

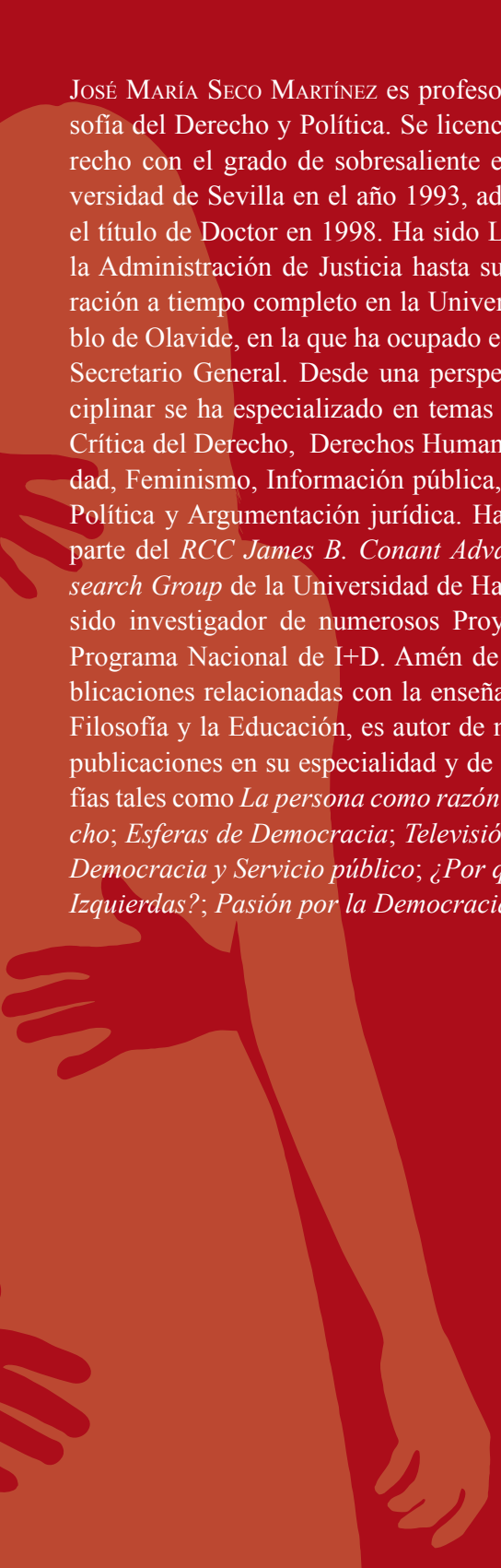
A black silhouette of a woman from the back, with her arms raised. Her hands are red and are positioned to cover her face and chest area. The background is a solid red color.

Feminismo, Estética y Crítica Cultural

La Mujer Fatal como metáfora del miedo
a la autonomía femenina

José María Seco Martínez

Aconcagua



JOSÉ MARÍA SECO MARTÍNEZ es profesor de Filosofía del Derecho y Política. Se licenció en Derecho con el grado de sobresaliente en la Universidad de Sevilla en el año 1993, adquiriendo el título de Doctor en 1998. Ha sido Letrado de la Administración de Justicia hasta su incorporación a tiempo completo en la Universidad Pablo de Olavide, en la que ha ocupado el cargo de Secretario General. Desde una perspectiva disciplinar se ha especializado en temas de Teoría Crítica del Derecho, Derechos Humanos, Igualdad, Feminismo, Información pública, Filosofía Política y Argumentación jurídica. Ha formado parte del *RCC James B. Conant Advanced Research Group* de la Universidad de Harvard. Ha sido investigador de numerosos Proyectos del Programa Nacional de I+D. Amén de otras publicaciones relacionadas con la enseñanza de la Filosofía y la Educación, es autor de más de 60 publicaciones en su especialidad y de monografías tales como *La persona como razón del Derecho*; *Esferas de Democracia*; *Televisión Digital, Democracia y Servicio público*; *¿Por qué soy de Izquierdas?*; *Pasión por la Democracia*; etc.

Feminismo, Estética y Crítica Cultural

Feminismo, Estética y Crítica Cultural

La Mujer Fatal como metáfora del miedo
a la autonomía femenina

José María Seco Martínez



Aconcagua

© José María Seco Martínez, 2024
© Aconcagua Libros, Sevilla, 2024
© Imagen de cubierta: Rosy / Bad Homburg (Pixabay)

E-mail: infoaconcagualibros@gmail.com
www.aconcagualibros.net

Maquetación: Deculturas, S. Coop. And.

ISBN: 978-84-127293-6-8

*A mis dos hijas, sobre todo a la que no está,
en otro 21 de noviembre*

Índice

PRÓLOGO.	11
PREFACIO.	15
INTRODUCCIÓN. ENTRE MITO Y REALIDAD: LA <i>FEMME FATALE</i> EN PERSPECTIVA.	17
CAPÍTULO 1. REPRESENTACIÓN DE LA <i>FEMME FATALE</i> EN LA LITERATURA Y LAS ARTES	23
1.1. El nacimiento de la <i>femme fatale</i> como estereotipo narrativo	23
1.2. El decadentismo estético y la <i>femme fatale</i> : la Salomé de Huysmans	29
1.3. El drama de <i>Lulú</i> como moraleja frente a la mujer nueva	34
1.4. <i>El triunfo de la muerte</i> de D'Annunzio: como metáfora de esta transición.	39
CAPÍTULO 2. INFLUENCIA FILOSÓFICA EN LA FORMACIÓN DE LA <i>FEMME FATALE</i>	47
2.1. De la invisibilidad a la demonización del estereotipo femenino	47
2.2. Influencia de Nietzsche y Schopenhauer en la Literatura y el Arte de fin de siglo.	52
2.3. La reacción (nietzscheana) a los primeros movimientos feministas	58
2.4. Femenidad y metafísica: Feuerbach y el reduccionismo ontológico de la mujer	60

2.5. Metafísica del desprecio: La mujer en el imaginario estético entre los siglos XIX y XX	63
CAPÍTULO 3. LA SINGULARIDAD ESPAÑOLA: LA EXCEPCIÓN AL ESTEREOTIPO . . .	69
3.1. El papel del Krausismo en la representación y per- cepción de la mujer en España	69
3.2. Protagonismo femenino en la cultura española de «fin de siècle»: El contraste con Europa	73
3.3. Pero ¿por qué Krause? Contextualización e influencias.	79
3.4. El Krausismo, el Romanticismo y la transformación cultural en España.	83
3.5. Los pilares del modelo social Krausista: Realismo Racional, Organicismo Social, Mujer y Revolución Educativa . 87	
3.6. Cosmopolitismo krausista: pensamiento liberal y reforma educativa en España. La educación como experiencia revolucionaria	90
3.6.1. <i>Reforma Curricular y Progreso</i>	92
3.6.2. <i>Alfabetización y educación universal: su im- pacto en España (1868-1931)</i>	96
3.7. El papel de la mujer en la restauración de España	100
3.8. El krausismo y su legado en la ciencia y la cultura: modernización y emancipación femenina.	106
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES: DE MERAS SOMBRAS A PROTAGONISTAS. EL MIEDO MASCULINO A LO FEMENINO NO EXPLORADO. LA GINECOCRACIA COMO <i>PLEONEXÍA</i>	115
BIBLIOGRAFÍA	129

Prólogo

El cuadro de las *Falenas* de Carlos Verger Fioretti en el Museo Nacional del Prado generó una conversación con el autor de este libro que aún continúa, en permanente inspiración desde las ideas que ya en entonces se empezaban a cocinar y que ahora presento. Nos detuvimos entonces frente a esta obra maestra del modernismo temprano del siglo XX, que ilustra como pocas la intersección entre estética, mitología y representación femenina. Observando la seductora y misteriosa figura femenina en el centro de la imagen, el autor me preguntó: «¿Ves cómo su mirada desafía al espectador? Nos invita a cuestionar nuestras propias percepciones». Esta escena encapsula precisamente la esencia de este libro, una obra que nos desafía a explorar los significados ocultos, las llamadas narrativas dominantes, tras este tipo de representaciones de la feminidad. En el diálogo que hemos mantenido durante este tiempo sobre este arquetipo, él desbrozaba la construcción histórica, estética y filosófica en los contextos políticos de movimientos feministas, y yo aterrizaba en los sedimentos actuales en la socialización de las niñas y mujeres de las figuras de antaño que él describía.

El autor nos conduce en su análisis por la delineación del concepto de la *femme fatale* a través del arte y la literatura reciente, por sus agentes, por sus motivos y sus temores. Un arquetipo que ha fascinado y aterrorizado a la sociedad (mayoritariamente la masculina) a lo largo de los siglos y que se re-interpreta en el tránsito del siglo XIX al XX como reacción a la emergencia de los primeros feminismos. Esta figura, que simboliza la libertad y la transgresión, se erige como un símbolo de la lucha contra el control patriarcal y los estereotipos de género impuestos. Pronto, esa figura libre,

fuera de control, es redibujada por el miedo masculino, polarizándose y asociándose con lo irracional, el mal, la enfermedad y hasta la degradación y la muerte. A lo largo de sus páginas, el libro va desbrozando cómo la figura de la *femme fatale* se ha utilizado para articular tanto el miedo como el deseo masculino a lo femenino no explorado, o a la libertad femenina, fungiendo como un espejo de las tensiones culturales y sociales de su tiempo.

Llama la atención el tratamiento que hace de la singularidad española, donde este estereotipo vinculado a la maldad no prosperará con la misma intensidad, siendo toda una excepción al contexto europeo de la época. En España, el arquetipo de la *femme fatale* se diluirá bajo otras formas de feminidad tan poderosas como ella, pero sin esa vinculación con la maldad. Leyendo la obra que ahora presento aprendí que mientras en el contexto europeo, la filosofía europea, al igual que las nuevas ciencias, la medicina y las artes esgrimían el discurso de la inferioridad o el de la injusticia de las mujeres a través de *femmes fatales* o ángeles negros, en España se amortiguaba la recepción de esa misoginia, allanando el camino a lo que sería una nueva concienciación colectiva acerca de la dignidad de la mujer y de su propia subjetividad. Digamos que en España se fue forjando un contrapunto interesante al panorama de fin de siglo en Europa. Mientras en otras regiones del continente se demonizaban las figuras femeninas con audacia, en España se abría paso una perspectiva de la mujer más equilibrada, más auténtica; una imagen que lamentablemente sucumbiría poco después con la irrupción del franquismo.

En definitiva, este libro es un viaje interesante a través de la historia, la estética y la crítica social con interesantes derivadas para la reflexión y el reflejo en nuestra actualidad ¿Cuánto prevalece de esa *femme fatale* en las narrativas contemporáneas de la feminidad? ¿Cuánto de ella vemos en las redes sociales y en cómo las chicas jóvenes se autorepresentan en las mismas? ¿Seguimos las mujeres, siguen las chicas jóvenes, empujadas a escoger entre unos modelos de feminidad excluyentes y opuestos que coartan nuestro desarrollo como sujetos agentes y propositivos? La narrativa presentada en esta obra invita a la introspección crítica y al diálogo con el presente. Más que un tratado académico retrospectivo refleja la curiosidad y el compromiso del autor con la divulgación de temas clave

para entender nuestra sociedad. Nos estimula a reflexionar sobre nuestras propias perspectivas, prejuicios y acciones. Su lectura nos ofrece, por tanto, una oportunidad de ver el mundo de manera diferente, desafiando y ampliando nuestro entendimiento de la feminidad en el arte y la cultura, así como en su recreación y/o resistencias en las actitudes y conductas de las personas.

Beatriz Macías Gómez-Estern

Prefacio

Como autor de este libro me enfrento al desafío de explorar un tema tan rico como polémico. Y es que esta obra no es solo el fruto de una investigación exhaustiva, sino también de una profunda reflexión personal sobre cómo el arte y la literatura reflejan y configuran nuestra comprensión, nuestra mirada, de la feminidad.

Desde mi primera inmersión en el mundo del arte, me he sentido cautivado por la figura de la *femme fatale*, un arquetipo que ha resonado a través del tiempo, adoptando diversas formas y significados. Este libro nace precisamente del deseo de entender no ya solo la evolución de este personaje, sino en cómo este ha impactado en la percepción y en la realidad de las mujeres en diferentes contextos culturales y temporales, con un enfoque particular en la singularidad de la representación española.

He procurado en estas páginas desentrañar la complejidad de la *femme fatale*, más allá de las simplificaciones y estereotipos. He tratado de comprender y contextualizar su figura, pero no solo como un arquetipo literario y artístico, sino también como un reflejo de los cambios sociales y culturales. He intentado trazar la evolución de este concepto desde sus orígenes hasta su reinterpretación en el contexto de los primeros movimientos feministas, y cómo se ha polarizado en la sociedad contemporánea, oscilando entre la libertad femenina y su demonización.

Mi objetivo ha sido presentar una visión que equilibre la erudición con la accesibilidad, proporcionando una perspectiva que sea tanto rigurosa como atractiva para un público amplio. A través de un análisis detallado de obras de arte, textos literarios y acontecimientos históricos, he buscado ofrecer una comprensión más profunda de cómo la figura de la mujer fatal

ha sido utilizada para articular tanto el miedo como el deseo, y cómo esto se refleja en las tensiones culturales y sociales de cada época. Al explorar cómo las jóvenes de hoy se ven a sí mismas y se representan en las redes sociales, podemos comenzar a entender el legado persistente de la *femme fatale* en nuestras narrativas contemporáneas de feminidad.

En este sentido, la singularidad española me ha merecido una mención especial. España, con su rica historia y su particular trayectoria cultural, proporciona, hasta la llegada del franquismo, un contraste fascinante con la narrativa dominante europea sobre la *femme fatale*. Mientras que en otras partes de Europa este arquetipo se asociaba a menudo con la maldad, en España encontró una expresión diferente, desvinculándose de la negatividad y contribuyendo a una nueva conciencia sobre la dignidad y la subjetividad femenina. Este libro intenta, por lo tanto, no solo ser un estudio sobre arquetipo, sino también un espejo en el que se reflejan las variadas y a menudo contradictorias visiones de la mujer en la sociedad.

Tampoco ha sido mi propósito hacer una retrospectiva académica convencional; antes bien, una invitación a reflexionar sobre cómo los arquetipos históricos continúan influenciando nuestras percepciones actuales de la feminidad. Al examinar la representación de las jóvenes en las redes sociales hoy en día, sigo vislumbrando el legado persistente de la *femme fatale* en nuestras narrativas contemporáneas. ¿Cómo han evolucionado estas representaciones? ¿Qué elementos de la *femme fatale* siguen vivos en cómo las jóvenes de hoy se ven a sí mismas y se presentan ante el mundo?

En definitiva con estas páginas, lo que he buscado es provocar una introspección crítica, para luego dialogar con el presente que nos toca. Espero que quienes se acerquen a ellas se sientan incitados a cuestionar, como lo he hecho yo, sus propias perspectivas, prejuicios y acciones, a reflexionar sobre cómo estos elementos moldean nuestra comprensión de la feminidad en el arte y en la cultura, para luego proyectarse en nuestra vida diaria.

José María Seco

Introducción

Entre mito y realidad: La *femme fatale* en perspectiva

Quien no se mueve no siente las cadenas.
(Rosa Luxemburgo)

¿Cómo se lleva a cabo? Ésta es la única pregunta válida. Pero hemos querido solamente darle al lector atento algunas claves que permiten entreabrir la puerta de este camino. Que sepa que ningún comentario podría llevar más allá la apertura de esta entrada, pesada e incómoda. (J. Rolland)

De sobra es sabido ya, como ha elucidado la epistemología feminista, que el patrón patriarcal ha construido el mundo a espaldas de las mujeres. El hombre ha estado *per se* en la historia, donde campan la política, el saber, lo militar y lo canónico. A la mujer, en cambio, se le ha reservado el ámbito de «lo natural» y se le ha negado «lo cultural»¹, apropiándose primero de sus tiempos y espacios para olvidarla después borrando sus huellas, arrancándole así cualquier conexión con la verdad histórica —anexa siempre a principios abstractos y masculinos— y relegándola al espacio intocable de la familia y de la religión, que vienen a consagrar el dominio patriarcal.

¹ Reeves, P., «The Reproduction of Patriarchy in Feminist Anthropology», en McCanney Gergen, M., (ed.), *Feminist Thought and the Structure of Knowledge*, New York University Press, 1988, p. 54

Esta ideología ampliamente dominante que se presenta como natural, pero que es convencional e histórica, ha estado siempre ahí. Desde la antigüedad clásica los hombres han determinado qué son las mujeres y cuáles son sus deberes. Ha variado en sus formas, pero ha seguido por encima de todo transmitiéndose entre generaciones como un recado o una herencia porque hunde sus raíces «en un episteme común»². Ha estado en el mundo greco-romano, en el cristianismo, en el Renacimiento y en la Reforma. Ha sobrevivido, incluso, a los procesos revolucionarios de la modernidad (democratización, pluralismo, politeísmo de valores, etc), donde el patriarcado —ahora ya democrático pero también capitalista— se reafirmaba para confiar el ámbito de la «producción» a los hombres, mientras relegaba el cuidado de los cuerpos y la reproducción a las mujeres; subsumiendo todas sus potencias en la familia mediante la domesticidad y el control de su educación.

Sin embargo, ahí estaban las ideas ilustradas que pugnaban por la emancipación igualitaria, liberal y fraternal de las mujeres, que buscaba los mismos derechos, la misma educación y las mismas posibilidades que los hombres. La voz de las mujeres ya no se detendrá. Y será primero la filosofía y luego la medicina, la sociología, el psicoanálisis y la estética las que traten de acallarla, cerrando a través de un nuevo discurso las aspiraciones de la mujer de ocupar un lugar en la historia, como parte del legado revolucionario.

En medio de la profunda revolución de valores, de costumbres y de mentalidad que contrajo la ilustración, la filosofía y la ciencia se encargarían de legitimar lo que aún no había podido hacer el derecho: su supeditación a través de una idea de estatus asociado a una representación de la feminidad especialmente ominosa, la *femme fatale*, dando paso así a un tipo de alienación más sutil y a cuya generalización contribuyó la formación de una opinión manipulada a través de las artes y la literatura, facilitando a partir de entonces su transición desde el mundo de las artes a la vida co-

² Y que se apuntala en la necesidad de someterlas para extraer la totalidad de las potencias productivas de los hombres. Duby, G., y Perrot M., «Escribir la historia de las mujeres», en *Historia de las mujeres*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 11.

tidiana. Si el arte, como apuntan Berger y Luckmann³, es un constructor endémico de sistemas de significados, la percepción de la *femme fatale*, es un claro ejemplo de cómo una percepción estética se incorpora rápidamente al imaginario colectivo, colonizándolo y llegando a condicionar las experiencias individuales de quienes lo habitan.

Así, a través de las artes, en la segunda mitad del siglo XIX empieza a proyectarse por toda Europa una idea de la mujer especialmente menospreciativa, sólo comparable al etnocentrismo europeo de la época, vinculada a una idea exagerada del mal y a una nueva ética sexo-fóbica, que acabará poblando el imaginario estético de la sociedad de fin de siglo a través de la bohemia artística y literaria. La significación intelectual de la filosofía alemana, experta en crear respetabilidad dentro del panorama ideológico de fin de siglo, será decisiva en este punto.

El pensamiento alemán será el ariete de esta misoginia inédita hasta entonces por su carácter especialmente despreciativo. Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, Feuerbach y Kierkegaard junto a los estudios de la diferencia sexual que vendrían después a través de William James, Otto Weininger, Von Kraft Ebing, Freud y sus discípulos, servirán de fundamento para una nueva imagen de la mujer mucho más degradada y menospreciativa⁴; sin lugar a dudas, como reacción a la irrupción con fuerza de los primeros movimientos sufragistas, que ya empezaban a competir por acceder al espacio social conquistado por la burguesía patriarcal.

³ Al cabo realidad y estética van de la mano y que se nutren recíprocamente — la primera inspira a la segunda y las artes tienen el poder de contarla y explicarla. La realidad se hace y la literatura (por poner un ejemplo) la dice a través del poder per-formativo de las palabras y al hacerlo, la afecta y la explica, representándola en el imaginario. Berger, P & Luckmann, T, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979.

⁴ Interesantes en este sentido son las páginas de Trudgill, E. *Madonnas and Magdalen: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Londres: Heinemann Ltd, 1976, pues fue uno de los primeros en afrontar el estudio de esta dicotomía desde la literatura. V. también a Gilbert, S., y Gubar, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale U. P, 1984; o Showalter E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. Nueva York, Penguin, 1990.

No es difícil deducir que con este tipo de discursos —luego vendrían las representaciones— que vinculaban la mujer a la injusticia, se pretendía proyectar una concepción social todavía más menospreciativa de las voces que ya pugnaban con fuerza por traspasar los papeles de género definidos por la moral y la cultura patriarcales. Emerge así de nuevo el mito de la Empusa, uno de los arquetipos más intrigantes de la historia, que ahora irrumpe con fuerza entre las élites intelectuales de la época, reinterpretándose a medida que avanza la pugna de los primeros movimientos feministas, en una suerte de co-potenciación mutua, como un espejo de la inquietud de la época ante la ruptura de los roles patriarcales. Nos referimos a la *Femme Fatale*.

Desde las diosas mitológicas hasta las figuras del cine negro del siglo XX, la mujer peligrosa, el súcubo, la sirena, la lamia, la bruja, etc, han sido un reflejo de las cambiantes actitudes hacia el género, la sexualidad y el poder. Su persistencia en la narrativa se debe a su habilidad para desafiar y desestabilizar normas establecidas. Si bien son conocidas por su belleza y misterio, lo que realmente las distingue es su capacidad para cuestionar las estructuras de poder y las expectativas de género, convirtiéndolas en figuras ambivalentes.

El siglo XIX fue precisamente un período de grandes transformaciones sociales y culturales. Los procesos de industrialización y urbanización en las ciudades contrajo cambios sociales y culturales inéditos hasta entonces. Las ciudades florecieron y las mujeres comenzaron a experimentar una autonomía sin precedentes. Con la Revolución Industrial en auge y las oleadas iniciales del feminismo retando a las estructuras patriarcales, la *femme fatale* emergió como un reflejo directo de las ansiedades de la época. Esta figura se convirtió rápidamente en una metáfora de los temores de una sociedad en transición. Mientras que la mayoría la veían como una amenaza, otros —sobre todo ellas— la celebraban como un símbolo del poder femenino. En este contexto de cambio, la *femme fatale* emergió como un símbolo complejo, reflejando tanto los temores masculinos hacia la mujer emancipada como el deseo de las mujeres por liberarse de los roles de género tradicionales.

Pero es que además, en este contexto, en el tránsito del siglo XIX al XX, confluyen en Europa movimientos y tendencias intelectuales de múl-

tiples tonos (socialismo, anarquismo, regeneracionismo, espiritualismo, krausopositivismo, etc), junto a tendencias artísticas de vanguardia como el esteticismo, el decadentismo, el simbolismo, el modernismo literario, el expresionismo, etc..., como otro reflejo del estado espiritual de la época, de pose anti-burguesa y profundamente antipositivista, merced a la acción de los irracionalismos. Significaban una nueva sensibilidad y receptividad a valores espirituales y anti-materialistas, esto es, una nueva estética de la palabra, las formas y los géneros, en cierta medida clasicista, pero también exótica.

A esta eclosión intelectual y cultural que se prodiga por toda Europa se la conocerá bajo la rúbrica «fin de siècle» y servirá para designar a toda una época, la «belle époque», que se extiende desde 1885 a 1914; una época que se iniciará en Francia con la muerte de Victor Hugo pero que se extendería rápidamente por toda Europa asociado a las corrientes esteticistas e influidas por la filosofía nietzscheana, desaguando en dos movimientos artísticos que serán decisivos en lo que aquí buscamos: el decadentismo y, más tarde, en el modernismo. Por tanto, bajo la rúbrica «fin de siglo», se condensaban lo viejo del siglo diecinueve y las expectativas de novedad que representaba la inminencia del nuevo. A las artes de vanguardia que se agruparon bajo la expresión fin de siglo, se las conocerá también como «art nouveau» (aunque también se llamará «Jugendstil» en Alemania, «Modern Style» en el Reino Unido, «Liberty o Floreale» en Italia y Modernismo en España).

El «art nouveau», como veremos más adelante, contribuirá de manera decisiva a la plasmación estética de la dicotomía femenina, representada como madre santa o como prostituta, como Madonna o Magdalena. Los personajes femeninos comenzarán a representarse desde esa dicotomía con más insistencia todavía, como seres puros y virginales por completo, esto es, inaccesibles y carentes de pasión alguna, o como seres ávidos de deseo y conocimiento sexual y, por tanto, peligrosos.

La llegada del siglo XX introdujo más cambios en esta percepción. Con el cine emergiendo como una nueva forma de arte, la *femme fatale* encontró un nuevo medio para ser representada. Las heroínas del cine mudo, caracterizadas por su astucia y ambigüedad moral, se convirtieron en sucesoras de sus contrapartes literarias del siglo anterior. Los aconteci-

mientos que sucedieron después, las dos guerras mundiales, la Gran Depresión y las revoluciones políticas y culturales, abonaron la entrada de las mujeres en roles cruciales (como enfermeras, trabajadoras en fábricas e, incluso, como combatientes), lo que vino a reforzar la idea de la mujer como ser autónomo, más allá de los límites del espacios privados. El cine sonoro supuso entonces una nueva plataforma para la *femme fatale*, que se re-imagina de nuevo. Ahora ya no es simplemente un sujeto seductor; ahora es un personaje más complejo y pujante, que desafía las normas de género. Ahora su maldad es más sofisticada, tiene más matices. Actrices como Rita Hayworth y Lauren Bacall se convertirían en íconos de este arquetipo, consolidando su imagen como una figura poderosa en conflicto con una sociedad patriarcal.

Pero más allá de su representación en la literatura y/o en el cine, el hecho es que la *femme fatale* está profundamente enraizada en nuestras dinámicas psicológicas y culturales. Simboliza una dualidad en la percepción de la feminidad: como virgen o como prostituta, como madre o bruja, como protectora o depredadora; nunca ambas a la vez. Estas dualidades, arraigadas en la psique colectiva, que se transmiten de generación en generación como un sobreentendido o una herencia, confieren a la *femme fatale* ese magnetismo.

A primera vista, podría decirse que la *femme fatale* es una mujer seductora que desafía, seduce y desestabiliza el mundo a su alrededor. Utiliza su encanto para lograr sus objetivos, a menudo conduciendo a los hombres al derrumbadero. Sin embargo, representa mucho más que eso; combina autonomía e inteligencia con encanto y peligro. Su existencia no ha sido, ni más ni menos, que un reflejo de los desafíos, ansiedades y tensiones de su tiempo, una respuesta a los roles y expectativas de género que cambiaban por la acción de los movimientos feministas.

Capítulo 1

Representación de la *femme fatale* en la literatura y las artes

—Déjame besar tu boca, Jokanaán.

—¡Nunca, hija de Babilonia! ¡Hija de Sodoma, nunca!

—Besaré tu boca, Jokanaán, besaré tu boca.

[...]

—¡Ah! He besado tu boca, Jokanaán, he besado tu boca.

Tus labios tenían un amargo sabor. ¿Era el sabor de la sangre...? Puede ser, aunque tal vez sea el sabor del amor.

(Salomé. Oscar Wilde)

1.1. El nacimiento de la *femme fatale* como estereotipo narrativo

Cerrando el decimonónico injusticia o inferioridad (de la mujer) se proyectarán estéticamente por todo el imaginario, consolidando una puesta en escena que dispone el lugar desde donde se piensa y se sitúa a la mujer en el mundo social y se nombran los elementos de su realidad, representada en la pasividad o en la injusticia y narrándola especialmente a través de las artes (del resto ya se encargarán el derecho y la moral), especialmente de la literatura y más tarde del cine y la publicidad.

Hay que tener cuenta además la convergencia de esta filosofía con la irrupción de movimientos artísticos como el esteticismo, el decadentismo o el simbolismo, con sus búsquedas extravagantes por los temas

prohibidos o las experiencias extremas y con la sublimación del valor de la imagen como la única forma de captar la sensación. Véase sino como se pronuncia el mismo Azorín, por recurrir a nuestras letras, para quien la imagen no es sino la forma «de fijar sobre el lienzo o el papel la sensación»: La imagen «es la única realidad, la única fuente de vida y de sabiduría. Y así, este perro joven e ingenuo, que no ha leído a Troyano; este perro sin noción del tiempo, sin sospechas de la inmanencia o trascendencia de la causa primera, es más sabio que Aristóteles, Spinoza y Kant, (...) los tres juntos»⁵.

Luego será sobre ella, sobre la imagen, donde se apuntalará la literatura como conciencia crítica de su época frente a los valores de una sociedad tradicional que comienzan a desvanecerse. La imagen se convierte así en el aliviadero revolucionario donde la creación y el pensamiento comienzan a emanciparse del estado de naturaleza; y la femineidad será la clave de bóveda sobre la que se apuntale el nuevo orden estético. La imagen se auto-celebra así misma en una especie de sortilegio desesperado frente al derrumbadero de los viejos valores sociales; y la mujer será el estereotipo soñado con el que la filosofía y las artes sondearán y explicarán la naturaleza humana.

Desde la *Julia, o la nueva Eloísa* de Rousseau apurando el XXVIII (y que luego replicaría en *Emilio y Sofía*...) ⁶, donde divaga acerca del sometimiento de la mujer a la naturaleza y a las convenciones sociales definidas por los hombres, se evocará a la mujer como un símbolo que imanta y dinamiza a lo masculino; al que hay que imitar pero al que también temer. Veamos sino como se explaya, en lo que aquí interesa, el propio Rousseau a través de Saint-Preux, en la nueva Eloísa. Desde entonces los

⁵ Azorín, *Obras completas*, Vol. I, Madrid, 1959., p. 920;

⁶ Y que Rousseau escribiría en 1761 en el Ermitage del castillo de la Chevrette de París como invitado de madame d'Épinay; Al igual que su homónima medieval, Eloísa y Abelardo, la trama discurre en torno al amor imposible entre Julia d'Étange, naturalista y erudita, y su preceptor pobre, Saint Preux. El desenlace, como no podía ser de otro modo, se consuma con la muerte de Julia antes de que esta llegue a confesar el carácter quimérico del amor espiritual.

grandes maestros, Goethe, Balzac, Baudelaire, Strauss, el propio Wagner, Dickens, Flaubert, Wilde, Zola ..., seguirán su camino en sus recreaciones.

Mujeres, mujeres —escribe Rousseau— queridos y funestos objetos, que la naturaleza adorna para nuestro suplicio, que castigáis cuando se os desafia, que perseguís cuando se os teme, en las que el odio y el amor son igualmente perniciosos a las que no se puede impunemente buscar ni escapar; ser o quimera inconcebible, abismo de dolores y voluptuosidades; Belleza más terrible para los mortales que el elemento que te ha hecho nacer, desgraciado quien se entrega a tu engañosa calma. Eres tú quién produce las tempestades que atormentan al género humano⁷.

El hecho es que avanzado ya el decimonónico, merced a la influencia de la filosofía alemana, especialmente de Nietzsche y Schopenhauer, y del esteticismo imperante se transita rápidamente de la mistificación casi religiosa de la mujer representada en la doncella idealizada, frágil, pasiva, inocente y pura, como los retratos ensimismados, misteriosos y frágiles de Edward Burne Jones, también amante y esposa como la Beata Beatrix que representara Dante Gabriel Rossetti, a la imagen de la *femme fatale*; una mujer peligrosa, superior a los hombres pero cruel, hedonista y, sobre todo, injusta; una mujer sin piedad que representará la injusticia en su formato más elevado.

Dante Gabriel Rossetti fue uno de los pintores y poetas más célebres del simbolismo inglés. Recibió su nombre por ser precisamente el hijo del traductor de la obra de Dante a la lengua inglesa. En sus lienzos representaría perfectamente el ideal de la pasividad femenina. Sus protagonistas serán mujeres espirituales e inocentes, estáticas con el pelo suelto y que no se comunican. Por ejemplo, la canción de las siete torres (1857) se inspira en la poesía medieval y sus personajes presentan formas arquetípicas. Una mujer canta, melancólica y sin sonreír, refugiada en su mundo interior mientras un hombre la escucha absorto. Sin embargo, el propio Rossetti tampoco podría sus-

⁷ Rousseau, J., *Julia, o la nueva Eloísa*, Madrid, Akal, 2018, p. 157

traerse a esta evolución hacia la mujer fatal, llegando a retratarla más tarde, utilizando a su esposa y musa Elizabeth Siddal, como prototipo de aquélla.

Así en poco tiempo, de la recreación idealizada de la mujer virginal de cabello lacio y expresión pura, la literatura se abre a mujeres hasta entonces inéditas: a la mujer obrera, como la lavandera Gervaise de *La Taberna* de Zola; a las madres solteras como la *Fantine* que Víctor Hugo recrea en *Los Miserables* o la *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt; o a las prostitutas de vida ligera o criminal como en *La Ramera Elisa* también de un Goncourt; pero también se abrirá a la sublimación dionisiaca o a las expresiones libidinosas del voyeurismo literario⁸ (ahí están Madame Bovary, Janes Eyre, Anna Karenina, Ana Ozores —la protagonista de *La Regenta* de Clarín—, la *flâneuse* de Baudelaire etc) que recrean personajes femeninos singulares para su tiempo, porque están ya marcados por una femineidad insólita para la época y que pugna con fuerza por salir de los roles normativos de su tiempo.

Son personajes inspiradores porque se desmarcan del arquetipo femenino de su época. Ahora tienen un rostro propio y toman la iniciativa. Son más inteligentes y ya no mienten como hasta entonces se representaban por la dramaturgia, como, por ejemplo, en *La Mojigata* de Moratín. Ahora ceden a sus pasiones con naturalidad y desparpajo, pero como siguen estando descritos bajo la misma mirada masculina, que los escruta con temor, son reprendidos con un final trágico; hasta llegar a ese otro tipo femenino basado, no ya en el miedo o en la inferioridad, sino en la injusticia y en el terror, en su sentido más nietzscheano: la mujer Vamp, la *Nana* de Zola, que a la postre popularizaría el cine⁹ como la *femme fatale* y que acabaría siendo un icono en el imaginario estético del siglo XX.

⁸ Trigaud, J.M., *Persona ou la justice au double visage*, Studio Editoriale di Cultura, 1990., p. 254.

⁹ Acerca de la evolución del concepto de femme fatale, especialmente en el cine, es interesante la obra de Keesey, P., *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, San Francisco, Cleis Press, 1997; También son muy ilustrativas las páginas de Sánchez Verdejo, F., «Breve análisis de la figura de la *femme fatale* en el cine», en *Orisos. Revista de investigación y divulgación cultural*, nº 2, 2013, pp. 351-386.

Pero, el rostro de la *femme fatale* ya se venía representando mucho antes de que lo hiciera el cine en la iconografía de la época. Y lo era hasta el punto de convertirse en el tema de referencia entre las élites artísticas del *fin-de-siècle*. Ahora sus rasgos van mucho más allá del rostro femenino que representara Flaubert en *Madame Bovary* o el de Dumas en *La Dama de las Camelias* o el de *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac. Es tan bello como ellas y tan inteligente como la Jane Eyre de las hermanas Brontë o la Violetta Valéry de la *Traviata* de Verdi. Pero ahora además es malvada, como las mujeres crueles que recogen las escrituras (Eva, Lilith, Dalila y Salomé) o que recrea la propia mitología clásica como Clitemnestra (uno de los mitos más antiguos que explotan la ginecocracia) o el pasaje de Filostrato sobre Menipo y la Empusa acerca del amor frustrado entre un mortal y una mujer sobrenatural.

En la *Vida de Apolonio* de Tiana Filostrato (160-249) narra cómo una Empusa toma forma humana para seducir a un joven estudiante de filosofía, Menipo. Por suerte, Apolonio se ocupa de desenmascararla a tiempo y ella acaba admitiendo que se dedica a cebar a jóvenes ardientes e ingenuos para, después de relacionarse sexualmente con ellos, apurar su sangre y devorarlos. Ese episodio de la *Vida de Apolonio*, conocido como la novia de Corinto, inspiró a John Keats, en uno de sus poemas más conocidos: *Lamia*.

Solo que ahora es también más sofisticada y licenciosa, más fetichista y artificial (amante estéril) que desafía a la mujer natural (esposa y madre); se asemeja a los ángeles negros de Baudelaire en las *Flores del Mal*, una selección de poemas que sería censurada en Francia y publicada en Bélgica, o a las *Diabólicas* de Jules Barbey d'Aurevill, amigo de Balzac y Baudelaire e inspirador, entre otros, de León Bloy. Esta sería su obra quizás más significativa. Una obra de seis relatos heterogéneos donde las mujeres asumen el eje de la trama, pero lo hacen como adúlteras o asesinas, como duquesas convertidas en vengativas prostitutas. Como llegaría a decir el propio autor: «son historias reales de este tiempo de progreso y civilización tan deliciosas, tan divinas, que cuando uno se propone describirlas, parece siempre que el Diablo las ha dictado». De ahí su nombre. Se empieza a esbozar así el estereotipo.

Se representaba con la piel muy blanca y un cabello abundante, normalmente rojizo y de ojos glaucos (como las Sirenas o las arpías); de una sexualidad felina, casi animal (como las esfinges) y con la capacidad psicológica de dominar e inspirar un deseo invencible en los demás, a través de su belleza salvaje y su voz hipnótica, pero que a diferencia de las Lamias, habituales incluso en nuestra propia mitología (ahí están las Mouras gallegas, la diosa Mari vasca o las Anjanas cántabras que en la Noche de San Juan aparecen peinándose en la orilla de un río o junto a una fuente), se parecen más a las sirenas o a las ondinas que habitaban las aguas y arrastraban a los marineros a la muerte con sus cantos; ahora su belleza hipnótica conduce al derrumbadero.

La mujer fatal, incluso, será representada en la pintura y lo hará de mil formas por muchos pintores de toda Europa: Jean Delville, Franz von Stuck, Ferdinand Khnopff, Toorop, E. Munch, Gustav Mossa (Elle, Mary The Magdala, etc). Pero de todos ellos, serían Felicien Rops y el ilustrador austriaco Alfred Kubin los más provocadores, autores de las ilustraciones más transgresoras de la bohemia *noir* de la época, la *bohème* del ocultista Péladan, del vanguardista Mallarmé o del poeta asesino Verlaine, al que se conocería con este sobrenombre tras disparar a bocajarro dos veces a su amante, el joven poeta Rimbaud.

Alfred Kubin representará como pocos esta imagen terrorífica de la mujer en sus ilustraciones. Como en los *Caprichos de Goya*, aprovechara la imagen de la mujer para relacionarla simbólicamente con la depravación, la muerte y la oscuridad. En unas la presenta como devoradora de su compañero sexual; en *Madre Naturaleza* (1900), por ejemplo, retrata a una enorme mujer tumbada en el bosque mientras permanece abierta de piernas, ofreciendo su sexo como un lugar oscuro en el que abismarse; o en *La Araña* (1901), representa a varias parejas copulando sobre una tela de araña mientras una araña enorme extiende sus tentáculos para apoderarse del macho y devorarlo. En otras la representa como un ser sensual, pero lascivo y peligroso como en *Astarte* en 1913; y en otras la entroniza como un verdugo cruel, como en *La dama sobre el caballo* (1901), en *El día de la matanza* (1902) o en *El destino del hombre* (1903), donde siempre una mujer hermosa e imponente ajusticia y da buena cuenta de un puñado de hombres.

Rops irá todavía más lejos. Llevará su pintura a unos territorios de provocación insólitos hasta entonces. Ni que decir tiene que su obra fue siempre censurada, y unió fuerzas con otro de los grandes poetas de su tiempo, su amigo Baudelaire. Es suya la portada de *Les Épaves* (*Los naufragios*), una selección de poemas de Las flores del mal, que Baudelaire publicaría en 1866, y qué constituye ya en sí toda una metáfora de este feminicidio estético de la mujer. Basta con reparar en el título de algunos de sus poemas para hacerse una idea: *Las mujeres malditas* —Delphine e Hippolyte—; la metamorfosis del vampiro, el monstruo, sobre los comienzos de Anna Boschetti, etc.

En Rops las mujeres aparecen junto al Diablo y las prostitutas se convierten en ninfas sagradas, como una metáfora de la toma del poder por parte de la mujer. La mujer que toma el poder deviene así en mercenaria de la oscuridad. La mujer satánica, cuyo eco se retrotrae a la rispidez de los tribunales penales medievales frente a la brujería, ya no recibe el castigo; ahora sencillamente toma el poder. Incluso el mismo Huysmans, el exponente más refinado del decadentismo y en el que ahora nos centraremos, afirmaría que Rops era uno de los artistas más extraordinarios de todos los tiempos al reflejar sobre sus lienzos los supernaturales aspectos de la perversidad.

1.2. El decadentismo estético y la *femme fatale*: la Salomé de Huysmans

Sería el propio Huysmans en *A Rebours* (*A Contrapelo*), la obra que en 1884 encumbraría al decadentismo¹⁰, el primero en sintetizar los rasgos que acuñarían el rostro de la *femme fatale*. Podría decirse que esta obra es la ‘Biblia del Decadentismo’. De hecho vino a revolucionar el panorama literario francés. Rompía con el naturalismo de Zola, dando paso al refinamiento y al esnobismo, esto es, a la idea de exquisitez como paroxismo

¹⁰ Cfr., en este punto a González, Miguel Ángel «Joris Karl Huysmans y su visión de la literatura latina», en *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 17, 1999, p. 282

estético. El hedonismo estético, considerado entonces por los jóvenes escritores franceses como decadente (de ahí viene su nombre), se puso de moda pese al recelo que esta nueva estética, representada en el dandismo de Baudelaire, Verlaine y compañía, despertaba en los círculos literarios oficiales.

En esta novela basada en la figura del conde de Robert de Montesquiou (cuyo retrato al óleo de Giovanni Boldini constituye quizás la metáfora perfecta del dandi de fin de siglo), su protagonista, el duque de Essenties, inspirado en el pesimismo de Schopenhauer, profundamente esteticista y misántropo en su sentido más nietzscheano, deriva a una suerte de cinismo estético, rayano en la extravagancia y flirteante con la perversidad, como reacción ética y estética a las convenciones y el conformismo moral de su tiempo. La extravagancia le servirá para «escapar de las vulgaridades del mundo»¹¹. Acabará recluyéndose en una mansión, en la localidad de Fontenay-aux-Roses, donde se dedicará a explorar «para el deleite de su espíritu y el placer de sus ojos, obras sugestivas y evocadoras que tuvieran el poder de sumergirle en un mundo desconocido, de aportarle revelaciones ocultas, de estremecerle el sistema nervioso mediante eruditas histerias»¹². Y a buen seguro que lo hará, especialmente de la mano de Baudelaire y de Gustave Moreau. Y, al igual que a estos, al duque de Esseintes le gustaran los libros y los objetos exóticos, las flores raras y enfermas. Es sencillamente un sibarita que pudiendo gozar de todos los placeres, se siente hastiado de la vida y necesita experimentar ese sentido oculto de la existencia.

Y es que, es en Baudelaire, el exponente más refinado del dandismo hasta entonces, en quién se inspirara el duque en su búsqueda de la belleza. El propio Baudelaire dirá de sí mismo (en el Pintor de la vida moderna) «en verdad que no me equivocaba al considerar el dandismo como una especie de religión»¹³. Las flores exóticas que, por ejemplo, el duque de Essenties manda traer desde el mismo Chatillon son un reflejo de sí mismo. Son flores extrañas y de apariencia enfermiza, un guiño callado a las

¹¹ Huysmans, J. K., *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 257.

¹² *Ibid*, p. 176.

¹³ Baudelaire, Blazac, Barbey D'Aurevilly, *El dandismo*, Barcelona, Anagrama, p. 109.

Flores del Mal, a las que Huysmans describe precisamente como «flores carcomidas por la sífilis y la lepra, que mostraban una carne lívida, amoratada por la roséola, o adamascada por los herpes»¹⁴.

El dandismo deviene así en una suerte de religión donde prevalece el «diablo meridiano», el demonio del mediodía, asociado desde Atanasio de Alejandría y Juan Casiano en su obra de *Instituta Coenobiorum*, con el aburrimiento y la tristeza (*evagatio mentis*) en las horas del mediodía, esto es, con la acedia medieval que asolaba el descanso del monje medieval. De la misma forma que la fantasía y el «deseo eran para el clérigo y el monje medievales la batalla cotidiana de su melancolía», que desaguaba en «deliciosas imágenes de placer inasequibles»¹⁵, la acedia encumbrará a Charles Baudelaire, sobre todo en *Las flores del mal* dónde el propio autor situará a la poesía bajo la égida de la acedia. «Con el decadentismo la figura del Dandi constituye de algún modo una reencarnación del monje acidioso»¹⁶.

Pero será con Huysmans cuando la adoración esteticista, en su versión más decadente, trastoca el paso a las letras francesas, convirtiendo a partir de entonces la extravagancia y el paroxismo estético en una suerte de misticismo que subvierte el orden. Pero esta especie de religión, donde Baudelaire ocupa el lugar de Jesucristo (serán sus poemas el misal que ocupe el altar) y donde el duque des Esseintes oficia de sacerdote, no es para todos; sólo lo es sólo para unos pocos escogidos, para los espíritus más refinados y sensibles capaces de fiar la existencia al poder demiúrgico del arte.

Había mandado habilitar un gran salón destinado a recibir a sus proveedores. Estos iban entrando, se instalaban uno junto a otro en una hilera de sillas de coro de iglesia, y entonces él subía a un púlpito magistral y les predicaba un sermón sobre el dandismo¹⁷.

¹⁴ Huysmans, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵ Gurmendez C., *La melancolía*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 46.

¹⁶ Salas, M^a C., *El afecto sin objeto y la escritura fragmentaria. Una lectura del desasosiego pessoano*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 148). Cfr, también con Segura, A., «La acedia y el decadentismo fine-secular de Huysmans», en *EPOS*, XXXIV, 2018, pp. 303-309.

¹⁷ Huysmans, *op. cit.*, p. 130.

Ahora el mal produce el bien y lo hace a través del arte. Se pergeña así la figura aristocrática del Genio, que será varón y artista o esteta y profundamente sofisticado, pero también misógino. Ahora el acidioso, el genio, de la misma forma que se escapaba de la realidad por medio de la pereza y la fantasía, buscando el placer en la extravagancia o en imágenes prohibidas, también repudiará a la mujer, como también antes lo había hecho el monje acidioso, deseando y temiendo al Súcubo medieval (el demonio sexual femenino). Al duque des Esseintes le ocurre exactamente lo mismo. Gracias a la sugestión que le proporciona el arte extravagante puede escapar a cualquier lugar, tanto lícito como ilícito y como los monjes «se sentía obsesionado no por la religión misma, sino por la malicia de los actos libertinos y de los pecados que ella condena»¹⁸. Si para el artista antes la mujer participaba en la creación a través de la inspiración; ahora deja de ser una musa; ahora castra y trivializa al artista, en la búsqueda de la belleza. Emerge así uno de los temas más recurrentes en la bohemia artística del principios de siglo: el «genio castrado», y que devendrá decisivo en el feminicidio estético del que aquí hablamos.

Es precisamente, a cuenta de uno de los cuadros de Moreau, el de Salomé, donde se atisba una de las primeras descripciones literarias de este arquetipo femenino. El cuadro de Moreau cautivará al duque des Esseintes, que pasará horas enteras recreándose en él, en «(...) *Salomé*, que tanta fascinación ha ejercido sobre los artistas y los poetas, obsesionaba desde hacía años a des Esseintes. ¡Cuántas veces había leído en la vieja Biblia de Pierre Variquet, traducida por los doctores en teología de la Universidad de Lovaina, el Evangelio de San Mateo que cuenta, con ingenuas y breves frases, la degollación del Precursor»¹⁹. Ahora la describe con los rasgos propios de la que será la *femme fatale*.

[Dice así:] (...) no era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca un anciano un grito de deseo y un aviso de erección que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos

¹⁸ *Ibid.*, 231

¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la Belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuando la ve, cuando la toca²⁰.

Así las cosas, las *Salomé* de Petrino, de Tiziano, de Caravaggio, de Rubens, etc, la *Judith* de Jan Sanders o de Jan Massys, dan paso ahora a un tipo de feminidad mucho más hechizante, oscura y cruel: a la *Beatrix* de Balzac, contrapunto de la *Beatriz* angelical de Dante; a la *Carmen* de Merimée; a la *Salomé* de Gustave Moreau, de Gustav Mossa o Henri Regnault, si hablamos de lienzos.

O a la de Oscar Wilde si lo hacemos de teatro. Una *Salomé* muy diferente, más refinada y excitante aún, pero también más cruel conforme a los postulados estéticos que ya se abrían paso en la literatura gótica, de ascendencia decadentista y simbolista, y que parece haberse inspirado en las *Herodías* de Flaubert. Quizás por eso el autor irlandés optó por publicarla originariamente en francés en 1893, en París a cargo de la Librairie de l'Art Indépendant, y dedicada al escritor Pierre Louÿs. Se traduciría al inglés un año más tarde, en febrero de 1894, por lord Alfred Douglas, a quien le dedicó la versión inglesa. Esta obra destacaría también por las ilustraciones que Aubrey Beardsley incluyó en la misma²¹. Beardsley fue precisamente uno de los exponentes artísticos del decadentismo inglés. Amante de lo grotesco representa perfectamente el estado espiritual de la época. Su estilo modernista, cínico y satírico dio lugar a una obra artística estéticamente rupturista e hipnótica. Cuando se publicó *Salomé* en febrero de 1893, Beardsley realizó un dibujo (*J'ai Baisé Ta Bouche*, Jokanaan) para el número de abril de revista de arte *The Studio*. A raíz del mismo Wilde le encargaría todas las ilustraciones para la versión inglesa. Las ilustraciones ya anuncian los rasgos mórbidos y eróticos, que con el tiempo

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Las 16 ilustraciones pueden consultarse en el siguiente enlace: <https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde#>

configurarían estéticamente el estereotipo femenino. Unas ilustraciones que John Lane, el editor de la edición inglesa, publicaría nuevamente, pero esta vez sin censuras, en 1907 bajo el título *A Portfolio of Aubrey Beardsley's drawings illustrating «Salome» by Oscar Wilde*.

O, si lo hacemos de poesía, a la *Salomé* de Rubén Darío, donde el nicaragüense insistirá más que en ningún otro de sus poemas en esta idea mortífera de la potencia femenina.

En la serie «Otros Poemas, poema XXIII (1910), sería todavía más explícito que en el relato de Onfalia y Hércules que elucida como pocos esta visión que relaciona femineidad y muerte: «En el país de las Alegorías Salomé/siempre danzante Herodes eternamente/ y la cabeza de Juan el Bautista/ ante quien tiemblan los leones./Cae al hachazo, sangre llueve/ pues la rosa sexual al entreabrirse/conmueve todo lo que existe/con su efluvio carnal/ y con su enigma espiritual».

O a *La Mujer sin sombra* de Strauss sobre el libreto de Hugo von Hofmannsthal, si hablamos de música, que este último novelaría en 1919; o a la *Hécate* de Pierre Jean Jouve; *Hécate...*, *Aventure de Catherine* es quizás la obra más interesantes de este autor y puede leerse como una poderosa crónica de la vida en los círculos intelectuales, sociales, artísticos y feministas de la Europa de los años veinte. En ella, el personaje protagonista, Catherine al igual que Hécate, la diosa lunar con la que se la compara, lleva a la muerte a todos los que ama.

1.3. El drama de *Lulú* como moraleja frente a la mujer nueva

Pero es en *El espíritu de la Tierra* (1895) donde nacerá una de las representaciones más redondas del arquetipo: *Lulú*. Luego vendrá *La Caja de Pandora* (1904), donde Lulú regresa a la marginalidad y sucumbe como moraleja final del personaje. En cualquier caso, en ambas novelas se sublima la sensualidad y el erotismo como elementos propios de la femineidad natural, que no se compadecen con la sociedad burguesa, moralista, patriarcal y profundamente restrictiva, pero donde la sexualidad —con

represión o sin ella— ocupaba un papel relevante, como lo explicaría la emergencia por aquél entonces del psicoanálisis.

Sin embargo, el personaje de *Lulú* será diferente a la representación finisecular de la *femme fatale*. Quizás por eso ha sobrevivido a lo largo del tiempo, siendo muchas sus adaptaciones. Es un personaje, si se quiere, más complejo; representa el poder de la feminidad salvaje, amoral —que no inmoral como se comenzaba a representar a la mujer *vamp*— y, hasta cierto punto, pasiva, como un vestigio callado de la vieja femineidad de la *dolce far niente*, pero que, al mismo tiempo, sigue siendo letal al poseer la capacidad de destruir a los hombres que se acercan a ella.

Si en el *Espíritu de la Tierra* se describe el ascenso de Lulú, en *La caja de Pandora* se narra su caída. Condenada por el asesinato de su marido consigue escapar, recalando en el siniestro Londres victoriano donde ejercerá la prostitución y vivirá en la marginalidad, sin belleza y ya sin cautivar, hasta el momento de su muerte en noche buena y a manos de Jack el Destripador.

El drama de *Lulú* representa la hipocresía de la moral burguesa, incapaz de comprender la fuerza de la naturaleza. Representa ni más ni menos que la inadaptación de la mujer en una sociedad que ya no es la suya; una sociedad que no transige con sus procesos de lucha en aras de su independencia, y que ya estaban en liza a través del movimientos sufragistas y su política sexual feminista²². Su muerte a manos de Jack el Destripador, un respetable burgués que esconde al asesino sexual (al más puro estilo del personaje ambivalente Jekyll/Hyde de Robert Stevenson que se estrenaría en 1886 poco antes del primer asesinato de Jack, del que parece su viva encarnación), es toda una metáfora de hasta qué punto las élites intelectuales y artísticas de la época se resistían a admitir la irrupción de la mujer en los nuevos espacios sociales; hasta el punto de llegar a considerar el asesinato como mecanismo de control de su acceso a unos espacios que tradicionalmente le habían sido prohibidos. Esta es su moraleja²³.

²² Walkowitz, J., *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

²³ Pérez Díaz, P & Gil Díaz, C., «Los rostros de Lulú» en *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 18, 2016, pp. 1-11.

El asesinato sexual de la mujer fue un recurso habitual entre los temas de la bohemia literaria y artística de la época, llegando a ocupar un lugar central en la obra de no pocos autores expresionistas, especialmente en el aventajado expresionismo alemán²⁴, en un período en el que el seguimiento mediático de los crímenes sexuales estaba de moda. Oscar Kokoschka, por ejemplo, escribirá en 1909 la que sería considerada con el tiempo la primera obra del expresionismo teatral alemán. Se titulaba, nada más y nada menos, que *El asesino, la esperanza de las mujeres*. Una pieza teatral, basada en la obra misógina de Otto Weininger titulada *Sexo y Carácter* (1903). El cartel del estreno de esta pieza teatral es tan explícito que huelgan las palabras.

El eje de la trama es la lucha de los sexos... en un entorno mítico, donde se pretende desmenuzar la idea de mujer. El varón como ser puro y espiritual se supedita a los deseos de la mujer, como ser falso y parasitario, al más puro estilo nietzscheano. El drama deviene así en una alegoría del acto sexual, con su carga de dominación. Mientras el varón intenta escapar, ella no cesa, siendo su única esperanza, la aniquilación. Años más tarde, en 1919, Hindemith (compositor expresionista alemán polifacético) la llevaría a la ópera, estrenándola en 1921 junto a su otra ópera *Das Nusch-Nuschien* (la segunda de su trilogía expresionista) en Stuttgart, dónde causó un escándalo merced al tratamiento explícito que hizo de la sexualidad.

La difusión periodística de los asesinatos sexuales, especialmente los de Jack el Destripador y Landrú, despertó una especie de grotesca fascinación entre el público burgués de la época. Una fascinación a la que no se sustrajeron las élites intelectuales y artísticas que vinieron a apuntalar en sus creaciones el mito del que habría de ser el *lustmörder* por excelencia: Jack el Destripador. Jack sintetiza míticamente a todos los asesinos en serie; sea cual fuere su tiempo o lugar, desde Gilles de Rais al carnicero de Milwaukee; todos ellos, ya fueran reales o personajes de ficción, se condensan dentro de su leyenda. Jack el Destripador, el asesino en serie del

²⁴ Véase por ejemplo a Tatar, M., *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1995.

barrio londinense de Whitechapel, deviene así, merced a la literatura y al teatro finisecular y más tarde del expresionismo alemán, en el paradigma del asesino sexual, al que imitaran los «lustmörder de Weimar, los psycho-killer americanos y los psicópatas asesinos sexuales de cualquier nacionalidad y época»²⁵. Ni que decir tiene aquí que el enigma de la identidad de Jack —la prensa victoriana de la época se estremecía con la sofisticación grotesca de sus crímenes, pero se los atribuía a judíos o a carniceros— puede y debe relacionarse con la pujanza ya entonces del movimiento sufragista. Representa no ya la ambivalencia del hombre victoriano entre el deseo sexual y el miedo a la mujer. Representa mucho más: representa el odio masculino hacia la mujer.

No han sido pocas las reapariciones del personaje de Lulú; de hecho podría decirse que es de los pocos retratos de mujer fatal que se han mantenido intactos, pese a sus numerosas recreaciones a través del cine, la música y la literatura. Entre las más interesantes destacan especialmente su adaptación al cine de *La Caja de Pandora* en 1928 de Georg W. Pabst, que pasará a la historia del cine por ser la primera en abordar el tratamiento abierto de la sexualidad, introduciendo por vez primera la aparición del lesbianismo en la gran pantalla.

Pero no sería la última de Pabst en este sentido. Poco después rodaría el drama *Tres páginas de un diario* (1929), otra obra maestra del cine mudo y *Prix de Beaute* en 1930. Las tres películas fueron severamente censuradas debido a su marcado contenido sexual y a la conmoción que suscitaba el tratamiento abierto de la sexualidad, amén de su fuerte crítica social. La censura y la irrupción del cine sonoro acabaron apagando su potencial frente al gran público.

²⁵ (...) seres que buscan la satisfacción sexual a través de la satisfacción de la pulsión de la muerte. (...) es el otro monstruoso, el oculto el transgresor...». Santamaría Blasco, L., Santamaría Blasco, L., «Asesinos victorianos en la República de Weimar. De Psycho Killers y femme fatales, en *Herejía y Belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, nº 2, 2014, p. 40.

La versión cinematográfica de *La Caja de Pandora* convertiría a Louise Brooks en un mito, convirtiéndola en la actriz con el rostro femenino más icónico del cine mudo. Con su corte de pelo y sus vestidos cortos, llegará a ser todo un icono para la moda, encarnando a las *flapper* de los años veinte, esas jóvenes emancipadas que sobrecogieron a la puritana sociedad estadounidense. Valentina, la primera heroína del Comic, que creara el ilustrador italiano Guido Crepax, se inspiraría en ella. Un personaje poderoso, de una fuerte sensualidad y huérfano de moralismos e hipocresías. Lulú deja de ser ahora un monstruo —a ojos de un pornógrafo como se jactaba el propio Wedekind—, para convertirse en una heroína.

En el plano de la música especial atención merece la ópera de Alban Berg, cuyo libreto, de una bellísima factura y compuesto en dos actos, se estrenaría de manera póstuma, el 2 de junio de 1937 en Zúrich; también es de destacar la versión de Ángela Carter —también de edición póstuma²⁶— que, fascinada desde su juventud por el personaje de Wedekind, especialmente por el papel que hiciera Louise Brooks en la película de Pabst —en detrimento de la mismísima Marlene Dietrich—, realizó una adaptación en clave «intersexual». Sería la primera traducción feminista de la obra de Wedekind, que relee y reescribe sus páginas, pero esta vez desde la mirada de las mujeres.

Que fuera Alban Berg quien llevara a la ópera la obra de Wedekind no es tampoco casual. Berg será el precursor, junto a Schönberg, nada más y nada menos que del dodecafonismo; un movimiento estético que fue para la música, lo que el expresionismo fue para la pintura o el verismo italiano y el realismo para la literatura. Es verdad que el dodecafonismo supuso entonces una ruptura del modelo tonal tradicional al introducir la disonancia en el repertorio musical; pero representaba mucho más que una simple transformación estética; su nueva sensibilidad estética era el reflejo del asalto a la razón, a la jaula de hierro de Weber, por parte de la sociedad europea de posguerra, sobre todo en la Alemania de Weimar.

Con Berg la música deja de ser inofensiva y comienza a hacerse eco de los procesos sociales en un momento en el que la sociedad europea se

²⁶ Carter A., *The Curious Room. Plays, Film Script and Opera*, Londres, Chatto & Windus, 1996.

abismaba entre las secuelas de la primera guerra mundial y el anuncio de la siguiente. Si Schönberg inauguró este nuevo modelo tonal, fue Berg quien le dio sentido, dando entrada en sus composiciones a los temblores de toda una generación que había visto como Europa se asomaba de manera implacable al derrumbadero. De la mano de Berg el conflicto social irrumpe por fin en la música²⁷. Ahora la ópera dejará de ser una experiencia estética de clase, tradicionalmente reservada a una minoría elitista. Ahora..., la ópera deja de ser wagneriana y se sincroniza con el aliviadero general de la cultura ante el caos de la guerra, por medio de no pocos movimientos estéticos como el dadaísmo y su profundo sentido antiartístico y antipoético, el expresionismo y el verismo.

Desde esta perspectiva no es de extrañar que Berg se interesara desde el principio por el personaje de Lulú; ya en 1905, mucho antes de su estreno, asistió a la primera representación de *La Caja de Pandora* en un contexto donde la sociedad europea titubeaba, pero donde la sexualidad empezaba ya a ocupar un papel decisivo. Desde entonces el personaje de *Lulú* se instalará en el imaginario europeo como el arquetipo de *femme fatale* definitivo. Lulú representa a la mujer como autora de una violencia imperceptible que aniquila al hombre en su afán por alcanzarla, como la Hipólita Sanzio de Gabrielle d'Annunzio en *El triunfo de la muerte*. Representa el eros mortal que subyuga al hombre y lo conduce, a través de la belleza y el amor que le inspira, al abismo.

1.4. *El triunfo de la muerte* de D'Annunzio: como metáfora de esta transición

El triunfo de la muerte (1894) de Gabriele D'Annunzio condensa la metáfora de la transición de la que aquí hablamos. Al igual que buena parte de la bohemia literaria de la época, quería crear (y quizás también de sobrevivir a través de él) un personaje que representara la visión nietzscheana de la vida

²⁷ Muñoz, B., «Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg», en *Revista española de investigaciones sociológicas* (REIS), nº 84/98, p. 269.

superior, del hombre superior. De hecho la novela se abre con un exergo que contiene un pasaje de *Más allá del bien y el mal* de Nietzsche. Recrea la vida de un hombre libre de cualquier moral que vive cautivado por el arte y la belleza y que se define enérgico, heroico y dominante; pero un personaje que se va forjando en contraposición y en detrimento de su alter ego femenino.

El triunfo de la muerte es una novela de sensibilidad mórbida que narra la pasión claustrofóbica entre Giorgio Aurispa (un héroe decadente e introspectivo como contrapunto al buen burgués; inepto y esteta, pero sin perspectivas para el que la realidad humana resulta desesperada e inútil) e Ippolita Sanzio (Hipólita). La intensidad del deseo y su dependencia obsesiva hacen brotar en Giorgio un odio instintivo, hasta el punto de fantasear en secreto con destruirla para liberarse de la influencia del ídolo.

A lo largo del relato Hipólita va tomando a los ojos de Giorgio papeles muy distintos. Al principio la idealiza y la ensalza como una criatura espiritual, pura e inocente, a lo que contribuye su vulnerabilidad por las enfermedades que la afligen (la epilepsia) y la expectativa de un matrimonio; después, en cambio, la ve demasiado humana y vulgar, en severo contraste con la elevada sensibilidad de artista y esteta que tiene de sí mismo; y, finalmente, en lo que aquí interesa, la percibe como una *femme fatale* o una *belle dame sans merci*, por el deseo sexual invencible al que lo somete. Poco a poco se va degradando la relación entre los dos amantes, agudizando en él una sensación de derrota que lo conduce al suicidio y, en este punto, también al asesinato de Hipólita, como una forma de expiación de sí mismo.

La mujer ahora tiene el poder de subyugar, pero lo hace dialogando silenciosamente con las sombras. El amor así conduce a la muerte, pero no a la de otros, como en las descripciones del icono siglos atrás. Como, por ejemplo, en *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto (que popularizaría el propio Vivaldi en una de sus óperas); ni a la de los dos (amantes) como se había venido representando míticamente por la literatura épica desde la primera pareja amante y suicida *Piramo y Tisbe* de Ovidio; pasando por las parejas trágicas que popularizaría el Renacimiento a través del teatro (ahí está la obra de Bandello que inspiraría a la de *Romeo y Julieta* o al episodio de *Lisandro y Leonida* de Cervantes; los *Fileno y Zefira* y *Plácida y Vitoriano*, de Juan Encina; los amantes de Teruel, *Le Roman* de Tristán, los amantes suicidas de Sonekazi de Chikamatsu Monzaemon..., etc).

Ahora es la mujer la que al emanciparse contrae la muerte o la perdicción, pero no para ella, sino para el varón como en el desenlace de la suite para piano más popular de Enrique Granados, *Goyescas: Los majos enamorados*²⁸, el poema gótico, *The Vampire* de Rudyard Kipling²⁹, o el poema *La Belle Dame sans Merci* (*La mujer bella sin piedad*), escrito en 1819 por uno de los poetas más representativos del romanticismo inglés: John Keats y que es ya, de suyo, todo un anuncio de esa imagen de la mujer independiente que lo quiere todo y que abisma a quienes se acercan a ella; una imagen que, merced a la influencia de la filosofía alemana, se proyectará después sobre el imaginario, entronizándola como la única alternativa posible para la mujer con poder. En el extremo opuesto estará la virtud de la madre y esposa; que no ambiciona el poder y que es pasiva, pero que procura la vida y la conserva.

Este poema que se inspira en el título de un poema cortesano francés del poeta Alain Chartier, recrea el diálogo entre el poeta y un triste caballero

²⁸ La suite para piano *Goyescas, Los majos enamorados*, de Enrique Granados, es una colección de seis piezas inspiradas en la sociedad madrileña del siglo XVIII que Goya retrató en sus cuadros. La fama de dicha suite pianística llevó además a Granados a crear una ópera homónima. *Goyescas* es un obra muy compleja que interrelaciona la pintura, la poesía y la música, bajo un decorado castizo y español, en un momento en el que repuntaba con fuerza un nuevo nacionalismo español. El amor y la muerte, es quizás la pieza más hermosa de toda la obra. Acerca de esta temática en la obra de Granados V. Xosé Aviñoa, *Introducción a Goyescas*. Integral para Piano/ Enrique Granados, *Goyescas 2*, vol. 4, Barcelona, Ed., Musica Boileau, 2001, pp. 18-30; Cfr. también con Aaron C., *Enrique Granados: Poet of the Piano*, New York, Oxford University Press, 2006

²⁹ Que escribiría en 1897 y que acompañaría al lienzo de Philip Burne-Jones del mismo año y título. Uno de los lienzos que mejor evocan el vampirismo de la mujer con poder. Si bien sería con Alfred Kubin, más conocido como ilustrador que como escritor, con quien el vampirismo femenino sobre un lienzo alcanzaría su máxima expresión. En *La vampira II* (1940), representa a la mujer convertida en animal sanguinario después de chupar la sangre de su amante hasta la extenuación para seguir viviendo; las mujeres se nutren del flujo vital del hombre. Poco antes, en 1935, representaría otra escena en la que una mujer mirándose en el espejo queda completamente trastocada al reparar cómo su sexo se ha sido reconvertido en ese mortífero animal.

anónimo. Éste último le cuenta a Keats el motivo de su aflicción: su encuentro en el bosque con una hermosa mujer. El caballero errante la sube a lomos de su caballo y ella lo guía hasta una gruta perdida. Allí se aman hasta que sucumbe, entre besos y caricias, a un profundo sueño. Y mientras lo hace, sueña con un enjambre de antiguos reyes, príncipes y guerreros; otrora hombres poderosos, pero que ahora palidecen y que le previenen del peligro, pues ellos han sido ya esclavizados por la dama sin piedad. Esa mujer tierna y poderosa capaz de supeditar a reyes no es otra que la *belle dame sans merci*, que atesora el inmenso poder de inspirar amor, pero cuando lo ejerce lo hace para conducir a los hombres más poderosos a la esclavitud.

La muerte o el abismo, por tanto, representan aquí que el poder culminante ejercido por una mujer, tiene sólo un fin: su propia realización individual, pero a costa de la vida del otro al que sacrifica en aras de sí misma. En ella ya no hay ya abnegación como en la *femme fragile*, sino negación del otro a través de la muerte. Este podría ser el punto extremo y culminante de un poder sobrenatural, que ahora sintetiza la belleza y las cualidades que tradicionalmente el patriarcado había reservado a lo masculino.

La *femme fatale* es tan inteligente y poderosa como el mejor de los varones, pero es en su belleza y sexualidad, hechizante y fría, donde radica la fuente de su poder; ahora la mujer es la «diosa de la carne, ... la reina del pecado»³⁰. Un poder que va asociado ahora a la ruptura de los límites estables y aceptados, que les han sido dados (Schopenhauer) merced a su relación armoniosa con el hombre. Por eso es subversivo. La mujer es par, el hombre impar; la mujer es inacción, el hombre acción, la mujer precisa de él porque la completa, lo impar es bueno, el par malo; así era «el razonamiento de los pitagóricos y sobre él se asienta la civilización occidental»³¹.

Desde esta mirada, que acabaría colonizando el imaginario, la independencia de una mujer será subversiva o no será. Y es que este tipo de mujer independiente, seduce, juega y asesina como en los personajes que recrea Gautier en *La morte Amoureuse* (1836) y en *Une Nuit de Cléopâtre*

³⁰ Campbell, J., *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Princeton U. P. , 1976., p. 123

³¹ Heilbrun, C.G., *Writing a Woman Life*, New York, Ballantine Books, 1988, p. 46.

(1845) o Flaubert en *Salambó* (1862), pero también, como representará más tarde el cine, trasnocha, bebe, fuma, miente, chantajea y transige con el adulterio. Se aleja de la maternidad, es mala madre y utiliza su sexualidad como reclamo para sus objetivos³².

La asociación de lo «femenino transgresor» con la esterilidad será una constante en el arte finisecular, donde se presentará como el corolario inverso de la vida. La esterilidad puede verse así como una metáfora de la decadencia y el declive que muchos artistas y escritores sentían que estaba afectando a la sociedad en esa época. Pero, la idea de la esterilidad se asociaba no ya solo a una percepción de declive de la civilización, sino a una obsesión marcada por la ansiedad sobre el papel y el estatus de las mujeres en la sociedad. Los movimientos feministas que ya se abrían paso con fuerza y las ideas tradicionales sobre la feminidad estaban siendo cuestionadas. Así, la representación de la mujer como estéril era otra respuesta a estas tensiones, reflejando ansiedades sobre la feminidad, la maternidad y el papel social de la mujer.

De hecho, la asociación del arte nuevo y su representación de lo femenino con la esterilidad, como en *La Mujer sin Sombra* de Strauss y Hofmannsthal, es típica del arte fine secular, que ensalza la esterilidad no ya sólo como un signo de la liberación sexual en la mujer, sino como la clave sobre la que pivota la idea de progreso. La organización técnica del mundo de la modernidad contrae la eliminación de la fertilidad, como vínculo con la naturaleza. Esta es quizás la moraleja de la *Mujer sin Sombra* de Strauss — (y que se condensa en la figura de la emperatriz). He aquí la contraposición entre el Eros y el Ethos, entre el placer como ausencia de vida y el deber ser representado en una ética de la femineidad basada en la maternidad. La «nueva mujer» se relaciona así con la «transición demográfica» que aparejaba la modernidad, con índices de nacimientos más bajos y tasas de mortalidad más bajas. La liberación femenina deviene así en «un problema», no ya en térmi-

³² V. en este sentido a Entzminger B., *The Belle Gane Bad*, Louisiana State U.P., Louisiana, 2002; Cfr., también a Hom y Pringle, “Introduction”, en Pierre L. Hom & Mary Beth Pringle (eds.) *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Nueva York: Ungar, 1984.

nos políticos y económicos, sino en términos reproductivos de la vida humana. La belleza del lienzo de Giovanni Segantini titulado *Las malas Madres* que vería la luz en 1886 y por el que ingresaría en el círculo más exclusivo del simbolismo europeo, es la viva metáfora de lo que aquí decimos. Se inspiraría en un poema de Luigi Illica, uno de los libretistas de Giacomo Puccini. Representa el progreso de las madres culpables de negligencia infantil (o algo peor) a través de un purgatorio budista representado por el valle frío, lúgubre y sin hojas en primer plano. Después de pagar así por sus pecados, finalmente alcanzan el Nirvana, un paraíso budista, representado por una lejana cadena montañosa inspirada en los Alpes suizos.

Sería precisamente el cine el que se encargaría de popularizar de manera magistral este arquetipo, inspirándose precisamente en esta literatura finisecular; y lo haría desde sus primeros fueros, ya en el cine mudo, alimentando una imagen de mujer erótica y fetichista, que ya se incrustaría en la iconografía de la época. La actriz Theda Bara fue la primera. En sus principales papeles *Carmen* (1915), *Cleopatra* (1917), *Salomé* (1918), *Madame Dubarry* (1918), *The Tiger Woman* (1917), *Camille* (1917). Theda Bara fue el exponente iconográfico de un nuevo tipo de mujer, más erótica y fetichista, inteligente y despiadada.

Fue precisamente esta actriz quien llevó al cine el término vamp, en 1915 en *A Fool There Was*, en la producción cinematográfica basado en la pieza homónima *Brodway* de Porter Emerson Browne, que se inspiraba a su vez en el poema de Kipling. Aunque hay que decir que fue otro largometraje, el primero en inspirarse en el poema de Kipling y en presentar el concepto de la mujer fatal: *The Vampire of the Desert* (1913). Pero fue Theda Bara quien realmente lo popularizó; y lo hizo dentro y fuera de la gran pantalla merced al relato que sobre ella se diseñó *ad hoc* por los estudios de la Fox, con el propósito de mitificar aun más este icono de mujer que ya comenzaba a popularizarse en el imaginario de la época, en un momento en que las jóvenes soñaban con emanciparse³³.

³³ En este sentido V., otra vez a Keeseey, P., *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, op. cit., 1997.

Pero sería con Greta Garbo, en los albores del cine negro, cuando las representaciones de la *femme fatale* comenzarían a ocupar un lugar privilegiado en la historia del cine, dejando a un lado la versión vampírica, casi caricaturesca, del cine mudo, para pasar a ser un personaje realmente fascinante. El período más interesante en la historia del cine, en lo que aquí nos interesa, fue durante la época dorada del cine negro en los años cuarenta. Sin embargo, la precursora de este arquetipo procede de las costumbres sociales victorianas. A diferencia del cine negro, esta mujer perteneciente a la era del cine mudo no era abiertamente criminal y carecía de la sofisticación que le procuraría el cine negro. Como señala la palabra Vamp, las mujeres peligrosas de la era del cine mudo eran fundamentalmente parásitos, debilitando y drenando a su presa de manera sutil³⁴. A la Garbo le seguirán Marlene Dietrich en el *Ángel Azul* (1930), Barbara Stanwyck en *Perdición* (1944) Joan Bennett en *Perversidad* (1945), Gloria Swanson en *Crepúsculo de los Dioses* (1950) Gloria Grahane en *Deseos Humanos* (1954) Angelica Houston en *Los timadores* (1990) Sharon Stone en *Instinto Básico* (1992) Nicole Kidman en *Malicia* (1993) Kim Basinger en *L.A. Confidencial* (1997), etc.

³⁴ V., Higashi, S., *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal, Eden Press Women's Publications Inc., 1978, p. 75.

Capítulo 2

Influencia filosófica en la formación de la *femme fatale*

*Nadie es más arrogante hacia las mujeres,
más agresivo o desdenoso,
que el hombre que se siente ansioso respecto a su virilidad.*
(Simone de Beauvoir)

Requiere menos esfuerzo intelectual condenar que pensar.
(Emma Goldman)

2.1. De la invisibilidad a la demonización del estereotipo femenino

El patriarcado se nos muestra hoy como algo incuestionable, como ha elucidado de sobra la ontología feminista¹, que alcanza a todos los espacios

¹ Incuestionable sí, pero con diferencias dependiendo de las distintas interpretaciones que desde los feminismos se han hecho del Patriarcado. Así para el llamado feminismo liberal (V., por ejemplo, Friedan, B., *The Femenine Mystique*, New York, Penguin, 1963; o también Moller Okin, S. «Liberalismo político, justicia y género», en Castells, C. (ed.), *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona, Paidós, 1996) el patriarcado ha sido superado merced a las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX, en la medida en que consiguieron traer la igualdad de derechos, si bien considera siguen vigentes todavía determinados prejuicios y no pocas exclusiones. Por eso fía las soluciones a la igualdad y al principio de oportunidades

de la vida² supeditando a las mujeres en todos los planos. Es mucho más que una cultura androcéntrica de encierros aislados y diferenciados, que excluye a las mujeres y disciplina sus cuerpos. Es una visión antropológica del mundo que prefigura las relaciones sociales desde la subordinación y la desvalorización de lo femenino, como si de una verdad irrefutable se tratara, como algo natural³. La interpretación que la antropología androcéntrica ha hecho de la división histórica del trabajo entre hombres y mujeres, excluyendo a la mujer del espacio de la producción y confinándola a la soledad silenciosa del hogar, es sólo el exponente de una tradición mucho más amplia que supedita a la mujer como un hecho natural derivado de diferencias biológicas.

Cabe entonces preguntarse, ¿existe un nexo de unión entre las diferentes mujeres en la historia? Podría decirse que sí. La maternidad, el cuidado

para todos. Para el feminismo «socialista» o «marxista» (V. Hennessy, R., Ingraham (ed.), (1997), *Materialist Feminism. A Reader in Class, Difference, and Women's Lives*, London, Routledge, 1997; o también Jaggar, A. M. "Socialist Feminism and Human Nature", en Sterba, J. P., *Justice. Alternative Political Perspectives*, Belmont, Wadsworth Publishing Company, 1992) el patriarcado opera junto al espacio de la producción, de modo que mientras no se cambien las relaciones entre capital y trabajo, no será posible la caída del patriarcado. Producción y patriarcado han jugado una papel crucial en la perpetuación de las relaciones de dominación entre hombres y mujeres; y, por último, el considerado feminismo «postcolonial» (sobre todo Bell, H., «Black Women: Shaping Feminist Theory», en James, J., y Sharpley-Whiting, T. D., *The Black Feminist Reader*, Oxford, Blackwell, 2000) considera, que ambas opciones no han prestado suficiente atención a la centralidad que el patriarcado asume en el diseño de las relaciones sociales. El patriarcado es un orden de valores que articula relaciones de dominación económicas, étnicas y de orientación sexual; y reprocha a ambos que hayan impulsado espacios de emancipación para la mujer, sin reparar en la diversidad de usos culturales del mundo y en la necesidad de que sean las propias mujeres las que, desde sus propia matriz cultural, las que sigan una estrategia de guerra a los esquemas patriarcales.

² Simón Rodríguez, E., *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*, Madrid, Narcea, 1999, p. 19

³ Como un sistema de ingeniería social que propone y ejerce el control sobre «la reproducción social de las mujeres» Boaventura, S., *Crítica de la razón indolente*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2003, p. 325.

de niños, la atención a ancianos y a enfermos, la satisfacción de las necesidades materiales y sexuales de los hombres, han sido tareas encomendadas de manera tradicional a las mujeres. Unas tareas que han sido definidas por los hombres y que están marcadas por la abnegación y la renuncia a su individualidad. Unas tareas destinadas al silencio y que no merecen ser contadas. Condenadas a ser meros testigos sin valor, las mujeres han permanecido ocultas y sin conciencia de sí mismas; aisladas unas de las otras y en espacios muy limitados —desde el Gineceo griego a la habitación que describiría Virginia Wolf.

Recordemos sino aquí a Virginia Woolf y los problemas que planteaba ante la falta de espacios: la mujer no dispone de una habitación propia donde crear, viajar y vivir sin ninguna tutela. Carece de un espacio donde llevar a cabo el deseo humano de ser autónomo, en un mundo que le pertenece tanto como al hombre. De hecho es la propia Virginia Woolf la que en *Tres guineas* denuncia la discriminación que padece la mujer a todos los niveles. Las mujeres permanecerán atrapadas en ellos y subsumidas en la vida del hombre, que viene a nuclear su existencia⁴.

El patrón patriarcal ha construido el mundo siempre a espaldas de las mujeres. El hombre ha estado *per se* en la vida social, donde queda instalada la política, el saber, lo militar y lo religioso, como campos exclusivos de los varones. Sólo él ha entrado en la historia. A la mujer, en cambio, se le ha reservado el ámbito de «lo natural» y se le ha negado «lo cultural»⁵, apropiándose primero de sus tiempos y espacios para olvidarla después borrando sus huellas, arrancándole así cualquier conexión con la verdad histórica —anexa siempre a principios abstractos y masculinos— y relegándola al espacio privado, el espacio intocable de la familia y de la religión, que consagra el dominio patriarcal.

⁴ V. Forrester, V., Virginia Woolf. *El vicio absurdo*, Madrid, Ultramar, 1977, p. 69 y Heilbrun, C., *Writing a woman life*, New York, Ballantine, 1988, p. 21.

⁵ Reeves, P., «The Reproduction of Patriarchy in Feminist Anthropology», en McCanney Gergen, M., (ed.), *Feminist Thought and the Structure of Knowledge*, New York University Press, 1988, p. 54.

Y es que la delimitación patriarcal del espacio privado ha respondido también a otras razones bien distintas de las esgrimidas por el contractualismo liberal (léase aquí la de asegurar las libertades civiles frente al poder, representado en el Estado). El diseño patriarcal del espacio privado tenía además otra función, que permaneció oculta, porque no formaba parte del discurso de la modernidad: la reducción al ámbito privado de las mujeres como mecanismo para su exclusión del espacio social de la producción y, por tanto, su vinculación a los cuidados de la reproducción.

Esta ideología ampliamente dominante que invisibiliza a las mujeres y que se presenta como natural —pero que es convencional e histórica— ha estado siempre ahí. Desde la antigüedad clásica los hombres han determinado qué son las mujeres y cuáles son sus deberes. De hecho, dos fueron las obras que apuntalaron el nacimiento mítico de nuestra civilización. La primera es *La Biblia*, la segunda *La Odisea*. La primera, ya en el Génesis, relega el papel de la mujer a un plano secundario e inferior. En la Odisea Penélope elucida el carácter infructuoso del trabajo femenino en las sociedades occidentales. Es un trabajo supeditado a la llegada de Ulises, un trabajo in-interrumpido que no tiene otro objetivo que la distracción. Un trabajo subordinado y subsumido en estructuras patriarcales que no aceptan y, por tanto, no respetan lo femenino.

La dominación masculina siempre se ha ejercido accediendo y disciplinando el cuerpo de las mujeres; ha variado en sus formas, pero ha seguido por encima de todo, como una seña de identidad, transmitiéndose entre generaciones como un recado o una herencia, como una especie de transverberación que no termina nunca del todo, porque hunde sus raíces «en un episteme común»⁶ y que se apuntala en la necesidad de someterlas para extraer la totalidad de las potencias productivas de los hombres⁷.

⁶ Duby, G., y Perrot M., «Escribir la historia de las mujeres», en *Historia de las mujeres*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1994, p. 11

⁷ (...) y cuya espuria gratificación era, en última instancia, el acceso y dominio sobre el cuerpo de aquéllas» (Solórzano, N., «Algunas claves para el una crítica de la imaginación jurídica. De los obstáculos epistemológicos en el derecho moderno y

Nótese si no como se pronunciaba hasta el mismo Rousseau en el *Emilio o de la educación*, dirigiéndose a Sofía: «(...) dar placer a los hombres, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, criarlos de jóvenes, cuidarlos de mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles agradable y dulce la vida; he aquí los deberes de las mujeres en todos los tiempos, y es lo que se les ha de enseñar desde la infancia». Como también lo haría el mismo Lutero dos siglos antes en plena Reforma, cuando explicaba a la mujer mediante la metáfora del nido, en una especie de reclamo arcaico a esa especie de placenta que es siempre la mujer, evocando así su poder regenerador; y que se prodigaría desde el Renacimiento a través de imágenes como la caracola, la nave, la concha..., etc.; una metáfora hermosa, que sobrevivirá incluso a la modernidad, a través del romanticismo y que se sintetiza en la idea del cuidado regenerador a través de la sexualidad y la maternidad. Y que inspiraría, por ejemplo, a poetas como Claudel, Saint-John-Perse o Paul Valéry; o como también se pronunciaría también mucho antes el obispo de Limerick, en plena Edad Media, cuando decía que las mujeres no tenían otro afán que el matrimonio para servir a quienes oran, trabajan o combaten; y así sucesivamente hacia atrás en la historia...

Ha estado en el mundo greco-romano, en el cristianismo, en el Renacimiento y en la Reforma, en los procesos revolucionarios de la modernidad, como ya se ha dicho, hasta llegar al, si se nos permite la expresión, el feminicidio de los pensadores alemanes del siglo XIX, Nietzsche, Schopenhauer, Feuerbach, etc. En este capítulo partimos precisamente del pensamiento de estos últimos, especialmente de Nietzsche y Schopenhauer. Y lo hacemos porque serán decisivos en el diseño de este nuevo estereotipo femenino, vinculado a una idea de la mujer especialmente exagerada del mal, que acabará poblando a través de la bohemia artística y literaria de la época —especialmente a través del teatro y de la novela— y más tarde del cine y la publicidad, el imaginario estético del siglo XX.

La virulencia de estos autores hacia las mujeres revela hasta qué punto los procesos de la modernidad no consiguieron desafectar la realidad

su ciencia», en Seco., J.M. (ed), *Esferas de democracia*, Sevilla, Aconcagua, 2004, p. 163).

de esta visión androcéntrica del mundo. Desvelan como al compás de las ideas ilustradas que soñaban con la emancipación igualitaria, liberal y fraternal de las mujeres (que buscaba los mismos derechos, la misma educación y las mismas posibilidades que los hombres) se seguía construyendo a la mujer a imagen y semejanza del sistema patriarcal. En medio de la profunda revolución de valores, de costumbres y de mentalidad que contrajo la ilustración se embozaba también una oportunidad para seguir ejerciendo el control sobre ellas; al supeditarlas a una idea de estatus equiparada al de los hombres, sin reconocer un estatus adaptado a su esencia, dando paso, si se quiere, a una tipo de alienación más sutil, a cuyo desarrollo contribuyó la formación de una opinión manipulada a través de las artes.

2.2. Influencia de Nietzsche y Schopenhauer en la Literatura y el Arte de fin de siglo

Estos autores influyeron decisivamente en la bohemia literaria y artística de la época, incidiendo decisivamente en el estado espiritual de su tiempo, especialmente Nietzsche. Estos autores, en cierta medida antagónicos entre sí⁸, coincidían en su actitud discriminatoria hacia las mujeres, de una forma sólo comparable con su etnocentrismo e intolerancia en materia racial. La literatura tomará de su filosofía buena parte de sus referencias, de sus criterios estéticos y sociales: la moral de la fuerza, la valoración de

⁸ Una ambivalencia entre tendencias opuestas, en la que no vamos a entrar aquí, pero que se puede expresar en la dicotomía entre la voluntad y el dolor; entre la acción y la contemplación, como una lucha que no termina nunca del todo, que así se proyectaría sobre no pocos intelectuales y artistas de la época. Basten aquí, por ejemplo, las palabras de un autor marcado por esa ambivalencia, Pío Baroja «Yo he vacilado muchas veces queriendo resolver no ya en sí en el cosmos, sino en el interior del espíritu, es mejor la fuerza indiferente al dolor o la piedad. Pensando, estoy por la fuerza, y me inclino a creer que el mundo es un circo de atletas en dónde no se debe hacer más que vencer, vencer de cualquier manera; sintiendo, estoy por la piedad, y entonces me parece la vida algo caótico, absurdo y enfermizo». Baroja, P., *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-51, Vol. V, p. 95

la vida y de la voluntad frente a la razón y la ciencia, el eterno retorno, el anticristianismo, y, como no, también su visión de la mujer.

Pensemos, por ejemplo, en la generación del 98, por situarnos en nuestro país, donde la influencia de estos autores, sobre todo la nietzscheana, fue palmaria. No puede afirmarse, como escribe Pedro Salinas, «que entre los hombres del 98 existiera un caudillo nominal y exclusivo. Pero sería difícil negar también que ideológicamente había un guía de esta generación, Nietzsche...»⁹. Pensemos en autores, tan emblemáticos en nuestras letras, como Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu o Unamuno. Todos ellos, como veremos más adelante, estuvieron profundamente influidos por la filosofía alemana.

Así, por ejemplo, en Pío Baroja, por centrarnos en el primero de ellos, la influencia de Schopenhauer es clara en *Sensualidad pervertida* o en *Camino de perfección* (1902), mientras que la de Nietzsche se percibe netamente en *César o nada* (1910). En Azorín, la influencia nietzscheana es todavía mayor, y así se infiere en la trilogía que marcaría su evolución literaria: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín*, que marcaría el pseudónimo de utilizaría en adelante (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904); por no mencionar al Cristo-Quijote que representaría Unamuno desde la publicación de uno de sus libros más célebres *La vida de Don Quijote y Sancho* (1904); o al *Pío Cid* de Ángel Ganivet (1898), como un reflejo de la idea nietzscheana del súper hombre.

Lo que queremos decir aquí es que el pensamiento de estos autores, especialmente Nietzsche, insufló aires nuevos entre las élites intelectuales y artísticas de la época, ávidas de aire fresco, en un período, que coincidía con el final del decimonónico y el comienzo del siglo XX, marcado por la decepción y la pérdida de ilusiones en una Europa de ideas desgastadas. Tal era el estado espiritual de la época, Un clima espiritual que hizo posible, por ejemplo, la filosofía vitalista y existencial de Unamuno y en Ortega y Gasset en España, en Henri Bergson en Francia, y en multitud

⁹ Salinas, P., «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, 1970, p. 31. Para una panorámica más amplia de lo que aquí decimos interesantes son las páginas de Savignano, A., «El 98 y la filosofía europea», en *Anuario Filosófico*, nº 31, 1998, pp.71-90.

de autores como Scheler, Jünger, Stefan George, Oswald Spengler, etc...; pero donde las ideas nietzscheanas relacionadas con la acción, la voluntad, lo telúrico, la valoración de la vida y el placer, los sentimientos, etc... permitieron dar entrada a un mundo emotivo y pasional hasta entonces supeditado por el racionalismo, la industrialización y la ética de la sociedad burguesa.

Sus ideas, por tanto, calaron con rapidez en medio de una sociedad cansada y misoneísta, procurando a las artes y a la literatura, como bien escribe Sobejano, de nuevos y «fecundos impulsos»¹⁰; imprimió «nuevos ímpetus a un gran sector de la vida espiritual, sin llegar a apoderarse de ella íntegramente ni mucho menos a incidir en la vida material. Sus ideas ayudaron, sí, al mejor entendimiento de cierta filosofía vitalista, por Ortega representada. Renovó Nietzsche los modos de comprensión psicológica (...). Contribuyó a encauzar la política por trayectorias nuevas (...); pero al hilo de aquéllas ideas también lo hicieron la exaltación de la dureza, la lucha y el desprecio a la mujer, en una sociedad que seguía siendo profundamente patriarcal.

El hecho es que, amén de la propia significación intelectual del pensamiento de Schopenhauer y de Nietzsche dentro del panorama ideológico de primer tercio del siglo XX, y tal vez por el efecto reminiscente de Eva concebida como autora exclusiva del pecado¹¹ (una concepción que se prodigaría por el decimonónico merced a la literatura gótica como un reflejo instintivo a la liberación sexual femenina), su filosofía fue de un acusado desprecio hacia la mujer, hasta llegar a producir una visión de ella a través de las élites intelectuales y artísticas especialmente menospreciativa. Sin lugar a dudas, como consecuencia de la irrupción de los primeros movimientos feministas, sus escritos rezumaban un notable desdén por esas voces que clamaban a su alrededor, cargadas ya de exigencias de emancipación.

Schopenhauer, por empezar por el primero de ellos, en el segundo volumen de los *Parerga y Paralipómena* escribe «la mujer no está deter-

¹⁰ Sobejano, G., *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, p. 151.

¹¹ V., por ejemplo a Allen, V., *The Femme Fatale: Erotic icon*, New York, The Whitson Publishing Company, 1983, p. 186.

minada ni está destinada» a grandes trabajos espirituales ni corporales. Ella salda la deuda de la vida no mediante la acción, sino mediante el sufrimiento, mediante el dolor del parto, el cuidado del infante y de la sumisión al hombre, del que debe ser una paciente y serena compañera»¹². Pero a su inferioridad natural hay que sumarle la deslealtad y la injusticia en sus relaciones con los demás; recurre al engaño porque necesita protegerse.

El engaño, escribe, «es innato en la mujer, lo mismo en la más aguda que en la más torpe. Es en ella tan natural su uso en todas las ocasiones, como en un animal atacado el defenderse al instante con sus armas naturales. Obrando así, tiene hasta cierto punto conciencia de sus derechos, lo cual hace que sea casi imposible encontrar una mujer absolutamente verídica y sincera»¹³.

La violencia de este autor aquí abrumba, pues mistifica el engaño en ella; no hay otra forma de estar siendo mujer; se dedica a él y lo utiliza «como su propio derecho»; el engaño ya no reside en la educación femenina, una educación diseñada por hombres y cuyos productos son la hipocresía, la pasividad, la mentira, la falta de espontaneidad, como ya se dejara entrever por no pocos autores ilustrados. Piénsese, por ejemplo, en el mismo Jovellanos o en el propio Moratín — por seguir con las letras españolas - para quienes la educación femenina era injusta e inmoral, porque cercenaba el derecho de la mujer a la autonomía moral y a la libertad de conciencia¹⁴.

Una visión crítica acerca de la violencia ejercida sobre las mujeres a través de la educación que el propio Moratín elucidaría, pese a la censura y los convencionalismos de la época, en la que fue quizás su obra más repre-

¹² Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipómena*, II, Madrid, Trotta, 2009, cap. 27, aforismo 363.

¹³ Id., *El amor, las mujeres y la muerte* (trad. a cargo de López White), en www.schopenhauer-web.org, 2008. Cfr. también con Godet., P., *La pensée de Schopenhauer*, Paris, Payot, 1918, pp. 390-391.

¹⁴ Moratin, L.F., *El sí de las niñas*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 143-144.

sentativa El sí de las niñas. Véanse sino el alcance de las palabras de Don Diego en el tercer acto: «Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad, ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones; o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal de que no digan lo que sienten, con tal de que finjan aborrecer lo que más desean, con tal de que se presten a pronunciar cuando se lo manden un sí, perjurio, sacrílego, origen de tantos escándalos; ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo».

Para Schopenhauer, en cambio, el «arte de callar y mentir» no es adquirido en la mujer, no es fruto de una educación patriarcal que las instruye para disimular o engañar; antes al contrario, el engaño es y deviene infuso en ella; representa su manera más espontánea de estar y de existir en el mundo. Incapaz de valerse por sí misma (pasividad) y de fiarse a la sinceridad, su liberación (del gobierno de padres y maridos), para este filósofo, la conduciría de manera inevitable a servidumbres mucho peores «bajo la dominación de nuevos amos»¹⁵.

Pero Nietzsche irá todavía mucho más allá. El tema de la mujer, recurrente en muchos de sus escritos, es axial en su biografía y aparece ya, desde sus años más tempranos. Es cierto que en su filosofía se detecta una cierta ambivalencia entre tendencias opuestas que se sintetizan en una especie de dicotomía entre la mujer que se construye desde/frente a la mirada masculina, la mujer débil y pasiva (que es potencia de mentira) o la que pretende liberarse y es reactiva (que es potencia de verdad); y ese otro tipo de mujer, la mujer superior, que se autoafirma y constituye por ella misma y en sí misma; «una voz de viola profunda y poderosa (...), una mujer con un alma sublime, heroica, real, capaz y preparada para las réplicas, para los propósitos, para los sacrificios grandiosos, capaz y preparada para do-

¹⁵ Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, *Op. cit.*, en [www. Schopenhauer-web.org](http://www.Schopenhauer-web.org); así como en Godet., P., *La pensée de Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 395

minar a los hombres (...)»¹⁶; una mujer que no «está corrompida por los hombres», y que es escéptica pues sabe que la verdad no existe y si se vela, es porque también «sabe que no tiene nada que ocultar»¹⁷.

Es, precisamente, en esta dicotomía entre la mujer pasiva o reactiva y la mujer afirmativa, como una lucha sin cuartel, dónde algunos autores, como Derrida, Elvira Burgos o Sarah Kofman¹⁸, han querido ver la semilla de un planteamiento diferente en Nietzsche hasta el punto de identificar en su obra una suerte de hilo que anticipa una especie de feminismo subversivo. Pero independientemente de este tipo de planteamientos que re-visitan las opiniones de Nietzsche —restándoles dureza— como una crítica al sistema patriarcal y a su ética de valores masculinos, cristianos y ascéticos, lo cierto es que no se puede olvidar aquí que el hilo conductor que recorre todo su pensamiento, y que va conformándose de distintas maneras a lo largo de toda su obra —como en la urdimbre de un tapiz— es precisamente la voluntad de dominio y su admiración por la fuerza y el poder, y así hay que entender el sentido reactivo de su filosofía.

Ni que decir tiene que la aspereza de muchas de sus afirmaciones sobre la mujer podría hoy matizarse si las contextualizamos, pues participan, como el resto de su obra, de las virtudes de su propio estilo, obsesionado siempre por la inmediatez y profundamente anti-retórico; pero este hecho no desmerece el carácter menospreciativo de sus opiniones ni la brutalidad de algunas de sus reflexiones. Expresiones de la misma se hallan constantemente en sus páginas, siendo muy pocas las excepciones

¹⁶ Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, aforismo 70, «Dominadora de sus amos» versión en abierto, p. 51. Puede consultarse en <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20gaya%20ciencia%20.pdf>

¹⁷ Kofman, S. «La question des femmes : une impasse pour les philosophes», en *Les Cahiers du Grif*, n°46, Paris, 1992, p. 6.

¹⁸ V. a Derrida J., Espolones. *Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1997 (2ª impresión); o Cfr. con Burgos E., en «Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche», en *Asparkia*, XI, 2000, pp. 77-93 o en *Dioniso en la Filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993; o a Kofman, S., *Explosion I. De l'«Ecce Homo» de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1992 y *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1993

Por ejemplo, una de las excepciones más conocidas es la que cierra el aforismo 339 de la *Gaya Ciencia*, «(...) este es el encanto más poderoso de la vida: está cubierto con un velo tejido de oro, un velo de bellas posibilidades, que le da un atractivo prometedor, reticente, modesto, irónico, lastimoso, seductor. ¡Sí, la vida es mujer!»¹⁹.

Pero son sólo eso, excepciones. La tónica es la opuesta. Desde la máxima más conocida, en lo que aquí interesa, de Zaratustra «¿Vas con mujeres? ¡ No olvides el látigo!», a las más postreras como aquella en la que se refiere a ella como « (...) la de un animal de presa, a su garra de tigre bajo guante, a su ingenuidad en el egoísmo, a su in-educabilidad y su interno salvajismo, el carácter inaprensible, amplio, errabundo de sus apetitos y virtudes»²⁰; o como cuando escribe sin rubor que «las mujeres son siempre menos civilizadas que los hombres: salvajes en lo más profundo de sus almas; viven en el estado como gatos en casa, siempre listas para saltar por la puerta o la ventana y volver a su elemento»²¹. Los ejemplos se pueden multiplicar y el número de expresiones como estas aumenta a poco que nos sumerjamos en su obra...

2.3. La reacción (nietzscheana) a los primeros movimientos feministas

El hecho es que la posición nietzscheana frente a las voces de los primeros feminismos, que ya pugnaban con fuerza en su tiempo, fue siempre reactiva y está tan arraigada en él, que lejos de desaparecer, adquiere con el paso de los años una acritud, si cabe, más exasperante, hasta el punto de arremeter contra los hombres feministas que sueñan con liberar a las mujeres de su merecida servidumbre; a quienes reprocha su falta de virilidad

¹⁹ Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, aforismo 339, *op. cit.*, p. 132.

²⁰ Id., *Más allá del bien y del mal*, Alianza Editorial, Versión Kindle, aforismo 239 (Sección V. Para la historia natural de la moral), pos 2428.

²¹ Id., *Masculin, féminin*. Présentation et choix de textes de Didier Raymond. Editions du Rocher 1990, p. 151.

y su traición a su instinto natural en el que sólo cabe el desprecio por las mujeres reales. «La masculinidad europea —escribe Nietzsche— quisiera rebajar a la mujer hasta la cultura general, incluso hasta leer periódicos e intervenir en política. Acá y allá se quiere hacer de las mujeres librepensadores o literatos, como si una mujer sin piedad no fuera para un hombre profundo y ateo algo completamente repugnante o ridículo»²².

Un reproche que es preciso entender también aquí en clave sexual, pues Nietzsche, como no podía ser de otro modo, también se hacía eco como el resto de hombres del decimonónico de lo que empezaba a ser ya una crisis sexual vinculada a la pérdida paulatina de control masculino sobre el cuerpo de las mujeres. Al cabo, el hombre decimonónico, especialmente el victoriano, estaba dividido entre los que disfrutaban del placer masquista proporcionado por una sexualidad femenina abrumadora y aquéllos otros que se mofaban por su falta de virilidad y por su apoyo a la mujer liberada²³.

La expresión culminante de esta idea está en *Ecce Homo* (uno de sus libros más postreros y quizás el más autobiográfico) donde llegará a identificar la emancipación de la mujer como una forma de debilidad, contraproducente al desarrollo de las fuerzas femeninas, en la línea que ya había sostenido en *Más allá del bien y del mal*, porque debilita «todos los instintos femeninos»²⁴. Desde la Revolución francesa, escribe, «el influjo de la mujer ha disminuido en Europa en la medida en que ha crecido en derechos y exigencias; y la «emancipación de la mujer» en la medida en que es pedida y promovida por las propias mujeres (y no solo por cretinos masculinos) resulta ser un síntoma notabilísimo de debilitamiento de los instintos femeninos». La liberación de la mujer, apostilla, es el nombre que se da al odio instintivo de la mujer fracasada, es decir, incapaz de dar (se) a luz y contraria a la verdadera mujer.

Por eso escribe «mulier taceat de muliere» (la mujer debe abstenerse de hablar de la mujer)²⁵. La mujer idealista, la que pretende liberarse, de-

²² Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, op. cit., pos. 2424.

²³ V. Dijkstra, B., op. cit., p. 272

²⁴ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, op. cit., aforismo 239, pos. 2413.

²⁵ *Ibidem*.

bilita a la mujer. La liberación femenina deviene así, para Nietzsche, en el producto del odio y del resentimiento, porque la superioridad sobre ellas sólo responde a la necesidad de protegerlas. Aupándose «bajo el nombre de la ‘mujer en sí misma’, de la ‘mujer superior’, de la ‘mujer idealista’, estas mujeres tienden a bajar el nivel general de la mujer (...)»²⁶.

La igualdad de derechos, por tanto, pretendida por los movimientos feministas es, para Nietzsche una forma de superficialidad porque debilita el espíritu²⁷ y expone a las mujeres reales a un nuevo tipo de servidumbre, aún más cruel que la dureza de terceros, de la que hablaba Schopenhauer; las expone a la hegemonía de un sistema frío e impersonal, donde acabarían desapareciendo en ausencia de protección conyugal; así será el destino de la «mujer comprometida» con su ilusión de independencia, en la era de la sociedad industrial²⁸.

2.4. Feminidad y metafísica: Feuerbach y el reduccionismo ontológico de la mujer

Por tanto, estos autores retuercen todavía más esa visión androcéntrica de la mujer, que sobrevivió a las promesas de la ilustración y que se seguía apuntalando como uno de los pilares de la tradición occidental. Un enfoque menospreciativo que responde a la necesidad de conjurar el miedo de su época a las primeras voces feministas que clamaban por fuerza por ocupar su sitio en la historia. Un enfoque que ya no es teológico, sino naturalista, aunque sigue siendo metafísico.

Es naturalista porque identifica femineidad y naturaleza, reduciéndola a una mera individualidad empírica y sensible. La mujer, escribe Nietzsche, « (...) más que el hombre, está más estrechamente ligada con la na-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Veamos sino como se pronuncia «La igualdad, una cierta asimilación efectiva que se expresa en la teoría de la ‘igualdad de derechos’ forma parte esencial de la decadencia. Lo propio de toda época fuerte es lo que yo llamo el pathos de la distancia (...)». Nietzsche, F., *El ócaso de los ídolos*, Ediciones BUSMA, Madrid, 1985, p. 130;

²⁸ V. Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, *op. cit.*, aforismo 239... , pos. 2399.

turalidad y permanece similar a ella en todo lo esencial»²⁹. El acto de estar siendo mujer se subsume, para estos autores, en la naturaleza, pero lo hace como concepto, en el sentido propuesto por Feuerbach —el otro pensador que faltaba en lo que aquí interesa—, donde el hombre deviene en la esencia de aquélla. De este modo, la mujer se sintetiza en esa idea abstracta y universal del hombre «general», es decir, lo hace como género. Por tanto la relación hombre-mujer, con Feuerbach, no es más que una relación del hombre con el hombre, donde la mujer se explica únicamente en la voluntad de vivir de la especie. Lo reproductivo se subsume así en lo genérico y el encuentro sexual no es más que la atracción entre dos sub-determinaciones abstractas, una masculina y otra femenina.

Desde esta perspectiva, la identidad sexual no es más que un proceso estrictamente natural y el amor, como el erotismo, una forma de espiritualización de la sensualidad, que dispone mejor a la mujer para la sumisión, como dirá Nietzsche³⁰; pues solo en esa «espiritualización» cabe atisbar una ilusión de profundidad o personalidad en la mujer³¹. El alma de la mujer, escribe, «es sólo la superficie, una película conmovedora e inquieta, pero en aguas poco profundas. El alma del hombre, por el contrario, es profunda; su río ruge en las cuevas subterráneas: la mujer adivina su fuerza pero no la entiende»³²; En la misma línea habría de pronunciarse Schopenhauer; la mujer, escribe, «padece miopía intelectual que, por una especie de intuición, le permite ver de un modo penetrante las cosas próximas; pero su horizonte es muy pequeño y se le escapan las cosas lejanas»³³.

Es cierto que el hombre abstracto de Feuerbach no pretende sustraerse a la naturaleza, sino identificarse con ella, forjándola. El hombre, dice Feuerbach, «nada puede sin la naturaleza; la naturaleza nada puede, o a

²⁹ Id., *Masculin, féminin*. Présentation et choix de textes de Didier Raymond, Paris, Editions du Rocher, 1990, p. 151.

³⁰ Id., *La Gaya Ciencia*, aforismo 72 («Las madres»), versión en abierto, *op. cit.*, p. 51.

³¹ Id., *El ócaso de los ídolos*, *op. cit.*, p. 65.

³² Id., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 87.

³³ Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, en [www. Schopenhauer-web.org](http://www.Schopenhauer-web.org).

lo menos nada espiritual, sin el hombre (...). La verdadera relación entre el espíritu y la naturaleza consiste en que ésta procura la materia y aquél la forma»³⁴; un planteamiento que, en cierta medida, no se sustrae a la concepción aristotélico-tomista que une cuerpo y espíritu. Sólo que ahora sujeto y objeto se potencian mutuamente evitando así la creación de mundos subjetivos o imaginarios divorciados de la realidad, como el de la religión, que se apuntala únicamente sobre el sujeto, pero fundamenta la misma existencia ontológica de Dios. De la misma forma, al fundamentar su existencia ontológica en aquélla, la mujer, subsumida en este esquema, sencillamente desaparece. A partir de ahora cuando el hombre, mejor dicho, «los hombres» —que diría Lucien Febvre— digan nosotros, hablarán también de ellas.

Se termina de conjugar así, en distintos momentos, lo que podría considerarse otro reduccionismo ontológico, que junto a la ya atávica división cuasi ontológica de la realidad entre lo público y lo privado³⁵, reducen la existencia de la mujer a lo natural constriñéndola, por una parte a la actividad reproductiva y a la maternidad; y, por otra, desvalorizando su función sexual, que al ser puramente (proto) natural (léase salvaje y sin control) necesita regulación.

Es precisamente en este reduccionismo, que asimila a las mujeres a la naturaleza (maternal y salvaje a la vez) y a los hombres a la cultura; que privilegia lo conceptual (lo mental) sobre lo corporal (materia sexuada)³⁶,

³⁴ Feuerbach, L., *La esencia del cristianismo*, Salamanca, Sígueme, 1975, p. 318.

³⁵ Una división público/privado que siendo atávica adquiere un nuevo sentido a raíz de la modernidad. A partir de entonces el espacio privado se empieza a interpretar de dos maneras diferentes, aunque complementarias: Una más abstracta, como sistema de relaciones sociales que se articula con el capitalismo, la homofobia y el racismo; y otra más concreta, como forma de poder con estructuras muy definidas, entre las que destacan: (i) el modo de producción patriarcal; (ii) las relaciones patriarcales en el trabajo remunerado; (iii) las relaciones patriarcales dentro del Estado; (iv) la violencia para instaurar este sistema; (v) las relaciones patriarcales en las instituciones culturales; y (vi) las relaciones patriarcales en el marco de la sexualidad. V., Walby, S., *Theorizing Patriarchy*, Cambridge, Basil Blackwell, 1990, pp. 20 et sequens.

³⁶ Grosz, E., “Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason”, en Alcoff, L. & Potter, E., (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York, Routledge, 1993,

dónde se inspirarían todos los comportamientos que pretenden tratar a las mujeres como objetos, al no ser capaces de discernir en ellas, un fin en sí mismo más allá de su vida física, lo que justificaría su relegación al espacio privado y no ya para el control externo de la reproducción, sino para la regulación de su libertad sexual. Un énfasis regulatorio que poblará el imaginario moderno y que estará orientado a controlar o reprimir el deseo sexual femenino.

2.5. Metafísica del desprecio: La mujer en el imaginario estético entre los siglos XIX y XX

Por eso decimos que este esquema menospreciativo de la mujer es metafísico, porque se basa en una serie de absolutizaciones u ontologismos que, en una especie de co-potenciación mutua han terminado por impregnar el desarrollo del imaginario estético del siglo XX, al punto de que, podríamos decir, que todavía hoy no es fácil sustraerse a esta especie de tradición.

Llama la atención, por ejemplo, como incluso parte de los feminismos de nuestro tiempo se sigan basando en cierta medida en esta concepción metafísica, que a la larga presupone tácitamente las tesis de un dominio masculino. Pensar, por ejemplo, en una sexualidad ligada al dominio masculino y a la sumisión femenina, como sostienen, por ejemplo, buena parte de las posturas feministas abolicionistas de la prostitución, situando a esta como la peor forma de avasallamiento y cosificación de los cuerpos femeninos por el solo deseo masculino, es un ejemplo de este reduccionismo que no sólo simplifica la construcción sexual de la mujer, fiando su identidad a una idea de género —abstracta y universalizable— desvinculada de la singularidad de cada mujer, sino que descontextualiza el conocimiento sobre ellas, al alejarse de sus intereses y expectativas como sujetos realmente necesitados.

De esta forma, se sigue fiando la construcción de la identidad sexual de la mujer a una definición marcada por la idea de género desvinculán-

dola de cualquier dimensión ontológica, esto es, de su propia singularidad individual. Digamos que esta tendencia también se inscribe en la tradición filosófica cartesiana que descontextualiza el conocimiento, hasta el punto de que este puede llegar a existir de manera independiente de aquellos que propiciaron su producción.

Esta visión ha sido criticada abiertamente por un sector de la epistemología y ontología feministas, que apuesta por una teoría del conocimiento materialista no marxista en el sentido de considerar que el conocimiento siempre es generado como parte de la acción humana —nada se puede separar del contexto donde es producido—, y, en lo que aquí interesa, de la experiencia de las mujeres³⁷.

Con esto no se quiere decir que el conocimiento deba prescindir de nociones o conceptos, pues operamos con ellos en la medida en que somos, actuamos y conocemos. También somos sujetos cognoscentes. Podemos utilizar la abstracción para conocer la realidad concreta y así lo hacemos en todos los procesos empíricos, porque de otro modo no sabríamos enfrentar la complejidad (que siempre nos sobrepasa) de lo real. Pero una cosa es conocer y otra hipostasiar el alcance de estas representaciones de la experiencia.

Cuando Simone de Beauvoir apunta en una de sus máximas más célebres —en la que sería su obra de referencia *El segundo Sexo*³⁸— que «no se nace mujer, sino que se llega a serlo», no es demasiado ajena a este planteamiento metafísico. Huelga decir que cuando emplea las palabras «mujer» o «femenino», no se está refiriendo a ningún arquetipo o esencia, sino al estado de la educación y de la moral, y que también parte de la idea de libertad como divisa máxima para escapar de los roles impuestos por aquéllas —que tienden siempre a la inevitabilidad porque se naturalizan.

³⁷ Stanley, L. & Wise, S., *Breaking Out Again. Feminist Ontology and Epistemology*, New York, Routledge, 1993, pp. 191-192 y 228.

³⁸ Beauvoir, S., *The Second Sex* (Trad. & ed. Parshley H. M), Knopf, New York, 1993, p. 148. V. también a Trigaud, J.M., *Persona ou la justice au double visage*, Studio Editoriale di Cultura, 1990, p. 254.

Pero al negar la especificidad de cada mujer, léase aquí su propia singularidad, lo que se viene es a postergar su propia realización personal —que se dirime siempre en el acto de ser o existir—. Ello equivale a ignorar la praxis de las mujeres; es decir equivale, en cierta medida, a absolutizar o lo que es lo mismo, a un nuevo esencialismo que se desentien- de también de la realidad histórica de las mujeres (entendiendo aquí por realidad histórica la única realidad a la que tienen acceso como sujetos necesitados); y que se hipostasia en roles, normas o convenciones, innecesarias pero inevitables, pero que han sido y siguen tomadas desde la masculinidad³⁹.

Si la mujer es definida en términos de su relación con el hombre, ir más allá de estos estereotipos requiere renombrar las características de las mujeres, pero no en términos de desviación o negación de la norma masculina, sino de respuesta humana a situaciones particulares. Al cabo masculinidad y feminidad han sido históricamente construidas. Es necesario hacer una ciencia social para las mujeres en vez de sobre las mujeres (como se hizo para los negros durante un tiempo y una vez transcurrida la moda sus problemas parecen haber sido olvidados). Una ciencia social que no se resigna ante el presente y busque cambiar el futuro.

Con esto no se pretende desmerecer aquí la acción de ciertos feminis- mos, especialmente el liberal, decisiva en la recuperación de la voz de las mujeres; sin embargo, cabe preguntarse aquí, si en su búsqueda de las nue- vas emancipaciones, que venían compitiendo desde el siglo XIX por acce- der al espacio social conquistado por la burguesía patriarcal, consiguieron realmente, si se nos permite aquí la expresión, «secularizar» la realidad de este enfoque metafísico, conduciendo las reivindicaciones de la mujeres a universos ficticios en los que se omite su propia singularidad y en los que la idea de igualdad asume (sólo de manera superficial) la inexistencia de un fundamento natural. Una idea de igualdad que revela, al fin, su carácter más convencional e histórico, porque se expresa en el orden de las pala-

³⁹ V., Westkott, M., «Feminist Criticism of the Social Sciences», en McCarl Nielsen, J., (ed.), *Feminist Research Methods. Exemplary Readings in the Social Sciences*, Boulder, Westview Press, 1990, p. 59-62.

bras, pero que siguen siendo pronunciadas por otro sujeto metafísico, que se identifica con los hombres e igualmente se olvida de las mujeres.

Se confrontó, que no es poco, la ética del patriarcado (contrato sexual, domicilio, familia, etc.), pero no consiguieron desafectar unas formas de conocer, que seguirían profundamente marcadas, merced a la obra de estos autores, por ese tácito esencialismo que conducirá la liberación femenina hacia una especie de masculinización de la mujer, porque «lo mejor que hay en el varón parece haberse convertido en ellas —más allá de la diferencia de los sexos— en la encarnación del ideal»⁴⁰, como diría el propio Nietzsche. En este sentido, y quizás solo en este, podría decirse aquí que la intuición nietzscheana anticipaba ya este destino.

En definitiva, en lo que venimos a insistir aquí es en el peso que estos reduccionismos adquirieron, especialmente a raíz de la filosofía de estos autores, en el diseño estético de un nuevo estereotipo femenino, que seguiría embozando, eso sí, de una manera mucho más sutil bajo el uso de imágenes, figuras, metáforas, símbolos o mitos, el mismo control patriarcal de la mujer, pero ahora no ya sólo a través de la educación y la moral; sino a través de las artes, esto es, de la cultura.

Digamos que el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche, Feuerbach, etc., logró generar una buena prensa entre las élites intelectuales de principios del siglo XX, léase aquí una tradición de respetabilidad, instalándose en el discurso y en el imaginario con pretensiones de inamovilidad y naturalidad, hasta el punto de que la llamada «modernidad vienesa», esto es, la explosión cultural surgida durante el decimonónico en la capital del Imperio austro-húngaro, podría considerarse hoy el episodio más determinante en la revolución artística y filosófica que habría de venir en el siglo XX.

El hecho de que a Nietzsche se le considerase al principio como un simpatizante anarquista, facilitó su incursión entre la juventud intelectual de su época, muy desafecta y desencantada, haciendo brotar en ella «gestos iracundos y gritos de protesta, impulsando a los jóvenes, que se ha-

⁴⁰ Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, aforismo 70, «Dominadora de sus amos» versión en abierto, p. 51. Puede consultarse en <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20gaya%20ciencia%20.pdf>.

bían hecho un Nietzsche ‘para su uso’, a una intensa labor»⁴¹. Pero es que además, por aquéllos años, la filosofía alemana era experta en crear respetabilidad, de modo que los conceptos o nociones por ella elaborados se beneficiaban de esa respetabilidad.

La filosofía de estos autores sirvió, por tanto, de fundamento y aglutinante para no pocos escritores y artistas en el desarrollo de sus creaciones, al punto de subyugarlas con representaciones que acabarían hipostasiando la experiencia. La mujer, un tema recurrente en ellas, no sería una excepción, de modo que, poco a poco, se fue aquilatando, en un contexto en el que las nuevas emancipaciones de la mujer pugnaban por salir, la semilla para una nueva imagen estética de la mujer más degradada, si cabe, porque ahora se apuntalaba no ya sólo sobre la inferioridad, como legado del pensamiento medieval y en base a su supuesta comunión salvaje con la naturaleza, sino, en lo que es peor, en la injusticia. «La injusticia es el vicio fundamental de la naturaleza femenina»⁴², dirá Schopenhauer; « (...) como si una mujer sin piedad no fuera para un hombre profundo y ateo algo completamente repugnante o ridículo»⁴³, escribirá Nietzsche. Algo que, como cabe inferir, no tiene desperdicio. Es fácil deducir que con este tipo de representaciones que vinculaban la mujer a la injusticia, se pretendía proyectar, ni más ni menos, que una concepción social todavía más menospreciativa de las voces que ya pugnaban con fuerza por traspasar los papeles de género definidos por la moral y la cultura patriarcales⁴⁴.

⁴¹ Sobejano., G., *op. cit.*, p. 402.

⁴² Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, *op. cit.*, en [www. Schopenhauer-web.org](http://www.Schopenhauer-web.org); y también en Godet., P., *La pensée de Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 391.

⁴³ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, *op. cit.*, pos. 2424

⁴⁴ Pues si todos somos sujetos de realidades, también las valoramos; y al hacerlo participamos de una determinada concepción (estética e ideológica) del mundo, ordenando nuestras acciones conforme a esos principios. Que una acción sea justa o no dependerá, por tanto, de esos principios y de las relaciones derivadas de nuestros juicios sobre los resultados de nuestra condición histórica.

Capítulo 3

La singularidad española: La excepción al estereotipo

*Si la mujer pide por derecho propio el ejercicio de todas
las profesiones,
participar en las conquistas de la ciencia,
cooperar en la solución de los problemas sociales,
creemos que pide lo justo:
pide la rehabilitación de media humanidad.*

(Berta Wilhelmi de Dávila, Congreso Pedagógico de
1892)

*La mujer no puede continuar siendo una masa inerte
al lado de la actividad social masculina.*

(Carmen de Burgos).

3.1. El papel del Krausismo en la representación y percepción de la mujer en España

Como ya se ha visto, desde la *Julia* o la *nueva Eloísa* de Rousseau se comenzará a evocar a la mujer como un símbolo que imanta y dinamiza a lo masculino; un símbolo al que imitar pero al que también temer. Desde entonces los grandes maestros del siglo XIX Goethe, Balzac, Baudelaire, Strauss, Wagner, Dickens, Flaubert, Wilde, Zola, etc., seguirían este camino en sus recreaciones.

Sin embargo, el escenario cambiará en el tránsito del siglo XIX al XX. Entonces confluyen en Europa movimientos y tendencias intelectuales de toda laya (socialismo, anarquismo, regeneracionismo, espiritualismo, krausopositivismo, etc), junto a tendencias artísticas de vanguardia como el esteticismo, el decadentismo, el simbolismo, el modernismo literario, el expresionismo, etc..., como un espejo del estado espiritual de la época, de actitud anti-burguesa y profundamente antipositivista, merced a la acción de los irracionalismos. Significaban una nueva sensibilidad y receptividad a valores espirituales y anti-materialistas, esto es, una nueva estética de la palabra, las formas y los géneros.

España no fue una excepción a esta eclosión intelectual y cultural que se prodigó por toda Europa, y que se conocerá bajo la rúbrica «fin de siècle» para designar a toda una época, la «belle époque», que se extiende desde 1885 a 1914; el hecho de que se iniciara en Francia con la muerte de Víctor Hugo, no le resta fuerza al carácter europeo del concepto y a su propagación por el resto continente; desde 1890, asociado a las corrientes esteticistas e influidas por la filosofía nietzscheana, desaguarán en el decadentismo y, más tarde, en el modernismo.

Sin embargo, en España fue algo diferente. Este carácter menospreciativo hacia la mujer, vinculado a esta nueva misoginia, que se afianzó a través del arte y la filosofía en Europa, no se abrirá paso con la misma intensidad. Es cierto que nuestras letras, sobre todo las del 98¹, tomarán de la filosofía alemana (sobre todo de Nietzsche²) buena parte de sus criterios

¹ En Pío Baroja, por ejemplo, la influencia de Schopenhauer es clara en la *Sensualidad pervertida* o en *Camino de perfección* (1902), mientras que la de Nietzsche se percibe netamente en *César o nada* (1910). En Azorín, la influencia nietzscheana es todavía mayor: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904); por no mencionar al Cristo-Quijote que representaría Unamuno desde la publicación de uno de sus libros más célebres *La vida de Don Quijote y Sancho* (1904); o al *Pío Cid* de Ángel Ganivet (1898), como un reflejo de la idea nietzscheana del súper hombre.

² Salinas, P., «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, 1970, p. 31. Para una panorámica más amplia de lo que aquí decimos interesantes son las páginas de Savignano, A., «El 98 y la filosofía europea», en *Anuario Filosófico*, nº 31, 1998, pp.71-90.

estéticos y sociales: la moral de la fuerza, la valoración de la vida y de la voluntad frente a la razón y la ciencia, el eterno retorno, el anticristianismo. Europa, como escribiría el propio Pío Baroja «parecía entonces una mujer vieja y febril que se pinta y hace una mueca de alegría»³, de modo que era lógico que aquéllas ideas relacionadas con la acción, la voluntad, lo telúrico, la valoración de la vida y el placer, los sentimientos, etc... calaran con rapidez en una sociedad española hastiada y misoneísta, procurando a las artes y a la literatura de nuevos y «fecundos impulsos».

El mismo Pío Baroja se sinceraría así:

Yo he vacilado muchas veces queriendo resolver no ya en sí en el cosmos, sino en el interior del espíritu, es mejor la fuerza indiferente al dolor o la piedad. Pensando, estoy por la fuerza, y me inclino a creer que el mundo es un circo de atletas en dónde no se debe hacer más que vencer, vencer de cualquier manera; sintiendo, estoy por la piedad, y entonces me parece la vida algo caótico, absurdo y enfermizo⁴.

Pero si bien lo hicieron aquéllas ideas como eco del mundo emotivo y pasional que había supeditado el racionalismo, no lo harán en España sus ideas menospreciativas de la mujer. Como bien explica Sobejano, Nietzsche «(...) imprimió nuevos ímpetus a un gran sector de la vida espiritual (...) Sus ideas ayudaron, sí, al mejor entendimiento de cierta filosofía vitalista..... renovando los modos de comprensión psicológica (...), y contribuyendo a encauzar la política por trayectorias nuevas (...)». Calaron, sí, en un gran sector de la sociedad española, pero sin llegar a apoderarse de ella íntegramente, «ni mucho menos a incidir en la vida material»⁵. El desprecio hacia la mujer fue precisamente de aquéllos que no lo hicieron.

Y este hecho, a nuestro entender, se debe a la influencia de la filosofía krausista y su visión de la mujer en el panorama político y cultural español de fin de siglo. La mujer será un tema recurrente en el pensamiento

³ Baroja P., «Divagaciones apasionadas», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-51, p. 492.

⁴ Id., p. 95

⁵ Sobejano, G., *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, p. 151.

krausista, pero a diferencia de resto de Europa, especialmente de Francia y Alemania donde se prodigan personajes femeninos supeditados al deseo masculino o mujeres fatales que acarrear el abismo; los autores krausistas parten de la firme convicción de la igualdad entre hombres y mujeres; y aunque su preocupación en origen no iba más allá de la necesidad de formarlas al considerarlas funcionalmente necesarias para el regeneracionismo que buscaban, lo cierto es que su antagonismo a la misoginia de la época fue palmaria, evitando así que el diseño de ese nuevo estereotipo femenino, vinculado a una idea de la mujer especialmente exagerada del mal, acabase poblando a través de la bohemia artística del momento el imaginario estético español.

Es más, en un contexto en el que frente al movimiento sufragista la filosofía europea, al igual que las nuevas ciencias, la medicina y las artes contraponían el discurso de la inferioridad o el de la injusticia —a través de *femme fatales* o ángeles negros— el krausismo, sin ser esencialmente emancipador, no sólo amortiguó la recepción de esa misoginia en el panorama cultural español, sino que allanó el camino a una nueva concienciación colectiva acerca de la dignidad de la mujer y de su propia subjetividad.

Digamos que en España, merced a los principios del krausismo, se fue forjando un contrapunto interesante al panorama de fin de siglo en Europa. Mientras en otras regiones del continente se glorificaban y demonizaban las figuras femeninas con audacia, en España se abría paso una perspectiva de la mujer más equilibrada, donde la mujer no se concebía simplemente como objeto de deseo o un símbolo de decadencia, sino como un sujeto necesario para la regeneración del país.

Ahora bien, con esto no queremos decir que España fuera ajena a los impulsos y tensiones de la época, o que no hubiera manifestaciones artísticas y culturales que reflejaran la complejidad de los sentimientos y preocupaciones de su tiempo. Pero sí es cierto que, gracias a la presencia del krausismo y a su influencia en el ámbito educativo y cultural, se logró instaurar una perspectiva más equilibrada en relación con el papel y la representación de la mujer en la sociedad.

El krausismo, con su énfasis en la educación, la moral y la libertad, ofreció una alternativa a las representaciones extremas y a menudo pola-

rizadas de la feminidad que se abrían paso con fuerza en otras partes de Europa. En lugar de representar a la mujer como un mero objeto de deseo o un sujeto peligroso y seductor, los krausistas promovieron una visión integral de la mujer, como un ser humano completo, capaz de razonar, sentir y actuar por sí misma. Esto, en un contexto europeo donde la mujer era relegada a roles secundarios o menospreciada desde una óptica puramente masculina, era, en sí mismo, revolucionario.

Con todo, el panorama español de final de siglo tampoco estuvo exento de tensiones. A pesar de la influencia del krausismo, hubo muchos otros movimientos y corrientes de pensamiento que seguían propagando ideas misóginas y que continuaron influyendo en la cultura popular y en la percepción colectiva de la mujer. También hay que decir que, aunque el krausismo defendía la igualdad y promovía una visión más justa de la feminidad, tampoco estaba exento de limitaciones. Al cabo, ese era su tiempo, de modo que tampoco consiguió erradicar las estructuras patriarcales de la época. Pero sí significó un comienzo, evitando en gran medida las representaciones extremas y polarizadas sobre la mujer que estaban en boga en otras partes del continente. Y aunque su visión no estuvo exenta de contradicciones y limitaciones, sin duda representó un avance significativo en la lucha por los derechos y la dignidad de las mujeres.

3.2. Protagonismo femenino en la cultura española de «fin de siècle»: El contraste con Europa

Así es, tal y como hemos visto en capítulos anteriores, en la literatura y en las artes visuales «de fin de siglo», las mujeres eran representadas de manera dualista: como símbolos de pureza y virtud, o como figuras de deseo y peligro. El «fin de siècle» europeo fue un período de efervescencia cultural e intelectual, donde las nociones de género y feminidad se debatieron y redefinieron. Las representaciones y actitudes hacia la mujer variaron según los contextos nacionales, y en España, la influencia del krausismo promovió una visión más progresista y equitativa, sentando las bases para futuros movimientos de igualdad de género. En nuestro país la figura femenina comenzó a tomar un espacio más protagónico y diverso,

que trascendía a ambos estereotipos. Esto se manifestó en el protagonismo de personajes femeninos en la literatura, la pintura y la música, que serían representados con una complejidad y profundidad raramente vista en otros contextos europeos de la época.

Por otra parte, el auge de revistas literarias y culturales en España durante este período, como la *Revista Blanca* y la *Revista de Occidente*, ofreció un espacio para que las mujeres escritoras y artistas presentaran sus obras y compartieran sus perspectivas. Estas publicaciones no sólo destacaban el trabajo de las mujeres, sino que también promovían debates sobre el papel de la mujer en la sociedad y cuestionaban las estructuras tradicionales de poder.

Precisamente en este contexto, surgieron figuras femeninas como Carmen de Burgos, novelista y periodista del *Heraldo de Madrid*⁶ (algo insólito para la Europa de entonces) y Clara Campoamor, que no sólo dejaron una huella imborrable en la cultura española, sino que también desafiaron las nociones convencionales de feminidad y rompieron con los moldes establecidos. Con su novela *La rampa* (1917), Carmen de Burgos, por ejemplo, pondría de manifiesto los retos y desafíos que enfrentaban las mujeres en la sociedad española de la época, como la discriminación laboral y la presión social, llevando su activismo más allá de la literatura o el periodismo. Fue una defensora de los derechos de la mujer, abogando por la igualdad de oportunidades y la educación para todas las mujeres. Clara Campoamor, por su parte, aunque más activa en las décadas posteriores, se formó en este caldo de cultivo krausista. Como política y feminista, fue una figura clave en la lucha por el sufragio femenino en España, utilizando su plataforma para promover la igualdad de género en todos los ámbitos de la sociedad.

Pero ejemplos de este contraste con Europa hay muchos más. Los encontramos en todos los planos. Así en el ámbito de la literatura, frente a personajes como ya hemos descrito en el primer capítulo, como, por ejemplo,

⁶ No hay que olvidar que Carmen de Burgos, también conocida como *Colombine*, fue una de las primeras mujeres periodistas de España. A través de su trabajo en publicaciones como *El Heraldo de Madrid*, desafiaba las nociones convencionales de feminidad, abogando por derechos como el divorcio y la educación para mujeres.

la *Nana* de Émile Zola, donde la protagonista femenina es a la vez símbolo del deseo y la degradación moral de la sociedad parisina; o la *Salomé* (1893) de Oscar Wilde, donde las protagonistas representan el abismo o la perdición, en España se prodigan personajes femeninos fascinantes como los de Blasco Ibáñez en *La barraca* (1898), donde las mujeres, Pepeta y Roseta, en el contexto rural valenciano, lejos de ser meros objetos de deseo, son seres complejos enfrentados a desafíos socioeconómicos; o los de Emilia Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887), donde sus personajes femeninos, como Sabel y Marcelina (la Nucha) y luego Manolita pugnan con fuerza destacando por su carácter y determinación frente a las expectativas tradicionales impuestas en el contexto rural por una sociedad patriarcal.; o los de *La Rampa* de Carmen de Burgos (1917), Águeda e Isabel, mujeres que luchan por la independencia económica en una sociedad que las relega a roles subalternos.; o *La tía Tula* (1921) de Unamuno, quizás uno de los ejemplos más significativos para ilustrar el trato y representación de la mujer en la literatura española de principios del siglo XX, a través de la figura poderosa de Gertrudis, como contrapunto a la *femme fatale*. La tía Tula es también una mujer individualista e inteligente, de carácter recio y muy superior a los hombres que la rodean, a los que Unamuno presenta como zánganos; su sensualidad es enorme, pero es piadosa y ejemplar en el cuidado de los suyos, hasta el punto de inmolarse a sí misma por ellos, en este caso sus sobrinos, por quienes se sacrifica hasta el punto de renunciar al amor de su vida, su cuñado Ramiro.

Lo que hace particularmente especial a estos personajes en el contexto de la literatura europea y española de la época son sus desafíos a las normas tradicionales del rol femenino. Tula, Sabel, Pepeta, Águeda..., etc., son fuertes, independientes y poseen una profunda convicción en sus decisiones, lo que contrasta con la imagen tradicional de la mujer en esa época, sometida y dependiente del hombre. Son figuras femeninas centrales, que son presentadas con una complejidad y profundidad que desafía las representaciones unidimensionales de las mujeres en muchas otras literaturas europeas contemporáneas. Digamos que Isabel, Marcelina, Roseta..., etc., representan todo un contrapunto a las «femmes fatales» o a las mujeres relegadas a roles secundarios en otras literaturas europeas, que acaban trágicamente.

Personajes que ya no se definen sólo a través de su relación con los hombres; sino personajes con agencia, determinación y una profunda reflexión sobre su papel en la sociedad y la familia. Mientras en Europa los personajes femeninos desafiantes como Lulú de Widekind, Tess de Thomas Hardy en *Tess of the d'Urbervilles*, o Anna Karenina de Leo Tolstoy, acaban siendo víctimas de la época, como moraleja social de «la mujer caída», en España, estos personajes, Marcelina, Pepeta, Roseta, Gertrudis, etc dejan de ser vehículos para las emociones masculinas, para convertirse en personajes con sus propias aspiraciones, deseos y agencialidad sin la moraleja del castigo, muy lejos de la imagen pasiva, meramente seductora o trágica que se veía en otras representaciones europeas. Previamente, lo habían hecho otras, como Rosalía de Castro y Blanca Andreu. Las mujeres podían no sólo abordar temas tan diversos y profundos como cualquier hombre, sino que además lo harían con una sensibilidad y perspicacia únicas.

Esta tendencia permanecería, incluso, después de la llegada del franquismo, pese a su censura y control estricto sobre la expresión cultural y artística. En este contexto restrictivo, se podría esperar que las voces femeninas en la literatura fueran silenciadas o marginadas aún más que en períodos anteriores. Sin embargo, de manera paradójica, no fue así; la etapa franquista fue testigo de un resurgimiento significativo de escritoras y obras que destacaban las experiencias y perspectivas femeninas.

Así, por ejemplo, mientras escritoras como Virginia Woolf en Inglaterra exploraban la psicología femenina y la independencia en obras como *Una habitación propia* (1929), en España, escritoras como Carmen Laforet con *Nada* (1945), con la misma inercia, se adentraban en la experiencia de ser mujer en una sociedad en transformación, tratando temas como la independencia, la identidad y la liberación. A través de su protagonista, Andrea, Laforet presenta una ciudad de Barcelona devastada por la guerra y una sociedad oprimida. La novela no solo aborda la represión política, sino también la opresión de las mujeres en una sociedad patriarcal.

Otros ejemplos serían Ana María Matute con su trilogía *Los mercados*, una crítica sutil pero poderosa de la represión y la hipocresía de la sociedad franquista; o Mercedes Formica, que aunque inicialmente apoyó el régimen franquista, se convertiría con el tiempo en una defensora de los

derechos de las mujeres. Su obra *Cuestión de tiempo* (1957) abordará el tema del divorcio, un tema tabú en esa época, insistiendo en las injusticias que enfrentaban las mujeres dentro del matrimonio. Escritoras que no quisieron sustraerse, pese al franquismo, a esta inercia transformadora y de denuncia. Y encontraron formas ingeniosas de abordar temas controvertidos y desafiar las normas establecidas. Utilizarían la alegoría, la metáfora y la insinuación para comunicar críticas veladas al régimen y a la sociedad patriarcal. La represión y el confinamiento de las mujeres en espacios domésticos serían su caballo de batalla.

Pero este contraste del que aquí hablamos, con las artes europeas se prodigaría no sólo en el campo de la literatura. Lo haría en todas las artes, lo que viene elucidar hasta qué punto el contexto español fue, en cierta medida, una excepción a las representaciones de la feminidad en las artes y la cultura europeas. Veámoslo sino con más ejemplos:

Así en el campo de la pintura mientras que en Francia la obra de Gustave Moreau, como *Salomé* (1876), se abría paso con fuerza, retratando a la mujer como un ser seductor y casi mítico o, en el arte alemán, influenciado por corrientes como el expresionismo, se alumbraban imágenes de mujeres como seres místicos y peligrosos, como puede verse en obras de artistas como Egon Schiele, en España el pintor Santiago Rusiñol, bajo influencia del krausismo y modernismo, pintaría escenas más cotidianas y humanas. *La morfina* (1894) es un buen ejemplo, donde se retrata el drama humano de la adicción en una mujer —la *morphinomanie* sería la enfermedad de moda del «fin de siècle»—, sin recurrir a clichés de seducción o maldad.

En el ámbito de la escultura otro que tal. Mientras en la Francia de Rodin la escultura *El beso* (1882) representaba el deseo y la pasión, en España Mariano Benlliure esculpió obras como *Doña Virtudes* (1905), que si por algo destaca es por representar la dignidad y la fuerza de carácter de la mujer. Así también sería en el ámbito de la arquitectura: Mientras en Europa florecía el Art Nouveau con sus líneas onduladas y formas inspiradas en la naturaleza, en Barcelona, Antoni Gaudí daba vida al modernismo catalán. En la *Casa Batlló* (1904), por ejemplo, Gaudí se inspiró en la leyenda de Sant Jordi y el dragón, pero en vez de mostrar a la princesa como una damisela en apuros, la estructura sugiere un papel mucho más activo y

protagónico para la mujer en la narrativa, pero sin connotación alguna de malicia o injusticia.

En lo que hace al Teatro, también. Mientras en la Alemania de principios del siglo XX, frente a obras como *Lulu* de Frank Wedekind —que ya hemos visto— se retrataban a sus protagonistas femeninas como seres enigmáticos y peligrosos, en España Jacinto Benavente con obras como *Señora Ama* (1908) retrata a sus protagonistas femeninas con agencia y complejidad, cuestionando las normas de género y de clase.

En la Música, mientras que en la ópera alemana, los personajes femeninos como Isolda en *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, eran vistos como la encarnación de un amor trágico y una pasión incontrolable, en España la zarzuela mostraba a mujeres con desenfado más complejas y a menudo humorísticas, como en *La verbena de la Paloma* (1894) de Tomás Bretón o en *La Revoltosa* (1897) de Ruperto Chapi, donde las protagonistas femeninas son independientes y desafían las expectativas sociales. Son mujeres fuertes y audaces, que se sitúan en el centro de la narrativa, desafiando los estereotipos y las convenciones de la época.

También lo sería la danza. Mientras el ballet ruso, por ejemplo, presentaba a mujeres etéreas y misteriosas, como los icónicos cisnes blancos y negros de *El lago de los cisnes* (1877) de Tchaikovski, en España el flamenco⁷ mostraba a mujeres fuertes y apasionadas, capaces de expresar una amplia gama de emociones desde muy jóvenes, desde la alegría hasta el duelo más profundo. Ahí está, por ejemplo, Carmen Amaya, una de las bailaoras más precoces e intensas de la época.

Así sería también en el Cine. Mientras el incipiente cine mudo en Francia con Georges Méliès y su *Viaje a la luna* (1902) relegaba a las mujeres a roles completamente estáticos, cuando no secundarios, en España, aunque el cine aún estaba en sus primeros pasos, directores como Fructuós

⁷ Algo que también se podría explicar de otro de los ámbitos estéticos que cobraba fuerza en la época: la moda. En Francia, por ejemplo, la *Belle Époque* vio el surgimiento del corsé, que restringía y modelaba el cuerpo femenino según ideales de belleza. Por el contrario, en España, especialmente en regiones como Andalucía, el traje flamenco, con su versatilidad y enfoque en el movimiento, permitía a la mujer expresarse libremente en el baile y en la vida cotidiana.

Gelabert —pionero del cine español—, comenzaron a explorar el medio abriendo caminos para representaciones más variadas, donde las mujeres no ocupaban posiciones subalternas. Y con esta perspectiva así nació. En la primera película del cine español *Riña en un café*, la mujer asume desde el principio un papel decisivo en la trama, demostrando carácter y determinación, muy lejos del papel que se les confiaba en el resto del continente.

Todos estos ejemplos refuerzan la idea de que, aunque España no fue inmune a las corrientes misóginas y degradantes hacia la mujer predominantes en gran parte de Europa durante el cambio de siglo, la influencia del krausismo junto a otros movimientos y personalidades influyentes que se forjaron en el caldo de cultivo krausista, posibilitó que emergieran representaciones más equitativas y humanas de la mujer en diversas esferas del arte y la cultura.

Luego, podemos decir que en un contexto de ebullición cultural y artística como el «fin de siècle» y las transformaciones que aparejaba, en España, gracias en parte a la influencia del krausismo y otras corrientes progresistas, las representaciones de las mujeres en las artes tendían a ser más equilibradas y complejas, más centradas en la agencialidad femenina, en franco contraste con las tendencias de la época en las que germinó el estereotipo de la *femme fatale*. A pesar de las presiones y limitaciones de la época, España logró forjar, merced a la influencia krausista un camino único en cuanto a la representación y percepción de las mujeres en la cultura y el arte, que no solo sirvió de base para futuros movimientos feministas, sino que también dejó un legado duradero en la historia cultural y artística del país.

3.3. Pero ¿por qué Krause? Contextualización e influencias

Pero, ¿por qué la obra del más olvidado de los filósofos clásicos alemanes tuvo tanta aceptación en nuestro país? ¿Por qué fue capaz de extenderse —especialmente a través de Francisco Giner de los Ríos— con tanta rapidez, de influir y permanecer largo tiempo hasta el punto de revolucionar el pensamiento español, la visión de la mujer y el funcionamiento de las instituciones educativas españolas?

La obra de Krause se conoce por vez primera en España de la mano de uno de sus discípulos más reputados Heinrich Ahrens, a quien se le atribuye la elaboración en 1838 de una de las síntesis más precisas de la filosofía jurídica de su maestro de Eisenberg: *Cours de droit naturel ou de philosophie du droit*, cuya traducción al castellano en 1841, a cargo de los profesores Eusebio María del Valle y Ruperto Navarro Zamorano, fue conocida por Sanz del Río, el auténtico precursor del Krausismo en España. Julián Sanz del Río, Doctor en derecho y catedrático interino de Historia de la Filosofía, salió de España en 1843 comisionado por el Gobierno para conocer e importar doctrinas y conocimientos útiles para la transformación social y política que necesitaba nuestro país en el siglo XIX. Se dirigirá a Alemania, impresionado por la lectura de la obra de Ahrens —dos años antes había propuesto al gobierno la sustitución de las asignaturas de Derecho Natural, Principios de legislación universal y Principios de derecho público por una cátedra de Filosofía del Derecho— alentado por Victor Cousin. En Heidelberg entablará contacto con autores krausistas (Karl Röder, Herman Leonhardi, etc) y desde entonces se dedicará a la difusión del krausismo desde la tribuna de la cátedra de Ampliación de la Filosofía que le fuera concedida en 1856.

A raíz de entonces convivirían varias generaciones de intelectuales abiertos a sus postulados en los ámbitos jurídico, sociológico, científico y antropológico, cuyas intervenciones en la vida pública y académica de aquéllos años fueron preparando la transformación que nuestras instituciones necesitaban, secularizando poco a poco la realidad española y consolidando a la ciencia como el mejor camino para el progreso humano. Por eso, cuando decimos generaciones, decimos bien. Siguiendo aquí el criterio cronológico que acoge el Prof. Elías Díaz⁸, podríamos, incluso, hablar de promociones: La primera comprendería entre otros a Valeriano Fernández Ferraz, Federico de Castro, Francisco de Paula Canalejas, Vicente Romero y Girón, etc. Todos nacidos entre 1832 y 1835; la segunda estaría integrada por discípulos de la talla de Nicolás Salmerón, Francisco Giner de los Ríos, Segismundo de Azcárate, Juan Uña, etc ... Todos naci-

⁸ V. Díaz, E., *La Filosofía social del krausismo español*, Edicusa, Madrid, 1973, pp. 180-184.

dos entre los años 1838 y 1842; y, por último, la tercera en la que se harían eco la última generación de discípulos, digámoslo así, directos de Sanz del Río. Estaría constituida, entre otros muchos, por Urbano González Serrano, Manuel Sales y Ferré, José de Caso y Blanco, etc. Todos nacieron rayando la mitad del siglo, entre los años 1845 y 1850.

El hecho es que la estela de Krause no se deshizo en España como lo hiciera el hegelianismo, «sin dejar más recuerdo que ciertas derivaciones socialistas. Tanto (...) ahondó su savia que, desaparecida la individualidad de la escuela, pasaron sus doctrinas, ya sin sello ni origen, al torrente circulatorio del pensamiento general, animando explicaciones, libros y conferencias, e imperando en la esfera del derecho y enviando desde su tumba un haz de luminosa despedida, como si estuviese vinculado a la conciencia humana por una irradiación que jamás podrá desaparecer»⁹.

Pero más allá de la afinidad mítico-espiritual o religiosa que la tradición religiosa del pueblo español encontraba en la metafísica racional de Krause¹⁰, Elías Díaz abunda aún de manera más precisa:

En mi opinión, las principales razones de la prevalencia de Krause en España radican —junto a la coincidencia con ciertas constantes históricas del temperamento, la psicología y la cultura nacionales— en la mayor concordancia de su filosofía con el ideario político-cultural de algunos (...) sectores de la burguesía liberal progresista española de la segunda mitad del pasado siglo: ideario expresado formal y coherentemente por este grupo de intelectuales krausistas e institucionistas que, procedentes en verdad de dicha clase social, supieron sintetizar con acierto sus aspiraciones ideológicas, políticas (movidas por un sincero afán de libertad), así como materiales (haciendo compatible con esa libertad, la defensa del orden socioeconómico basado en la propiedad privada). Sin esta concordancia no se explica en modo alguno la difusión alcanzada por esta filosofía en nuestro país: no se trata, pues, sólo, ni principalmente de coincidencias con un inmutable ser tradicional de España,

⁹ Mendez Bejarano, M., *Historia de la Filosofía en España*, s.f., p. 466, en Abellán, J.L., *Historia Crítica del pensamiento español*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, p. 511.

¹⁰ V. Rivacoba, M., *Krausismo y Derecho*, Santa Fe, Ed. Castellví, 1963, p. 19.

así caracterizado de manera un tanto abstracta, a-histórica e intemporal. Las concordancias son más concretas y temporales: responden a la concepción del mundo y a los intereses de todo tipo (económicos, culturales, etc), propios de esa burguesía liberal progresista española en la segunda mitad del pasado siglo: la ayuda de esta habrá de serle decisiva.¹¹

El hecho es que la sociedad española del decimonónico no podía permanecer por más tiempo ajena a un nuevo orden de configuración paradigmática de la realidad que estaba cambiando el mundo. De hecho, bien entrado el siglo XIX aún no se había embarcado con plenitud en los procesos de la modernidad occidental. Pero, tampoco podía asumir la ruptura con sus valores culturales más enraizados y sus costumbres, porque la secularización moderna no alcanzo a desacralizar la realidad española, demasiado imbuida, parafraseando a Eloy Terrón, en un orden social anacrónico y arbitrario y en el que campaba la superstición más grosera.¹²

Por otra parte las resistencias en nuestro país a la filosofía de la ilustración y a los procesos de la modernidad no fueron pocas. Se remontaban nada menos que a la segunda mitad del siglo XVIII y arreciaron con fuerza a raíz del triunfo de la Revolución Francesa¹³. Desde entonces serán causa de enfrentamientos entre los partidarios de las distintas tradiciones españolas (lo viejo) —que se llamarían a sí mismos rancios y casticistas— y los defensores de los ideales de la ilustración y el enciclopedismo (lo nuevo), es decir, de la modernización de España. Resistencias que, como se podrá intuir, visualizaban una lucha mucho más compleja y profunda que la simple conservación de los fueros o el respeto de las tradiciones españolas. Se trataba simplemente de una lucha por mantener su lugar,

¹¹ Díaz, E., *La filosofía social del Krausismo español*, op. cit., pp. 26 y 27.

¹² Terrón, E., «Estudio Preliminar a J. Sanz del Río», en Sanz del Río, *Textos escogidos*, Ediciones Cultura Popular, Barcelona, 1969, p. 61.

¹³ Baste destacar a los no pocos exponentes del pensamiento reaccionario de la época, tales como: Fernando de Zeballos (1732-1802), Fernández Valcarce (1723-1798) o Antonio José Rodríguez (1703-1778), primero; y, después, a Antonio Javier Pérez López (1736-1792) o Antonio Vila y Camps (1747-1809), todos ellos clérigos o juristas.

donde la tradición era el pretexto que necesitaban las clases vinculadas al Antiguo Régimen, frente al derrumbadero de sus prerrogativas y privilegios, para una cruzada nacional y religiosa en aras a mantener su lugar en el orden social, a través del atrincheramiento e inmovilismo social frente a cualquier reforma o cualquier planteamiento que rozara la más mínima racionalidad¹⁴.

3.4. El Krausismo, el Romanticismo y la transformación cultural en España

Pero, por si fuera poco, a este clima contra-revolucionario se sumó el romanticismo reaccionario. Frente a las pretensiones de universalidad, abstracción, homogeneidad, esto es, frente a las transformaciones que el paradigma científico operaba sobre la vida, el lenguaje y lo social, estos románticos españoles opusieron lo nacional, lo religioso, lo local y lo concreto. Frente a los progresos de las ciencias particulares, la historia natural, la gramática y la economía, los románticos enfrentaron emociones, valores tradicionales, lenguaje y crítica social.

Pero frente a este romanticismo tradicionalista existía otro romanticismo liberal y progresista preocupado por la tradición, pero abierto a las reformas que urgían a la sociedad y cultura españolas. El romanticismo español progresista, especialmente el literario, se constituirá en el aliviadero de la tradición ante las expectativas de transformación histórica de la modernidad. Digamos que fue la clave de bóveda para la permanencia del «ser tradicional de España». La ruptura cultural que la modernidad infringe a las viejas tradiciones se neutraliza de este modo, adaptando la tradición a los nuevos cambios. Estos románticos recuperan lo viejo, hacen memoria del pasado y lo funden con lo nuevo, haciendo posible la recuperación cultural en un contexto socio-cultural de profunda renovación. Digamos que operó como puente entre *traditio* y *novum*.

¹⁴ Abellán, J.L., *Historia crítica del Pensamiento Español*, op. cit., p. 199.

Será con este romanticismo (liberal) con el que coexistirá —con algunas diferencias— el krausismo español. Ambos propiciarán «el reencuentro de España consigo misma como nación moderna».¹⁵ Este romanticismo progresista deviene así en un movimiento decisivo e inseparable del Krausismo desde sus primeros compases, en una co-potenciación mutua que acabaría por impregnar poco a poco el desarrollo del imaginario español de siglo XIX.¹⁶

Esto explicaría que el krausismo con su «metafísica racional», especialmente vinculada a la esfera del derecho¹⁷ y a la educación prosperara en los círculos liberales de una incipiente clase social decididamente progresista, pero también intimista y religiosa, bastante reticente a una secularización de la realidad que no fuera epidérmica. La percepción estoica de la realidad, el intimismo y el misticismo de la filosofía krausista encontraron en el imaginario español un campo demasiado abonado, por razón del

¹⁵ *Ibid.*, p. 345

¹⁶ Un romanticismo que asumía como divisa la búsqueda nominal, política y hasta literaria de la libertad. El caso de Larra es el más significativo. «Si romanticismo es libertad, y lo es, sin duda, sustancialmente, Larra es el más romántico de todos» «en todo el romanticismo español no existe proclama más enérgica de la libertad individual que los parlamentos de Macías (unos de sus dramas más trágicos)». Alborg, J.L., *Historia de la literatura española. El romanticismo*. Tomo IV, Gredos, Madrid, 1980, p. 216 y 274. El paréntesis es nuestro. Escribe Larra en su Ensayo titulado Literatura: «Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la muestra, he aquí la medida con que mediremos».

¹⁷ Digamos que ambos en la obra de Krause representaban nada menos que el eje de todo el sistema. El derecho era el camino para el desarrollo de su metafísica y la educación el de su antropología. Al cabo, se trataba, parafraseando a Elías Díaz, de un proyecto de «iusnaturalismo racional que trataba de acoger los elementos históricos y positivos del derecho». Díaz, E., «Filosofía jurídico-política del Krauso-institucionismo español», en *Derechos y Libertades*, nº 12 (2003), p. 29. Es por esto, que escribe Antonio Jiménez García: «El último capítulo de las consecuencias prácticas del sistema de Krause se refiere a las políticas y va vinculado a la esfera del derecho, campo este cuya originalidad es manifiesta y a la que muchos autores no han regateado méritos, incluso aquéllos que critican a Krause en otras esferas del saber». Jiménez, A., «Apuntes sobre el sistema filosófico de Krause (1781-1832)», en *Revista de Filosofía*, julio-diciembre, 1982, p. 219.

arraigo que entre sus intelectuales había cobrado, allá por el renacimiento, el erasmismo¹⁸. No había lugar para otra filosofía, si nos atenemos a las condiciones político-sociales de la época, profundamente marcada por los cambios que se sucedieron en la estructura de la sociedad española desde el reinado de Carlos III, acentuados por la gran conmoción de la Guerra de la Independencia¹⁹. Pese a sus enfrentamientos con el catolicismo y el tradicionalismo y a los no pocos amagos de secularización, no se planteaban des-sacralizar completamente la realidad española.

Aun así, una renovación profunda, pero en un sentido más liberal y moderno —que acabará incidiendo de manera decisiva en la visión del hombre y de la mujer, del mundo, de la historia, de la sociedad y del problema de España—, se prepara con el viaje de Sanz del Río a Alemania, donde mamará directamente de las fuentes mismas de la filosofía romántica, «de la que saldrá el krausismo y el subjetivismo angustiado, lírico y metafísico de los hombres del 98»²⁰.

¹⁸ Para los autores krausistas la comunidad humana forma una totalidad orgánica como reflejo de Dios, siendo su expresión más alta y plenaria el organismo humano, esto es, «la personalidad orgánica del hombre. Esta concepción intimista, radiante, en tantos puntos concomitante con las de los humanistas del siglo XVI, otorga a la personalidad de Sanz del Río y a la del círculo que preside una visión valiente y gozosa ante las realidades del mundo y la vida» Xirau, J., Manuel B. *Cossío y la educación en España*, México, 1945, p. 19, en Abellan, J. L., *Historia crítica del pensamiento español*, op. cit., p. 474.

¹⁹ V. Terrón, E., *Sociedad e ideología en los orígenes de la España Contemporánea*, op. cit., p. 10.

²⁰ Del Río A., *Historia de la Literatura española*, Nueva York, 1963, p. 108, en Abellan, op. cit., p. 346. V. también, para quienes este tema despierte interés, a Marichal, J., «La melancolía del liberal español: de Larra a Unamuno», en *La Torre*, Vol. IX, 1961 o a Kirkpatrick, S., *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Gredos, Madrid., 1977.

3.5. Los pilares del modelo social Krausista: Realismo Racional, Organicismo Social, Mujer y Revolución Educativa

El hecho es que merced a los autores krausistas la filosofía europea caló al fin en España, de manera tardía eso sí, en un contexto aún muy hegemónico por el poder de la Iglesia Católica. El krausismo resultó ser «un importante (tardío pero logrado) intento de recepción de las propuestas científicas y filosóficas de la ilustración europea (...) a través de la filosofía racionalista/idealista alemana de Kant y Hegel, más Fichte y Schelling, aunque fuese con K. Ch. F. Krause a modo, puede decirse, de principal pretexto y síntesis».²¹

El nuevo orden que la burguesía liberal española, de la mano del krausismo, pretendía establecer un nuevo tipo de sociedad, que requería básicamente de tres acuerdos: uno sobre la ciencia, otro sobre la educación y otro sobre las conductas en un orden jurídico formal²². De este modo se afianzaban las condiciones que harían posible su reproducción socio-económica a través del progreso científico y la adopción de la razón (burguesa), como principio que re-ubica definitivamente al hombre en la historia, pero también, a diferencia de sus coetáneos europeos, a través de la educación como el único camino para la perfectibilidad moral del hombre y de la sociedad, fruto del optimismo antropológico que sintetizaba la filosofía krausista.

Ya no se trataba solo de consolidar los pilares sobre los que se apuntalaba el liberalismo burgués (libertad individual, seguridad, propiedad privada, cumplimiento de los contratos, resistencia a la opresión, etc.), sino de alcanzar su regeneración espiritual.

²¹ Díaz, E., «Filosofía Jurídico-Política del Krausismo-institucionismo español», *op. cit.*, p. 32.

²² Repárese en el tenor de las palabras del propio Sanz del Río en el Discurso inaugural del año académico 1857-1858 en la Universidad Central: «(...) qué el magisterio se junte con la ley en una cooperación inteligente, activa, rival, en el cumplimiento de su misión intelectual, de la misión legislativa y gubernativa cumplida hasta aquí (...)». Sanz del Río, J., «Discurso pronunciado en la inauguración del año académico 1857-1858 en la Universidad Central», en *Textos Escogidos*, *op. cit.*, p. 179.

Por tanto, podríamos decir que el modelo krausista de sociedad se apuntalaba:

(i) en un nuevo compromiso con la racionalidad. El propio Sanz del Río tildará a su filosofía como «realismo racional». Y su confianza en la razón, en la ciencia y en la búsqueda del conocimiento arraigarán con fuerza «con la fuerte influencia de Giner de los Ríos y sus discípulos desde la Institución de Libre Enseñanza, en las generaciones de 1914 y republicana, de 1931»²³. Los krausistas confieren una importancia excepcional a la capacidad redentora del paradigma científico —al que el propio Sanz del Río llega a definir como «patria del espíritu»—. Ningún saber (la filosofía, la teología, la gramática, el derecho, etc.) podía sustraerse a los procesos y a las transformaciones que el paradigma científico operaba sobre la realidad de las cosas.

(ii) en la creación de un nuevo vínculo social más amplio, representado no sólo en la idea de «individuo» como sujeto, como en el resto de la modernidad europea, sino también —y aquí concurre otro de los matices que diferencian su filosofía del liberalismo individualista— en los «grupos» y «sociedades» intermedias. No olvidemos que la ideología krausista era una doctrina que tenía una visión orgánica de la sociedad. El organismo social es el reflejo de la naturaleza humana²⁴. Como nos dice el Prof. Lacambra «el liberalismo orgánico ha sido una realidad ideológica e intelectual tan auténtica como el liberalismo individualista, materialista»²⁵. Sin embargo, con ser el carácter orgánico la característica de los liberales

²³ Díaz, E., «Filosofía jurídico-política del krauso-institucionismo español», *op. cit.*, p. 44.

²⁴ Léase sino en este punto a Joaquín Xirau: «la humanidad terrestre constituida por el organismo de todos sus círculos —en la familia, en las naciones, en los pueblos, en la amistad, en el comercio social, en el estado, en la iglesia, y en todas las sociedades parciales que forman el género humano—, no es sino una parte de la humanidad universal que constituye el reino de Dios (...) La comunidad humana forma una totalidad orgánica con la imagen del Ser divino (...) Su expresión más alta y plenaria es el organismo humano, es decir, la personalidad orgánica del hombre» Xirau, J., Manuel B. Cossío y la educación en España, México, *op. cit.*, 1945, p. 19.

²⁵ Legaz, L., «El pensamiento social de Gumersindo de Azcárate», en *Estudios de Historia social en España*, Madrid, C.S.I.C, 1960, Vol. I, p. 28. También lo define

inspirados en la filosofía de Krause, lo cierto es que su organicismo no fue biológico, sino espiritualista²⁶. Entre otras cosas porque eran humanistas. La persona individual seguía siendo el centro crucial de la realidad. La filosofía krausista, especialmente la de Giner de los Ríos y la de Gumersindo de Azcárate —pensemos sino en algunas de sus obras como *La persona social. Estudios y fragmentos* (1899) y *Estudios económicos y sociales* (1876), respectivamente—, fue una respuesta a este organicismo socio-biológico, por otra parte habitual en el decimonónico. En fin, su liberalismo radical más que individualista (materialista) era democrático y organicista (no biológico, sino «ético-espiritual»).

(iii) en la idea de patria, pero como concepto romántico o historicista —he aquí el puente entre *traditio* y *novum*—. La nación, como base natural del Estado —no como uno de sus elementos constitutivos²⁷— será ahora la unidad política fundamental, la medida que vertebrará todo el sistema político, canalizando el ejercicio de los derechos y asegurando la lealtad social. El Estado, escribe Sanz del Río, «es la esfera central que debe mantener la unidad y la armonía entre todos los órganos y direcciones de la actividad humana»²⁸. Frente a los sistemas centralistas y burocráticos de la Europa moderna —que sitúan en escena el lugar de Dios que ahora será ocupado por el Estado—, los krausistas opusieron un modelo de Estado pluralista y des-centralizado, que lejos de ser abstencionista, respetaba la libertad (autonomía) de cada uno y que daba entrada en el diseño social a la familia, a los grupos y asociaciones intermedios, así como a las comunidades nacionales en el diseño social.

así el Prof. Elías Díaz, cuando lo distingue del organicismo biológico (V. DIAZ, E., *La filosofía social del krausismo español*, *op.cit.*, p. 239).

²⁶ También lo define así el Prof. Elías Díaz, cuando lo distingue del organicismo biológico. V. Díaz, E., *La filosofía social del krausismo español*, *op. cit.*, p. 239.

²⁷ Cfr. con Díaz, E y Nuñez, M., «Julián Sanz del Río: Textos inéditos», en *Revista de Occidente*, nº 79, 1969 y con Gil Cremades, J.J., «Krausismo y revolución», en *krausistas y liberales*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1975.

²⁸ Díaz, E., «Filosofía jurídico-política del krauso-institucionismo español», *op. cit.*, p. 49.

Repárese sino en el tenor del Manifiesto por el que se proclamaban los principios esenciales de la revolución de 1868, el legado revolucionario del pensamiento krausista²⁹. Dice el Manifiesto: « (...) así podrá avanzar España con planta resuelta, porque tampoco pesará ya sobre ella la red de una centralización administrativa, asfixiadora, que ha sido el instrumento artificioso de que se han valido, para confundirla y extenuarla, la corrupción y la tiranía. El individuo, el municipio, la provincia y la nación, podrán desenvolverse independientemente dentro de la órbita que les es propia, sin que la intervención recelosa del Estado coarte sus facultades ni perturbe lo más mínimo sus manifestaciones»³⁰. El reconocimiento literal del derecho de asociación por la Constitución de 1869 será el testimonio explícito de la influencia de este liberalismo organicista en la vida política española. El Estado no es más que un instrumento que catalizará el funcionamiento del organismo social.

iv) Y, por último, en su confianza en la educación para la transformación de España, especialmente de la mujer, a quien consideraba un instrumento decisivo para la restauración del país. Es cierto que la educación, para los autores krausistas, fue siempre un instrumento decisivo en sus propuestas de reforma de la sociedad española. No hay que olvidar que la idea de vocación individual deviene decisiva en la antropología krausista. Cada sujeto goza de autonomía —léase aquí libertad y responsabilidad— e igualdad para realizar el destino del mundo, siendo la racionalidad y la moralidad sus vías de realización³¹. Este hecho exigía un replanteamiento

²⁹ No olvidemos la influencia ideológica, que no las implicaciones —es bien sabido el poco interés de Sanz del Río y de Giner de los Ríos por esta revolución democrática— que el krausismo ejerció sobre el «pensamiento que preparó esta revolución» (Aranguren, *op. cit.*, p. 95). Esto explicaría el papel preeminente que los krausistas desempeñaron en las instituciones educativas del nuevo gobierno.

³⁰ *Historia de la Educación en España. Textos y Documentos*, Madrid, Ministerio de Educación, 1979, Vol. II, p. 523.

³¹ Se afirma la originalidad de cada hombre y de su propia vocación y la dignidad de cada vida y de cada período de vida. Se afirma la igualdad de los hombres no solo en cuanto a sus esencia, sino también la igualdad histórica en cuanto a su fortuna o infortunio, su caída o rehabilitación; su bondad o su belleza; su sexo o su raza» Citado por Rodríguez de Lecea, T., «La filosofía de la religión del krausismo español», en

radical de la educación tradicional, profundamente pesimista y basada en la antropología católica.

En definitiva, con la ciencia, el organicismo social como fundamento social, la idea de patria como conciencia de clase, con base en el Estado pero como simple catalizador, y la educación se fue aquilatando una nueva manera de pensar la sociedad española.

3.6. Cosmopolitismo krausista: pensamiento liberal y reforma educativa en España. La educación como experiencia revolucionaria

Con en esta forma de entender la importancia de la educación no es de extrañar que ésta se convirtiera en el instrumento adecuado para transformar las estructuras de la sociedad española, pre-moderna y tradicionalista. Por tanto, si partimos de la idea de que el krausismo no fue una doctrina, sino un instrumento decisivo en la restauración de España, no es difícil imaginar que la educación fuera considerada, por su programa liberal como una experiencia de posibilidad de lo que hasta entonces había sido imposible, la renovación institucional y espiritual del país.

Para los autores krausistas españoles la educación era nada más y nada menos que una experiencia revolucionaria. De hecho, la situación de la enseñanza en España fue uno de los móviles que más sobresalía de cuantos se esgrimieron por los sublevados en el manifiesto de Cádiz de 19 de septiembre de 1868, llegando a constituir una exigencia cardinal para la Gloriosa y que el Gobierno provisional no tardó en emprender, como lo demuestra el hecho de que entre las primeras iniciativas de la Junta revolucionaria de Madrid se incluyeran, entre otras, la reposición en sus cátedras a los profesores que fueron apartados previamente (los propios Sanz del Río y Fernando de Castro, Nicolás Salmerón, etc) o el nombramiento de Sanz del Río como Rector de la Universidad Central, un nombramiento que este declinó a favor de Fernando de Castro.

AA. VV., *Reivindicación de Krause*, Madrid, Instituto Fe y Secularidad / Fundación Fritz Ebert, 1982, p. 62.

Era preciso «resolver la cuestión de la enseñanza, de manera que la ilustración, de manera que en vez de ser buscada, vaya a buscar al pueblo, y no vuelva a verse el predominio de escuelas y sistemas más amigos del monopolio que de la controversia». Así rezaba el Manifiesto revolucionario de 25 de octubre de 1868 en clara alusión al control clerical sobre la educación al que se referirá en otro pasaje como «inquisición tenebrosa ejercida contra el pensamiento profesional». Una exigencia, la libertad de enseñanza, que consagraría el art. 24 de la Constitución de 1869 al proclamar el derecho de los españoles a «fundar y mantener establecimientos de instrucción o de educación sin previa licencia».

El Sexenio Revolucionario, por tanto, marcó un período en el que los liberales reconocieron la necesidad de nuevas instituciones y poderes para atender a las crecientes demandas sociales. Entre estas necesidades se encontraba la libertad de enseñanza, con el objetivo de liberar a las generaciones futuras de la influencia restrictiva de la iglesia católica. La libertad ahora era absoluta en términos de doctrina, libros de texto y métodos de enseñanza³².

Sin embargo, si bien para el liberalismo krausista, la autonomía de los centros educativos era una característica crucial de su política educativa, también lo era, al considerar el problema religioso en España y la adopción de centros privados por parte de órdenes religiosas, un cierto centralismo (académico y administrativo), en aras de prevenir un monopolio de la Iglesia en la educación. Aquí los krausistas, en consonancia con el filósofo jurídico H. Ahrens, veían en el centralismo estatal una solución, aunque sólo fuere como una etapa inicial, al despliegue orgánico de la sociedad. El Estado debía asegurar las condiciones para dicho progreso social, sin generar obstrucciones o controles innecesarios. Era preciso garantizar el derecho a la educación como un derecho universal en todo el territorio nacional.

³² El Ministro Liberal Institucionalista Albareda concedió, mediante un Real Decreto del 3 de marzo de 1881, la libertad de cátedra en diferentes niveles educativos. Sin embargo, este derecho fue posteriormente revocado por el partido conservador en el poder, pero fue reintroducido por el conde de Romanones mediante el Real Decreto del 21 de marzo de 1901.

A partir de este momento, con los krausistas ya en el Gobierno o incluyendo en él, se iniciarían no pocas reformas educativas, impulsados por su concepción cosmopolita de humanidad y la necesidad de modernizar España. La progresiva adaptación a este ideal —surgido de su visión universal del ser humano—, a través de la educación habría sido limitado si hubiera permanecido aislado del contexto educativo nacional. Sin embargo, eso no fue así. La participación de los krausistas en la política a partir del sexenio democrático propiciaron poco a poco el cambio que buscaban. El problema de España «era un problema pedagógico»³³ y había que atajarlo.

Para ello la estrategia, amén del reconocimiento de la libertad de enseñanza, pasaba estratégicamente por dos frentes esenciales: la reforma curricular de los planes de estudio y la propagación de la cultura en todos los estratos sociales. Huelga decir aquí que todas las iniciativas que se implementaron en el marco de ambos frentes, estaban intrínsecamente vinculadas con los principios de progreso, libertad e igualdad, pilares del pensamiento liberal progresista del siglo XIX, y que se desprendían de su concepto cosmopolita de humanidad.

3.6.1. Reforma Curricular y Progreso

Estaba claro que si se quería reformar el país, romper con ese «conformismo ambiente» de carácter tradicionalista incompatible con el avance de la ciencia y el progreso en España, había que reformar primero el currículo desde abajo. El debate se centró en torno a un puñado de asignaturas; pocas pero necesarias para anticipar la transformación que buscaban. La implementación de la asignatura de Psicología, Lógica y Ética en las instituciones educativas nacionales de España³⁴, fue una de ellas:

³³ Ortega y Gasset, J., «La pedagogía social como programa político», *BILE*, núm. 678, XL, 1916, p. 264. Este trabajo fue el resultado de la conferencia que impartió el 12 de marzo de 1910 en la Sociedad «El Sitio» de Bilbao y cuyo contenido reflejaba el estado espiritual de la sociedad española de la época.

³⁴ El recorrido histórico de cómo se desarrolló esta asignatura se puede encontrar en el folleto (Prólogo de la Lógica) publicado por José España Lledó (1900). También

- a) Esta asignatura surge en 1857, incluyendo inicialmente una moral cristiana en lugar de la Ética. En este año, Sanz del Río ya ocupaba la Cátedra de Filosofía en la Universidad Central de Madrid. Sin embargo, fue un año más tarde, el 30 de agosto de 1858, bajo un gobierno progresista, cuando la asignatura adquirió la forma que mantendría durante muchos años, en detrimento de la moral cristiana.
- b) En sus orígenes, la asignatura traza un proceso que va del yo (psicología) a la acción (ética), pasando por la deliberación y el conocimiento de los principios ideal-reales (Lógica). En primer lugar, se tienen los principios o guías ideales que orientan el comportamiento; luego, viene la Ética, que se ocupa de la reflexión en torno a la voluntad y su libre acción en relación con un fin encontrado en la naturaleza propia. Este enfoque en la acción basada en la percepción del yo y de la naturaleza humana es indudablemente crucial para la misión regenerativa del krausismo español, que siempre aspiró a iniciar con la regeneración del hombre en aquellas habilidades que le permitirían actuar libremente y así guiar los pasos hacia su progreso histórico y cultural.
- c) Sanz del Río fue el encargado de escribir el programa oficial de la asignatura en 1860. Este hecho subraya la importancia que se le otorgó a la asignatura y cómo, a través de ella, el precursor del Krausismo español, se afanaba por influir en los estudiantes españoles. En 1862 se publicó el programa de Psicología, Lógica y Ética, seguido por su manual Doctrinal de Psicología, Lógica y Ética (2ª Parte) en 1863. En este programa, Sanz del Río define los objetivos de dicho curso, enfatizando la relevancia que debería tener para el crecimiento intelectual y temperamental del estudiante en su vida; la meta era educar a individuos que reflejen

se le concedería importancia a la asignatura de filosofía en el plan docente de la época republicana. Basta con recordar aquí que pretendieron crear una Facultad de Filosofía pura. En este sentido se puede ver el Proyecto de ley de 18-VIII-73 y el Decreto de 2-VI-73, promovida por los ministros de Fomento, Eduardo Chao (Con Figuerola) y después José Fernando González (Con Salmerón).

en su actividad el conocimiento que tienen de sí mismos. La promoción de este ideal en la preparación para la acción de las jóvenes generaciones puede estar vinculada con la determinación de influir en la sociedad desde la cátedra de la Universidad Central, dado que los institutos de educación secundaria dependían de la Universidad, incluso después de 1857.

- d) Durante la Primera República, y con la instauración del krausismo en el ámbito académico, la asignatura de Psicología, Lógica y Ética no solo se mantuvo sino que se consolidó.

Junto a la Psicología, Lógica y Ética, hubo otras asignaturas que causaron controversia, como el Latín y la Religión y moral cristiana. En cuanto al Latín, la tendencia liberal, desde los novatores³⁵, buscaba eliminarla o disminuir su importancia dentro de los planes de estudio, mientras que los sectores conservadores y eclesiásticos veían en ella el acceso a las obras fundamentales del pensamiento cristiano y la tradición escolástica. El Plan Pidal (1845), aun desde su vertiente liberal, consideró necesario incluir el Latín en los estudios preparatorios debido a su relevancia en las facultades mayores³⁶.

Junto al Latín, la asignatura de Religión y Moral Cristiana también fue objeto de polémica. Fue sustituida primero por la asignatura de Ética y más tarde por Filosofía Moral hasta la Segunda República. La conservación de esta asignatura en la educación secundaria fue una constante para los moderados de Narváez y los conservadores de Cánovas del Castillo. Sin embargo, en la educación universitaria y en los campos

³⁵ Esta perspectiva tiene sus raíces en los novatores del siglo XVIII, que propugnaban la eliminación del Latín como medio de enseñanza, siendo Jovellanos uno de ellos. También se puede asociar con los krausistas de la ILE. V. Moreno González, A. «Sobre la secularización de la instrucción pública», *Simposium internacional de educación e ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, p. 353.

³⁶ Pero, aún así, la polémica era tal que sus redactores, Gil de Zárate, José de la Revilla y Pedro Juan Guillén, se quejaron de que se estaba desatendiendo el Latín en los estudios preparatorios. V. Pozo Pardo, A., «El despotismo ilustrado y la educación primaria», en *Simposium internacional de educación e ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, p. 261.

respaldados por las ciencias positivas, surgieron doctrinas y tendencias contrarias a las propugnadas por la Iglesia. Así, después del estancamiento provocado por el Concordato firmado entre el Estado y la Iglesia de Roma en 1851, la modernización en la enseñanza secundaria y universitaria estuvo estrechamente ligada a la secularización de la educación pública. Este proceso de modernización y secularización estuvo influenciado por la desamortización de Mendizábal (1837), que afectó las propiedades de la Iglesia y permitió la creación de la primera red de institutos de educación secundaria española, que dependían de la Universidad Central (Plan Pidal, 1845).

El plan de estudios más avanzado y progresista fue el Plan de Estudios de 1873, impulsado por el ministro Eduardo Chao durante la Primera República. Este plan se enfrentó a la elección de cómo estructurar la educación secundaria: para armonizar los estudios clásicos de humanidades con los conocimientos derivados de los avances científicos. Se transitó así de un modelo de Bachillerato único al bifurcado. Este último se convertiría en la opción preferida desde la reforma de Groizard en 1894, en el que después de un período común de cuatro años, se bifurcaba en uno de letras y otro de ciencias.

Con García Alix, primer ministro del recién creado Ministerio de Instrucción Pública, y asesorado por Ignacio Bolívar, se inició el siglo con una adaptación de los planes educativos a los avances científicos, motivada por el positivismo. En la enseñanza secundaria, se trató de equilibrar los estudios clásicos con los técnicos, estableciendo dos tipos de Bachillerato: uno clásico y otro técnico. La idea era apostar por un enfoque más práctico, introduciendo asignaturas basadas en los avances científicos. Desde puntos de vista aristotélico-tomistas, este plan se interpretó como un alineamiento decidido del Gobierno con el positivismo y con la exclusividad de los métodos experimentales e inductivos

La ILE contempló la opción del Bachillerato bifurcado, aceptando la especialización para el último o los dos últimos cursos, aunque el ideal era una educación completa y cíclica, con un bachillerato unificado. La opción de un Bachillerato bifurcado, permitió especializaciones en los últimos dos cursos, pero se decantaba por una educación cíclica completa, sin especialización. Este enfoque de Bachillerato enciclopédico, que

continúa la enseñanza primaria, refleja las reformas defendidas por el krauso-institucionismo.

Ni que decir tiene que este proceso continuó hasta alcanzar su apogeo durante la política pedagógica de la II República, cuando se implementaron las reformas basadas abiertamente en los principios krauso-institucionistas. El programa educativo krauso-institucionista se convirtió así en el meollo del cambio pedagógico que se buscaba implementar.

3.6.2. Alfabetización y educación universal: su impacto en España (1868-1931)

Partiendo del hecho de que España tenía en 1868 una de las tasas de analfabetismo más altas del mundo, rayana en el 70 por ciento de la población³⁷, no es de extrañar que la expansión de la educación y la cultura a todos los estratos sociales se convirtiera, para los krausistas españoles, en una prioridad en su búsqueda del ideal de humanidad. El analfabetismo lastraba no sólo el desarrollo económico y la modernización del país, sino también su esperada regeneración cultural y espiritual. Era preciso buscar soluciones para garantizar el acceso a la educación de todos los ciudadanos. Las cifras hablaban por sí mismas a pesar de los ligeros avances realizados a mediados del siglo XIX³⁸. Los porcentajes sobre el incremento del número de escuelas primarias y de maestros en relación al progreso de la lucha contra el analfabetismo, mostraba la insuficiente capacidad para

³⁷ El grado de analfabetismo era en 1875 de 72,01 % de la población y ya comienzos del siglo XX era del 63, 78 %; es decir, «se había avanzado aunque de manera insuficiente en la alfabetización de la población lo que, al tiempo, frenaba el deseable desarrollo económico». Negrín Fajardo, O., *Historia de la educación española*, Madrid, UNED, 2011, p. 351.

³⁸ El Plan del Duque de Rivas en 1836 fue el primer intento de hacer la educación primaria y secundaria obligatoria y gratuita. Sin embargo este plan fue un fracaso; no llegó a estar vigente ni un solo día. Posteriormente, el Plan Pidal y el Plan de Moyano en 1857 garantizaron la gratuidad de la educación primaria, más no la de otros niveles educativos. V. Díaz de la Guardia, E., «Los orígenes de la Enseñanza Secundaria y su evolución en el siglo XIX español», en *Simposium internacional de educación e ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, pp. 301-328.

cubrir el número de alumnos en edad escolar (más del 60% quedaba sin escolarizar), máxime cuando la edad obligatoria se extendió de los 9 a los 12 años.

Con este contexto, los autores krausistas tenían clara la prioridad. Había que promover la educación como un derecho universal; y aun cuando contemplaban la autonomía de los centros educativos y la libertad de enseñanza respecto al Estado, en este punto y sólo en este eran partidarios de una cierta centralización administrativa en el ámbito de la educación para asegurar las condiciones que permitieran el progreso social.

Por tanto, merced a la influencia krauso-institucionista, el escenario mejoró sensiblemente en los primeros años del siglo XX. La inclusión de personal vinculado a la ILE en el Ministerio de Instrucción Pública (Amalio Gimeno, Benjamín, Romanones, Alba, Antonio Barroso y Castillo, entre otros) permitió la implementación de varias reformas legislativas destinadas a combatir el analfabetismo: a) los maestros se convirtieron en funcionarios, para así garantizar y aumentar sus salarios, un hito que sería decisivo, aunque este no se implementara hasta la llegada al ministerio del Conde Romanones, en 1901; se establecieron nuevos centros escolares y en 1920 se creó una Junta para la Extinción del Analfabetismo (escuelas móviles, misiones pedagógicas, cursos rurales, etc.); se organizaron clases para adultos; se crearon escuelas en las fábricas; se mejoraron las infraestructuras educativas; en 1909 se fundó la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, etc, etc. Este era el camino para los krausistas españoles: extender la educación a toda la sociedad para su progreso comunitario, enlazando así con la divisa crucial de la filosofía neokantiana de Krause: el progreso cultural de la humanidad para la felicidad de todos los pueblos.

En la II República se multiplicaron los esfuerzos para llevar a cabo esa mejora educativa de la que dependía la estabilidad y el bienestar social. Fernando de los Ríos y Rodolfo Llopis se propusieron principalmente la creación extensiva de escuelas y la consolidación de las ya existentes bajo el control efectivo del gobierno. El compromiso del estado de proporcionar educación se convirtió en la máxima prioridad, abordado desde un en-

foque europeo conocido como «pedagogía social», que el propio por Ortega y Gasset definiría como «la ciencia de transformar las sociedades».³⁹

Pusieron en juego la idea de una «escuela única», que era gratuita, obligatoria, laica y co-educativa. Sin embargo, este proceso no fue sencillo, ya que implicaba homogeneizar contenidos, métodos, profesorado y horarios escolares a nivel nacional, lo que provocó fricciones con el sector privado, particularmente con las instituciones religiosas. Lo que culminó en un conflicto entre la Iglesia y el Estado, en el que llegó a intervenir hasta el propio Papa tras la aprobación de una de las leyes más polémicas del mandato de Fernando de los Ríos, la Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas, que prohibía a dichas entidades la práctica de la enseñanza. Sin embargo, esta ley nunca llegó a implementarse, entre otras cosas por las dificultades para reemplazar con recursos públicos a los centros docentes gestionados por órdenes religiosas y por la propia capacidad de los religiosos para sortear la prohibición. Aquí, con esta ley, terminaron las reformas educativas (en el sentido de la pedagogía social) impulsadas por el krauso-institucionismo español, desvaneciéndose así las expectativas de cambio surgidas en 1931 con la II República. Lo que sucedió después ya lo conocemos.

En cualquier caso, más allá de la trascendencia educativa de esta antropología, que se apuntalaba sobre los conceptos de libertad, responsabilidad, autonomía, vocación individual, tolerancia y respeto a los demás, lo cierto es que la educación, a través de la escuela obligatoria, para la burguesía liberal española era no sólo el instrumento para una renovación espiritual, sino el elemento propagador de su propia moral, la moral burguesa, esto es, de su idea de Estado, de su modelo social y de la familia y, como se verá después, también de la mujer.

La escolarización obligatoria generalizará e impondrá una educación a las clases populares a través de una lengua nacional que facilite la inoculación de los nuevos valores: el castellano, un sistema común de pesas y medidas para desarrollar un mercado nacional: el sistema métrico decimal y la idea de patria o nación, como unidad política fundamental, junto a toda una serie de hábitos, tales como la obediencia, el cumplimiento de la

³⁹ Ortega y Gasset, J., Op. cit., p. 264

ley y de los contratos, la diligencia, la austeridad, el esfuerzo, la higiene y la limpieza, orientados todos ellos a convertir a las clases populares en disciplinados y honrados productores.

Sin embargo, el progreso y la mejora social a través de la educación y la cultura corría el riesgo de subestimar la importancia de las luchas materiales y económicas en la promoción de la justicia social. Eran muchas las desigualdades estructurales que caracterizaban a la sociedad española. Su énfasis en la armonía y en el equilibrio acabaron minimizando los conflictos profundos de clase y las luchas de poder existentes en la sociedad española de principios de siglo. Este hecho, pese a los intentos de reforma estructural que tuvieron lugar durante la II República, y cuyo desenlace ya conocemos, testimonian de sobra que con la reforma moral y cultural no bastaba para abordar las desigualdades socioeconómicas estructurales. La reforma también debía ser económica y social.

Para los autores krausistas, la educación, a través de la libertad de enseñanza, el valor de la ciencia y la «inviolabilidad del magisterio» —el precursor de los futuros principios de libertad de cátedra y de autonomía universitaria—, podía operar como una utopía automática de regeneración social, capaz de asentar su modelo de sociedad política. «Comienza una nueva era para nuestras instituciones sociales», así rezaba el final del Discurso de Castro en el acto de apertura del curso académico 1868-69 de la Universidad Central de Madrid⁴⁰, en el que anunciaba las directrices de su futura política universitaria y que sintetiza el verdadero alcance de las

⁴⁰ Discurso que en la apertura de los estudios de la Universidad Central, en la toma de posesión del Dr. D. Fernando de Castro, Catedrático de la Facultad de Filosofía y letras, nombrado Rector de la misma, y en la reposición de los catedráticos separados, leyó el nuevo Rector, el 1º de noviembre de 1868, Madrid Imprenta de José M. Ducárcel, Plaza de Prim, 1868, p. 15. Se puede consultar en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. En uno de sus pasajes más reconocidos dice así: «Independiente la universidad en la organización interna de sus funciones, declarada campo neutral, donde planten bandera todas las escuelas y todas las teorías; inviolable el profesor en la expresión de su pensamiento bajo la salvaguardia de su dignidad científica y de su conciencia moral, habrá de mandarnos la razón, no la arbitrariedad; el derecho, no la fuerza. Esta consagración de la libertad de enseñanza será uno de los timbres más gloriosos de nuestra regeneración». *Ibid.*, p. 7.

reformas educativas krausistas que vendrían después. Tal era la confianza en la ciencia y en la enseñanza como motores decisivos de la regeneración social del país. «De hoy más —dice de Castro— la Ciencia y la Enseñanza elevadas a Poder y Sociedad fundamental, serán tan soberanas en su esfera como la iglesia y el Estado en los suyos»⁴¹.

Su gran agudeza fue, por tanto, la de intuir que la educación podía constituir, ni más ni menos, que el demiurgo de la renovación de España. De ahí que sus principales realizaciones desde el sexenio democrático se desarrollaran precisamente dentro del fuero educativo, dando paso a un desarrollo de la ciencia y cultura españolas inédito hasta entonces y tejiendo a la larga nuevos cauces de democracia para la sociedad española —que cristalizarían en la constitución de 1931—, a través de organismos como la Institución de Libre Enseñanza en 1876 y la Junta de Ampliación de Estudios e investigaciones científicas, heredera en cierta medida de aquélla, en 1907.

Ni qué decir tiene que estas fueron las más conocidas por sus efectos en el panorama científico nacional, sin embargo hubo también otras iniciativas en el campo de la educación que fueron tan decisivas o más que las descritas en el desarrollo la sociedad española, especialmente las relacionadas con la educación de la mujer. Es merced a las iniciativas krausistas cuando comienza a abrirse paso la necesidad de reformar la educación tradicional de la mujer. De hecho la mayoría verían la luz después de la revolución de 1868. La preocupación krausista por la mujer y su educación fue, en cierta medida, tan axial en sus planteamientos de reforma de la sociedad española, como lo fue la promoción científica. A partir de entonces el papel de la mujer en la restauración de España, no sería el mismo.

3.7. El papel de la mujer en la restauración de España

Así es, es a merced de las iniciativas krausistas cuando comienza a abrirse paso la necesidad de reformar la educación tradicional de la mujer. De hecho la mayoría verían la luz después de la revolución de 1868. La preo-

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

cupación krausista por la mujer y su educación fue, en cierta medida, tan axial en sus planteamientos de reforma de la sociedad española, como la promoción científica.

Por eso es justo decir que, mientras en Europa la filosofía alemana, especialmente Nietzsche, Schopenhauer, Hegel, Feuerbach, Kierkegaard, junto a los estudios de la diferencia sexual de William James, Otto Weininger, Von Kraft Ebing, Freud..., etc⁴², servía de fundamento para una nueva imagen de la mujer mucho más degradada y menospreciativa, que se generalizaría en la época a través de movimientos artísticos como el esteticismo, el decadentismo o el simbolismo, los krausistas españoles partirán de «la peculiar excelencia y dignidad de la mujer»⁴³.

Mientras en la sociedad de fin de siglo, especialmente en Francia y Alemania, se prodigan personajes femeninos supeditados o libres pero que acarrear el mal⁴⁴; y en Inglaterra el romanticismo y el simbolismo improvisan mujeres diabólicas, que recrean el mito de Salomé o de Climenestra, los autores krausistas parten de la firme convicción de la igualdad entre hombres y mujeres; y aún cuando su preocupación discurrirá muy poco más allá de la necesidad de instruir las y formarlas para que la mujer pudiera contribuir como una fuerza viva en la sociedad española, lo cierto es que su antagonismo a la misoginia de la época fue evidente, evitando así que el diseño de ese nuevo estereotipo femenino, vinculado a una idea de la mujer especialmente exagerada del mal, acabase poblando a través de la bohemia artística y literaria del momento el imaginario estético español.

⁴² Errázuriz Vidal, P, *Misoginia Romántica, Psicoanálisis y Subjetividad femenina*, PUZ: Prensa Universitaria de Zaragoza, Zaragoza, 2012, p. 372.

⁴³ Dice el propio Krause «El hombre que reconoce la idea de la unidad humana, y de la dualidad inmediata contenida en esa unidad, ama y respeta la peculiar excelencia y dignidad de la mujer. Cuando se observa que la mitad esencial de la humanidad está hoy en unos pueblos oprimida y degradada, en otros postergada o abandonada en su educación por el varón, que hasta ahora se ha atribuido una superioridad exclusiva...» Krause Sanz del Río, *Ideal de la Humanidad para la vida*, Folio, Barcelona, 2002, p. 105.

⁴⁴ Dottin Orsini, M., *La Mujer Fatal (según ellos)*, Ed. La Flor, Buenos Aires, 1996, pp. 14-19.

No fueron pocas las iniciativas, una vez constituido el Gobierno Provisional, para «restablecer el santo derecho de la mujer ...»⁴⁵ a la educación. Fernando de Castro y Manuel Ruíz de Quevedo serían los primeros en adoptarlas, este último como albacea del primero, después de su muerte. Famosas serían sus Conferencias Dominicales para la educación de la Mujer, que el propio Fernando de Castro inauguraría el 21 de febrero de 1869, como actividades de extensión universitaria orientadas a crear nuevos espacios de educación para la mujer, cumpliendo así con el anuncio que hiciera cuatro meses antes en su meritado discurso de apertura del curso académico 1868-1869.

Hay que decir también que el propósito de estas conferencias dominicales, que serían impartidas por insignes oradores —por supuesto sólo hombres— y que la propia Concepción Arenal, como cronista de las mismas, se encargaría de recoger, más allá de contribuir a la necesaria instrucción de la mujer, orientada a una domesticidad práctica, también respondía a la necesidad de sustraer su educación de la tutela eclesiástica y de su modelo educativo tradicional de formación femenina, representado en el ideal «de la perfecta casada» de Fray Luis de León, que cercenaba el derecho de la mujer a la autonomía moral y a la libertad de conciencia.

Y aunque esta visión crítica acerca de la violencia ejercida sobre las mujeres a través de la educación tradicional ya fuera expuesta antes por otros autores, como el mismo Jovellanos o el propio Moratín —en la que fue quizás su obra más representativa, *El sí de las niñas*—, y al que ya nos hemos referido en estas páginas, fueron las iniciativas krausistas las que trajeron los cambios y marcaron el derrotero. Ahora se buscaba un modelo de mujer diferente, que seguía siendo esposa y madre, esto es, situando al varón en el centro, pero a diferencia de sus coetáneos ilustrados europeos lo harían desde un plano mucho más horizontal e igualitario y no necesariamente predestinada al matrimonio.

Así pues, la educación de la mujer, sin ser un objetivo en sí mismo, si se presenta para el pensamiento krausista como un elemento definitivo en la modernización de la sociedad española. Una mujer instruida, sabia, será

⁴⁵ Krause Sanz del Río, *Ideal de la Humanidad para la vida*, op. cit., p. 105.

decisiva, ya fuere como esposa o como madre, en la regeneración del país. No hay que olvidar la importancia que la familia ocupa en el organicismo social de la ideología krausista; y ni que decir tiene que la mujer representa la clave de bóveda sobre la que ésta se apuntala. Así se pronunciará el propio Fernando de Castro en el discurso de inauguración de las Conferencias Dominicales:

Admitida hoy la unidad humana (integrada, que no dividida por la dualidad y oposición de los sexos) comienza el varón a respetar la peculiar excelencia y dignidad de la mujer, trabajando por mejorar su cultura, y educando todas sus potencias y facultades en relación proporcionada con su carácter y destino. Nace este cambio de la idea, ya extendida, de que el fin general de perfeccionarse y de realizar la naturaleza humana obliga lo mismo al hombre que a la mujer, y de que la personalidad racional arranca en ambos de igual origen...⁴⁶.

Por tanto lo que pretendemos resaltar aquí hasta qué punto la visión krausista de la educación de la mujer representaba para la burguesía krausista española, un camino necesario para modernizar España de acuerdo con las exigencias del «modo de ser burgués» —siempre vinculados a la promesa de emancipación por medio de la razón—, aunque sin forzar demasiado ese puritanismo que enraizaba en las propias peculiaridades socio-culturales de la estructura social española, que aún rondaban en el decimonónico un perfil básicamente feudal.

Evidentemente, no vamos a insistir aquí en la importancia que la educación adquirió para los intelectuales krausistas, que es un hecho ya mantenido en estas páginas. Lo que en verdad buscamos es elucidar cómo ésta, en lo que toca a la mujer, se erigió en una opción necesaria para aderezar primero y acelerar después el cambio social de acuerdo con las expectativas ideológicas de su clase social. Para la ideología krausista la mujer será una fuerza viva para llevar a cabo la revolución social, política y moral que buscaban para la España decimonónica. Reanudaremos, escribe Castro,

⁴⁶ Abellán, J.L., *op. cit.*, p. 549

«las glorias de nuestra enseñanza con la de aquéllos tiempos memorables en que, notadlo bien, mujeres tan célebres como las hijas del Conde de Tendilla se distinguían por su saber, y en los que Dña. Lucía de Medrano y Dña. Francisca de Lebrija regentaban públicamente cátedras en Salamanca y Alcalá...»⁴⁷; pero, claro está, sin abandonar el enfoque patriarcal que caracterizaba al nuevo esquema racional y político de la modernidad, siendo la preocupación krausista por la formación de la mujer un anticipo del auténtico carácter de unas declaraciones de derechos que asumían, como fundamento de la vida política, la idea de igualdad de todos los seres humanos en sus derechos naturales, lo cierto es que la sociedad decimonónica española seguía siendo patriarcal.

No obstante, para los autores krausistas la mujer será decisiva, pero únicamente desde y para la familia, esto es, como compañera funcionalmente necesaria para extraer todas las potencias productivas del varón. El propio de Castro las exhortará así: «Señoras: para que la mujer responda a este ideal, y sea siempre ángel de paz en la familia, madre del hogar doméstico y fuerza viva de la sociedad humana, debe instruirse y prepararse dignamente con la sólida educación que estos fines reclaman». En este sentido, los planteamientos de mujeres como Concepción Arenal, Pardo Bazán, Torres Campos o Rosario Acuña, muy cercanas a los postulados krausistas no tuvieron demasiado predicamento entre sus compañeros. Pese al potencial transformador que el krausismo fiaba a la educación de la mujer, este seguía siendo profundamente puritano. El cariz práctico de su formación, por tanto, no servirá para que la mujer cultive la ciencia ni para profesarla públicamente, sino para aplicarla en el círculo íntimo de la familia y contribuir a la formación de los hijos.

Con todo, la fama de las Conferencias Dominicales fue sólo el principio. El interés que estas despertaron en la sociedad española de la época fue notable. Poco después pasaron a denominarse Sociedad de Conferencias y Lecturas, cuyas sesiones estuvieron de moda en los círculos más

⁴⁷ Discurso que en la apertura de los estudios de la Universidad Central, en la toma de posesión del Dr. D. Fernando de Castro, Catedrático de la Facultad de Filosofía y letras, nombrado Rector de la misma, y en la reposición de los catedráticos separados, leyó el nuevo Rector, el 1º de noviembre de 1868, *op. cit.*, p. 11.

distinguidos del momento. Más tarde, en 1870, darían paso a la Escuela de Institutrices. Pero junto a estas iniciativas se prodigaron muchas más: la Asociación para la Enseñanza de la mujer en 1871, que acabaría absorbiendo a la Escuela de Institutrices; el Ateneo Artístico y Literario de Señoras —también conocido como el Ateneo de Señoras— en 1869, que pese a contar con las mujeres más relevantes de su época (como Concepción Arenal o Faustina Sáez de Melgar a quién le tocó dirigirlo, etc...) no se prolongaría más allá de 1871; no fue el caso de la Escuela de Institutrices que sí gozó de bastante predicamento, pues pretendía habilitar a las mujeres para el desarrollo de numerosas profesiones, especialmente relacionadas con la educación; este éxito precipitó la fundación de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer en 1871 para el patrocinio de aquella y el impulso de cualesquiera otras iniciativas que contribuyeran a este propósito: procurar, como reza el art. 1º de su Reglamento fundacional, «a las jóvenes las nociones indispensables de la cultura intelectual, moral y social de la mujer, y preparar a las que han de dedicarse a la enseñanza y a la educación». Ni que decir tiene que sería Fernando de Castro su Fundador y primer presidente.

Pero a esta le sucedieron otras iniciativas. Ahí están la Escuela de Comercio para Señoras en 1878; la Escuela de telegrafistas en 1884; la Escuela Primaria Superior, la Escuela elemental y de párvulos en 1884; la Escuela preparatoria para el ingreso en la normal de Maestras...; la escuela para bibliotecarias y Archiveras en 1894...; la Escuela de Cajistas de Imprenta, la primera Escuela para mecanógrafas en 1898..., etc; sin olvidar sus distintas secciones, dentro de la propia Asociación, destinadas a la formación en dibujo, idiomas, pintura o música, etc....

El éxito de la Asociación de Enseñanza para la mujer fue tal, que se hizo acreedora de no pocos reconocimientos nacionales e internacionales. Sus métodos de enseñanza, ya muy avanzados para la época, relumbraron con luz propia en exposiciones internacionales como la Exposición Internacional de Philadelphia de 1876; en la de Chicago de 1896, en la de Australia de 1907, por no hablar de las ferias nacionales como la Exposición del Fomento de las Artes de 1882; la Exposición Escolar de Bilbao en 1905 o la Exposición de Industrias de Madrid en 1907. Poco a poco se fue normalizando no ya la necesidad de crear espacios educativos de este tipo

por todo el país (Sociedad alavesa para la enseñanza de la mujer en 1879, en Valencia en 1884, en Málaga en 1886, a las que sucederán Granada, Sevilla Bilbao etc..), sino la expectativa de las mujeres a desarrollarse en determinados campos profesionales. El camino desde entonces sería lento para ya imparable.

3.8. El krausismo y su legado en la ciencia y la cultura: modernización y emancipación femenina

Este último apartado no es propiamente una «conclusión» convencional, pues no pretendemos dar por terminado lo que aquí decimos, sino los problemas que aquí abordamos.

En una especie de balance intentaremos sintetizar los materiales desperdigados a lo largo de este capítulo. Todo esto presidido por la tesis de que el cosmopolitismo krausista fue una de las claves para la modernización de la sociedad española y dónde el papel de la mujer sería decisivo, es decir, uno de los pivotes sobre los cuáles se apuntalaría la transición paradigmática que nuestro país necesitaba, o, más radical aún, que la idea cosmopolita y el papel de la mujer del krausismo español están llamados a ocupar un lugar central en la conformación socio cultural de la idea de España que surgió de esa revolución paradigmática.

La filosofía krausista fue decisiva en la construcción —como concluye Elías Díaz— «de lo mejor de nuestra vida intelectual, política y social». Sin lugar a dudas ocupó un lugar privilegiado en la conformación histórico cultural contemporánea de nuestro país: (i) fue decisiva en la convergencia - algo tardía, eso sí - en España de los procesos de la Ilustración europea, vinculados a los principios de secularización (el politeísmo de los valores, la tolerancia, la libertad religiosa, como expresiones de un cristianismo liberal muy arraigado frente a toda clase de dogmatismos) y democrático (principio de igualdad, participación, pluralismo social, pluralidad de voces y de razones, etc.); (ii) su influencia en la actividad política española fue crucial, al menos desde el sexenio democrático y hasta la segunda república; y (iii) sus innumerables aportaciones al campo de la educación fueron tejiendo nuevos cauces y panoramas de democracia para

la sociedad española —que cristalizarían en la constitución de 1931—, a través de organismos como la Institución de Libre Enseñanza y la Junta de Ampliación de Estudios. Su confianza radical en la capacidad transformadora de la educación, entendida como factor de cambio decisivo, supuso una potente propuesta educativa de transformación socio-histórica de nuestra cultura democrática. Como sostiene el Prof. Abellán, fue «una revolución en la tradicional escala de valores de los españoles, que traerá cambios muy profundos en la educación y en las costumbres. En cierto modo, el krausismo representa, en una perspectiva semejante, la verdadera incorporación de los presupuestos ideológicos de la Ilustración en nuestro panorama cultural y social»⁴⁸.

En esta especie de recolección de materiales, no hay una disposición por orden de importancia, ni su lectura tiene un patrón inamovible, pues lo que pretende es sintetizar el camino.

1. El krausismo español, con su profunda confianza en la solidaridad moral del hombre y en el designio igualitarista-democrático de la modernidad ilustrada que representaba, contribuyó a que en nuestro país la visión de la mujer distara mucho de la percepción menospreciativa de sus coetáneos burgueses occidentales. En España, merced a su antropología y a sus contribuciones en el ámbito de su educación, no se impuso de la misma forma el miedo de una época a la emergencia de los primeros feminismos⁴⁹, que ya comenzaban a batirse para dar paso a una nueva mujer, más fuerte e independiente y decidida a entrar definitivamente ya en la historia. El movimiento de las mujeres sufragistas y sus procesos de lucha por ocupar un lugar, ya estaba en liza —desde la declaración de Seneca Falls en la que sería primera convención sobre los derechos de las mujeres en 1848—, y comenzaba a ser el semillero de las acciones e ideas

⁴⁸ Abellán, J.L., *op. cit.*, p. 476.

⁴⁹ Las Bostonianas, novela escrita en 1886 por Henry James, es también un buena metáfora de los inicios de este proceso. Al cabo, nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido.

del pensamiento feminista que vendría después. Frente al temor masculino europeo hacia lo femenino no explorado el krausismo se acercaba a ese otro femenino que crepitaba ya con fuerza y que empezaba a conculcar los límites que la moral y la cultura patriarcales le habían asignado de manera tradicional, abriendo un camino para la mujer española que ya no se detendrá hasta la llegada de la franquismo.

2. La idea krausista de una humanidad unificada, que trasciende el concepto de frontera nacional, alimentó una visión de sociedad donde las diferencias culturales, religiosas, políticas y de género podían diluirse, en aras de un modelo común basado en la ideas de fraternidad y de solidaridad. Esta perspectiva cosmopolita enriqueció así la visión krausista de una sociedad armónica e integrada, impulsada por la lucha contra la desigualdad o discriminación y la injusticia. Los krausistas perseguían la instauración de una sociedad equitativa, donde la libertad, la igualdad y la solidaridad se apuntalaran como pilares fundamentales. Estos valores serían los cimientos sobre los cuales habría de edificarse la política, la economía, la religión y la cultura, pero sobre todo, la educación, cuyo fin primordial no era otro que el bienestar universal. La educación, como se ha visto, fue para los krausistas la herramienta decisiva para la formación de ciudadanos globales, comprometidos con el bienestar común.
3. Su pedagogía será integral y humanista. Con ella se cultivaran aspectos racionales, morales, éticos y estéticos, considerando vital la formación del espíritu crítico, la tolerancia y el respeto a la diversidad. En el ámbito educativo, los krausistas promovían una visión humanista que formara a los individuos en su totalidad, no solo en aspectos intelectuales, sino también en su desarrollo moral, ético, físico y estético. Este enfoque integral se evidenciaba en su énfasis en formar ciudadanos responsables y comprometidos con el bien común.
4. Con este afán no es de extrañar que en el campo de la política, los autores krausistas rechazaran el centralismo burocrático y autoritario, en post de un sistema político más abierto y parti-

cipativo, esto es, más inclusivo, donde las asociaciones y las sociedades intermedias asumieran un rol más significativo. Los krausistas concebían la participación ciudadana, la descentralización del poder y la colaboración entre naciones como algo esencial para la configuración de una sociedad equitativa y justa. En su concepción de la sociedad, los krausistas abogaban por una visión cosmopolita que superara las fronteras nacionales y promoviera la colaboración entre naciones en detrimento de la rivalidad y el conflicto. No eran militaristas y el nacionalismo, que profesaban, no era excluyente. Confiaban en la fraternidad entre los pueblos.

5. Este hecho facilitó la relación entre los movimientos nacionalistas, que ya pugnaban con fuerza a finales del decimonónico y la idea de una identidad española plural y diversa. Los krausistas reconocieron y respetaron las diferencias culturales y lingüísticas dentro de España y abogaron por un enfoque federalista y descentralizado en la administración del país. El krausismo brindaba un marco teórico y práctico para comprender la diversidad cultural y lingüística de España al promover un modelo federalista que permitiera la coexistencia pacífica y armoniosa de las diferentes identidades regionales. La figura clave en la defensa del federalismo y el respeto por las diferencias culturales y regionales en España fue un krausista: Francisco Pi y Margall. En su obra «Las Nacionalidades» abogará por un Estado federal en el que las distintas regiones de España pudieran coexistir y cooperar en igualdad de condiciones. Para el krausismo la solución al problema de las nacionalidades no reside en la centralización, sino en el federalismo que permite a cada región mantener su identidad y cultura, al tiempo que participa en un proyecto común⁵⁰. El krausismo ofreció una alternativa al nacionalismo

⁵⁰ Pi y Margall, F., *Las Nacionalidades*, Madrid: Imprenta de la República Española, 1877, p. 62. En este marco los movimientos nacionalistas regionales, como el catalanismo y el vasquismo, se desarrollaron y evolucionaron. Por ejemplo, la «Lliga Regionalista», un partido político catalán de principios del siglo XX, fue influido por

excluyente y centralista, al abogar por un enfoque basado en el diálogo, la cooperación y el respeto mutuo entre las diferentes nacionalidades.

6. Esta perspectiva cosmopolita también influyó en la manera en que los intelectuales y políticos españoles abordaron las cuestiones de identidad y nacionalismo en el contexto internacional. El krausismo promovió una idea de España como país cosmopolita y diverso, que podía desempeñar un papel importante en la construcción de un mundo más funcional a ese ideal de humanidad. El hispanismo filosófico aquí, desde su diversidad cultural y su tradición cosmopolita, podía contribuir al entendimiento intercultural y a la cooperación entre los pueblos⁵¹.
7. En cuanto al conocimiento, los autores krausistas siempre tuvieron una visión integral del conocimiento, que superarse las limitaciones de las disciplinas académicas en aras de una comprensión holística del mundo. Para ellos, la realidad no debía ser fragmentada, sino comprendida de manera integral, considerando la interrelación de los distintos elementos que conforman la sociedad y la naturaleza. Esta perspectiva llevó a la promoción de la interdisciplinariedad y el diálogo entre diversas áreas del conocimiento, buscando una armonía entre ciencia, filosofía, historia, literatura y demás disciplinas.
8. Respecto al resto de religiones y culturas, amén de su confrontación con la Iglesia Católica, los krausistas promovían la tolerancia religiosa y el diálogo intercultural, considerando que todas las religiones y culturas tenían un valor intrínseco y podían con-

las ideas cosmopolitas y federalistas del krausismo. De manera similar, el krausismo influyó en la evolución del nacionalismo vasco, especialmente en la obra de Sabino Arana, fundador del Partido Nacionalista Vasco, y aunque el propio Arana adoptó una postura más conservadora y exclusivista en relación con la identidad vasca, también reconoció la importancia del cosmopolitismo y la cooperación entre las diferentes regiones de España.

⁵¹ Cfr. vgr., con el propio Ortega y Gasset, en la *España invertebrada*, Madrid, Calpe, 1922. No obstante, puede consultarse online en (<http://juango.es/files/Ortega-Y-Gasset---Espana-Invertebrada.pdf>).

tribuir al enriquecimiento mutuo de la humanidad. El krausismo, con su defensa de la libertad de conciencia y la tolerancia, propició un ambiente de diálogo y respeto hacia las diferentes confesiones religiosas y culturas presentes en España.

9. Con esta visión de la educación, la política, la mujer, la ciencia y la cultura españolas, era lógico pensar en su contribución al primer feminismo español. El krausismo influyó en la lucha por la igualdad de género y el acceso de las mujeres a la educación y la participación política. Con el énfasis en la igualdad y en la educación integral de las mujeres, contribuyó a la formación de una generación de mujeres intelectuales y activistas comprometidas con la defensa de sus derechos y la emancipación de su género. La emancipación de la mujer será, por tanto, otra área en la que el cosmopolitismo krausista tuvo un impacto significativo. Los krausistas defendieron la igualdad de género y la participación de las mujeres en todos los aspectos de la vida social y política. La ILE, en particular, desempeñó un papel crucial en la promoción de la educación de las mujeres y en la defensa de sus derechos.

Por consiguiente, visto esto, tenemos lo siguiente:

1. El pensamiento krausista desempeñó un papel crucial en la promoción de la ciencia y la cultura en España en el contexto del siglo XIX y principios del siglo XX. Los krausistas abogaron por una educación laica, libre y abierta al conocimiento científico y cultural internacional, lo que condujo a la modernización de la enseñanza y la investigación en España. La pedagogía krausista en España buscaba formar ciudadanos críticos, libres y comprometidos con la sociedad, capaces de contribuir al progreso y al bienestar común; impulsó la modernización del sistema educativo e incorporó a elementos cosmopolitas en la enseñanza, fomentando la apertura hacia el exterior y el conocimiento de otras realidades culturales y sociales (incorporó la enseñanza de lenguas extranjeras, así como de la historia y la cultura de otros

- países, promovió el intercambio de estudiantes e ideas entre España y otras naciones, etc).
2. Por tanto, podemos decir que el espíritu cosmopolita de los autores krausistas influyó en la vida intelectual y artística del país, propiciando la apertura a las vanguardias europeas, la experimentación y el diálogo intercultural. Pero, al mismo tiempo, también impulsó la valoración y el estudio del patrimonio histórico y cultural de España, contribuyendo a la creación de instituciones y a la profesionalización de las disciplinas relacionadas. Se crearon instituciones como la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos y el Museo Arqueológico Nacional. Instituciones que, con el tiempo, serían decisivas para la conservación y difusión del patrimonio cultural y a la profesionalización de la arqueología y la historia del arte en España.
 3. Los krausistas españoles, liderados por Giner de los Ríos, fundaron la Institución Libre de Enseñanza (ILE) en 1876 como respuesta al control gubernamental y eclesiástico de la educación. La ILE promovía una educación laica, libre de dogmatismos, y buscaba formar ciudadanos críticos y responsables mediante la enseñanza de las ciencias, las artes y las humanidades. La ILE se convierte así en la gran empresa educativa del krausismo español y en una de las instituciones más significativas de la educación en España. La apertura al exterior, la búsqueda de los mejores modelos pedagógicos y la adaptación de los mismos al contexto español serán sus señas de identidad
 4. El espíritu cosmopolita de la ILE se manifestaba en su apertura a las corrientes pedagógicas y científicas europeas, como el naturalismo, el experimentalismo y el positivismo. Fomentó el intercambio de ideas y conocimientos entre educadores y científicos de diferentes países y facilitó la formación de profesores y alumnos en el extranjero, a través de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907) y la Residencia de Estudiantes (1910). Esta apertura y cooperación internacional contribuyeron a la modernización de la enseñanza y la investigación científica en España.

5. Impulsó la creación de redes científicas para la cooperación entre científicos nacionales e internacionales. Los krausistas fomentaron la creación de sociedades científicas, como la Real Sociedad Española de Historia Natural, que permitieron a los investigadores españoles conectarse con sus homólogos de otros países y compartir sus hallazgos y avances; promovió la traducción y la divulgación de obras científicas extranjeras, lo que facilitó la incorporación de nuevas ideas y metodologías en la investigación científica española y fomentaron la enseñanza de las ciencias experimentales, la creación de laboratorios y la divulgación de los avances científicos en España.
6. En el plano de la cultura, el cosmopolitismo krausista contribuyó a la renovación de la vida intelectual y artística en España al fomentar el diálogo entre las distintas corrientes estéticas y culturales de Europa. Los krausistas defendían la libertad de expresión y la autonomía del arte y la literatura frente a las imposiciones políticas y religiosas, lo que propició un ambiente de experimentación y apertura a las vanguardias europeas.
7. Se promovió la creación de instituciones culturales, como la Residencia de Estudiantes, que acogía a jóvenes creadores e intelectuales y les brindaba un espacio de intercambio y aprendizaje interdisciplinario. Por tanto, a través de la ILE y la Residencia de Estudiantes, se fue propiciando un clima de libertad y experimentación en la cultura española, que acabaría facilitando el surgimiento de nuevos movimientos artísticos y literarios, como la Generación del 27, un grupo de escritores y artistas que acabaría renovando la literatura y el arte españoles en el siglo XX.

En definitiva, el krausismo español acabó siendo mucho más que una corriente filosófica con la capacidad de revolver el misoneísmo tradicional de la cultura y la sociedad españolas a finales del decimonónico; se podría decir que llegó a ser toda una filosofía del Estado⁵², que acabaría transfor-

⁵² Araquistáin, L., *El pensamiento español contemporáneo*, Losada, Buenos aires, 1968, pp. 22.

mando las estructuras de la sociedad española, integrándola con el resto de las sociedades occidentales. Su influencia será decisiva no sólo en la promoción de la ciencia y la cultura en España, sino que a través de ellas también el resto de áreas de la vida social y política, la libertad de pensamiento y expresión, la igualdad de género y el papel de la mujer, la conservación del patrimonio natural, el dialogo entre nacionalidades y la tolerancia religiosa. El krausismo y su visión cosmopolita fueron decisivas no ya en la consolidación del liberalismo en España, sino, lo que es más importante, en la promoción de las reformas políticas y sociales que la modernización de nuestro país necesitaba.

En este contexto la voz de las mujeres, subsumida hasta entonces en un mundo de formas masculinas, comenzaría a desmarcarse poco a poco de la que los hombres relataban a través del discurso artístico y científico. Ni que decir tiene que distará mucho todavía de convertirse en el epicentro del relato. El regeneracionismo no llegará hasta ese punto. Al cabo, el orden social seguía siendo profundamente patriarcal. Pero el hecho es que al son de los avances que los autores krausistas impulsaron, la mujer al menos comenzará a hablar de sí misma. Las voces de Concepción Arenal, Faustina Saez de Melgar, Pardo Bazán, Berta Wilhelmi o Rosario Acuña ya empezaban a resonar en la cultura y sociedad españolas. Luego vendrían muchas más, como las de Clara Campoamor, María de Maeztu, Isabel Oyarzábal, Victoria Kent y Zenobia Camprubí (estas últimas responsables del icónico «Lyceum Club Femenino de Madrid», creado en 1926 a semejanza del de Londres); Matilde Huici, M^a Teresa León, María de la O Lejárraga, Concha Méndez, Maruja Mallo, Elena Fortún, Hildegart Rodríguez o Victorina Durán, también conocidas como «Las sin sombrero», etc, etc.

Capítulo 4

Conclusiones: De meras sombras a protagonistas. El miedo masculino a lo femenino no explorado. La ginecocracia como *Pleonexía*

Y el todopoderoso lo castigó poniéndolo en manos de una mujer (Libro de Judith, 16, Cap. VII, en *La Venus de las Pielas* de Masoch, 1870)

(...) miedo y compasión, con estos sentimientos se ha enfrentado siempre el varón a la mujer; siempre con un pie ya en la tragedia... (Nietzsche)

Que las mujeres hayan entrado en la historia por medio de la escena, esto es, por medio del teatro y la literatura no es nuevo. Desde la tragedia clásica a la mujer se la ha representado para describirla; ha accedido al mundo únicamente a través de los personajes femeninos que los hombres narraban para contarlas. En la historia las mujeres sólo han llegado a ser «sombras ligeras»¹, relegadas a existir marginalmente en colecciones privadas o en museos costumbristas; o a sobrevivir a través del ajuar o del legado de su correspondencia privada o de sus diarios íntimos.

(...) Cuantos diarios íntimos, cuantas cartas habrán quemado herederos indiferentes o irónicos, o incluso, las propias mujeres que, en la noche de una vida de humillación, atizan el rescoldo con sus recuerdos, cuya divulgación

¹ Como dirán Georges Duby y Michelle Perrot en «Escribir la historia de las mujeres», *op. cit.*, p. 11

las atemoriza. A menudo se han conservado objetos de mujeres: un dedal, un anillo, un misal, una sombrilla, la pieza de un ajuar, la túnica de una abuela (...). En los centros de artes o tradiciones populares, consagrados al mundo doméstico, se esboza una arqueología femenina, de la vida cotidiana...².

Luego..., será la literatura, especialmente el teatro, merced a sus personajes femeninos, el lugar privilegiado donde se irá forjando poco a poco el molde de la identidad femenina. La voz de las mujeres, por tanto, subsumida en un mundo de formas masculinas, no ha sido otra que la que los hombres relataban a través del discurso³ (mítico al principio, después místico; más tarde científico y filosófico y finalmente normativo) y, sobre todo, de la literatura, especialmente a través del teatro y luego de la novela. Imposible situar, dirá Marguerite Yourcenar, como figura central a un personaje femenino «de convertirlo en el epicentro del relato, (...) por ejemplo a Plotina en lugar de Adriano. La vida de las mujeres está demasiado limitada o es demasiado secreta. Si una mujer habla de sí misma, el primer reproche que se le hará es que ha dejado de ser una mujer. Ya es bastante difícil poner alguna verdad en la boca de un hombre»⁴.

Las artes del siglo XIX y XX, como ya hemos visto, no serán una excepción. Contribuirán poco a poco, desde la literatura gótica a la plasmación estética de la dicotomía femenina, representada como madre santa o como prostituta, como Madonna o Magdalena. Los personajes femeninos serán representados a partir de entonces como puros y virginales por com-

² *Ibidem*.

³ Al fin y al cabo el discurso es una forma de violencia que se ejerce sobre los sujetos y las cosas. En este sentido ayudan las investigaciones de Foucault. Siempre se podrá decir la verdad desde un espacio de exterioridad salvaje; pero, como apunta el filósofo francés, «no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una policía discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos» Foucault, M., *El Orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 38. Las sociedades de discurso tiene como fin conservar y producir sus propios discursos y al hacerlo instituyen el orden de las cosas.

⁴ Yourcenar M., *Carnets de notes pour «Mémoires d'Hadrien»*, Paris, La Pléiade, Gallimard, T 1, p. 526; tomada de Duby, G., y Perrot M., «Escribir la historia de las mujeres», *op. cit.*, p. 13

pleto, estos es, inaccesibles y carentes de pasión alguna, o ávidos de deseo y conocimiento sexual y, por tanto, peligrosos. La exaltarán como ángel o musa, exhortando a las jóvenes a inspirarse en ellas⁵, para luego desnudar a la «Señorita Flora y examinar sus aptitudes para obtener su diploma de puta»⁶; hasta llegar al nacimiento de un nuevo estereotipo femenino (asociado a la irrupción emergente de los primeros movimientos feministas) ungido desde el principio —ahora la magdalena deja de ser un tabú para convertirse en un tótem—⁷, pero ahora por una visión abiertamente exagerada del mal: la *femme fatale*.

La filosofía alemana será decisiva en este punto, pues servirá de fundamento y aglutinante para no pocos escritores y artistas en el desarrollo de sus obras, en un período, entre siglos, marcado por la falta de ilusiones en una Europa de ideas cansadas. Influirán de manera crucial en la bohemia literaria y artística de la época, incidiendo decisivamente en el estado espiritual de su tiempo. El tema de lo femenino no sería una excepción, de modo que, poco a poco, se irán preparando las bases para una nueva imagen estética de la mujer mucho más degradada y menospreciativa.

Merced a la influencia de estos autores y a la irrupción de movimientos artísticos como el esteticismo, el decadentismo o el simbolismo, se discurre rápidamente de la mistificación casi religiosa de la mujer representada en la doncella idealizada, inocente y pura, a la imagen de la *femme fatale*; una mujer peligrosa, superior a los hombres pero cruel, hedonista y, sobre todo, injusta; una mujer que representará a partir de entonces la injusticia en su formato más elevado. Téngase en cuenta que por aquéllos años, como ya hemos advertido, la filosofía alemana era experta en crear

⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁶ Como ejemplificará Marie Veronique Gauthier en su Tesis Doctoral titulada *Les sociétés cantantes au XIX siècle (Chanson et sociabilité)*; defendida en 1989 bajo la dirección de Maurice Agulhon. Se puede consultar en <https://www.theses.fr/1989PA010619>; la referencia ha sido tomada de Duby G. y Perrot, M., *op. cit.*, p. 8. Es interesante el estudio que aquí se plantea pues aborda el análisis de las sociedades de canto y los coros del siglo XIX, como espacios de sociabilidad masculina en los que se traslucía la tensión de la época que aquí apuntamos, entre la necesidad de moralizar la canción y la obsesión por el discurso sexual.

⁷ V., Trudgill, E. *op. cit.*, p. 289

respetabilidad, de modo que los conceptos o nociones por ella elaborados se beneficiaban de esa respetabilidad; nótese, por poner un ejemplo de esta respetabilidad, como se sincera Ramiro de Maeztu — por seguir con nuestros maestros del 98 — «confieso que Max Stirner, Schopenhauer, ...y, sobre todo, Federico Nietzsche, dirigiendo sus lógicas hacia el instinto, nos han enseñado el derrotero»⁸.

La filosofía de estos autores sirvió, por tanto, de fundamento y aglutinante para no pocos escritores y artistas en el desarrollo de sus creaciones, al punto de subyugarlas con representaciones que acabarían hipostasiando la experiencia. La mujer, un tema recurrente en ellas, no sería una excepción, salvo en el caso español (como hemos visto), de modo que, poco a poco, se fue aquilatando, en un contexto en el que las nuevas emancipaciones de la mujer pugnaban por salir, la semilla para una nueva imagen estética de la mujer más degradada, si cabe, porque ahora se apuntalaba no ya sólo sobre la inferioridad⁹, como legado del pensamiento medieval, sino, en lo que es peor, en la injusticia. «La injusticia es el vicio fundamental de la naturaleza femenina»¹⁰, dirá Schopenhauer; « (...) como si una mujer sin piedad no fuera para un hombre profundo y ateo algo completamente repugnante o ridículo»¹¹, escribirá Nietzsche.

Huelga decir, después de cuanto ya se ha dicho, que con la irrupción de este nuevo estereotipo femenino (la *femme fatale*), se pretendía, exorcizar el miedo de una época a la emergencia de los primeros feminismos, que ya se batían por dar paso a una nueva mujer, fuerte e independiente, decidida a entrar definitivamente en la historia. El movimiento de las mujeres sufragistas, como proceso de lucha de las mujeres, ya estaba en liza

⁸ Maeztu., R., *Hacia otra España*, Ediciones Rialp, Madrid, 1967, p. 234

⁹ Un atributo que se venía proyectando por el imaginario, pese a los procesos de idealización de la mujer tradicional y que pivotaba en la creencia de su inferioridad intelectual, pero no como un reflejo de una discriminación social, sino por naturaleza. El argumento de referencia seguía siendo darwiniano, basado en su mayor ternura y menor egoísmo.

¹⁰ Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, op. cit., en [www. Schopenhauer-web.org](http://www.Schopenhauer-web.org); y también en Godet., P., *La pensée de Schopenhauer*, op. cit., p. 391.

¹¹ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, op. cit., pos. 2424

—desde la declaración de Seneca Falls en la que sería primera convención sobre los derechos de las mujeres en 1848—, y comenzaba a ser el semillero de acciones e ideas del pensamiento feminista que vendría después. Representa, por tanto, no ya el temor masculino hacia lo femenino —una constante en todas las sociedades históricas—¹², sino el horror a lo femenino no explorado y extraño; hacia ese otro femenino que crepita ya con fuerza y empieza a conculcar los límites que la moral y la cultura patriarcales le han asignado de manera tradicional. *Las Bostonianas*¹³, novela escrita en 1886 por Henry James, es también un buena metáfora de los inicios de este proceso. Al cabo, nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido¹⁴.

La caracterización general de la *femme fatale* como mujer que subvierte el orden y causa la muerte representa el miedo de una época a la irrupción de un nuevo tipo de femineidad, que comenzaba ya a dibujarse en un contexto en el que ya pugnan con fuerza los primeros movimien-

¹² Representado en el «horror a su propia contingencia carnal lo que proyecta sobre ella» Beauvoir, S., *The Second Sex* (Trad. & ed. Parshley H. M), Knopf, New York, 1993, p. 148. No en vano, la comunión entre la mujer y la naturaleza, donde la naturaleza representa la fertilidad y la reproducción, también es impetuosa y salvaje, o lo que es lo mismo; es peligrosa y animal. En esta visión, que confiere a la mujer los poderes de la naturaleza, reservando al varón el poder de la moral y la inteligencia, la inferioridad de las mujeres pivota tanto en el miedo a su supuesta condición salvaje, como a la necesidad de regular, reprimiendo, el deseo sexual femenino. Cfr., en este sentido, con Dijkstra., B., *Dols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siecle Culture*, Oxford., O. U. P. 1986, pp. 259-267.

¹³ Curiosamente Henry James (1846-1916) fue hermano de Alice James (1848-1892), una activista feminista muy reconocida en su tiempo por su lucha para expresarse libremente frente al carácter represivo de la femineidad de la sociedad victoriana (Koymasky, 1997 -2005). Así se refería precisamente en lo que hace a la retórica de las sufragistas no le impedía pensar que las mujeres fueran substancialmente inferiores a los hombres, e infinitamente tediosas cuando se negaban a aceptar el papel que los hombres les habían reservado» (James, 1971:215). El mismo dirá de su hermana, después de su muerte

¹⁴ El hombre desea siempre «saber quién es el que le agarra; le quiere reconocer o, al menos, poder clasificar. El hombre elude siempre el contacto con lo extraño» Canetti, E., *Masa y Poder*, Muchnik Editores, Barcelona, 2000, p. 9.

tos feministas, que reflejan ya el sentido del cambio de la mujer moderna; desde la primera *flâneuse*— la primera mujer paseante sola que narrara Baudelaire—, con sus cambios de apariencia y sus formas de estar, a la mujer sexualmente libre, más independiente y, desde luego, menos maternal.

«À une passante» (A la que pasa), así rezaba el título de uno de los poemas añadidos por Baudelaire a la segunda edición de *Las flores del mal* (1861). Decía así: «El fragor de la calle me envolvía en aullidos/Alta, esbelta, de luto, majestuoso dolor/ vi pasar la mujer que con mano fastuosa/ levantaba y mecía de su falda los bordes./ Noble y .gil, luciendo una pierna de estatua/ Yo bebía, crispado, como un ser peregrino/en sus cárdenos ojos, cielos hechos borrasca/la dulzura que embriaga y el placer que da muerte/ Un relámpago... luego solo noche/ Belleza fugitiva que mira devolviendo la vida, no he de verte otra vez más que fuera del tiempo?/ Oh, muy lejos de aquí, tarde ya, tal vez nunca!/ Yo no sé a dónde huyes, donde voy, tú lo ignoras, tú, a quien yo hubiese amado, tú que bien lo sabías»¹⁵.

La *flânerie*, más allá del acto en sí mismo de callejear entre la multitud de la ciudad decimonónica, representa, como vino a elucidar Walter Benjamin, en el segundo capítulo de *El París del Segundo Imperio* según Baudelaire titulado «El *flâneur*», una experiencia mucho más completa relacionada con el placer onanista de ver y sentir anónimamente. La pluma de Poe, Balzac, Baudelaire o Wilhelm Jensen serán un buen ejemplo.

El personaje de Gradiva que escribiría Jensen en 1903 es una buena metáfora de lo que aquí decimos, de esas *flâneuses* que han sido subsumidas u ocultadas. En ella relata la historia de Norberto Hanold, un joven arqueólogo alemán que se obsesiona con la imagen de una mujer que aparece en un relieve clásico. Se queda fascinado por su majestuosa forma de caminar: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho permanece erguido en un gesto perfecto. Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva (la que avanza) y recrea la historia de su vida: está convencido de que fue una joven pompeyana muerta en la erupción del Vesubio. La *flâneuse*, por tanto, también se proyecta en el imaginario estético y

¹⁵ Baudelaire, Ch., *Flores del mal*. Traducción y notas de Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1991, p. 127.

literario modernos como un modelo de visualidad androcéntrica, en un contexto donde la mujer moderna comenzaba a ocupar las calles de las ciudades. Pero acerca de la *flâneuse*, con más profundidad, en otra ocasión.

Y lo hace a modo de advertencia, por una parte, recreando (estéticamente) los riesgos que contrae la independencia de la mujer, que se sintetizan en la *femme fatale* y en la injusticia que aparece, una injusticia que deviene trágica y que ejerce desde su libertad sexual, pero ahora sin el paradigma narrativo del castigo, presente hasta entonces en el destino trágico que la literatura reservaba a la mayoría de los personajes femeninos que cedían a sus pasiones (ahí están Mme. Bovary, Anna Karenina, Carmen, etc...); pero, por otra, invirtiendo (ideológicamente) el esquema; ahora es ella quien procura el castigo, y es el varón, que la ha sometido monopolizándola y humanizándola a su manera, el que lo recibe.

En la venganza y en el amor, escribirá Nietzsche, «la mujer es más bárbara que el hombre»¹⁶; luego ya no obtiene de ella la dulzura del amor; ya no hay abnegación; sino el más severo de los castigos; ahora representa la venganza de su sexo sobre sus explotadores¹⁷; ahora es él la víctima; la víctima masculina deviene así pasiva y masoquista¹⁸; ahora es ella quien domina a sus amos¹⁹; ahora son ellos quienes se feminizan. Se asoma así una nueva ginecocracia y será terrible.

Pero lo cierto es, que la ginecocracia (el gobierno de ellas) no ha existido jamás. No se atisba más allá de las descripciones sobre Escitia (con Amazonas o sin ellas) que hicieran Nicolás de Damasco y Heródoto o el propio Estrabón;

¹⁶ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, op. cit., pos 2424.

¹⁷ «The vampire that I play is the vengeance of my sex upon its exploiters...I have the face of a vampire, perhaps, but the heart of a Feminist». Golden, E., *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, Emprise Publishing, New York, 1996, p. 105.

¹⁸ V. Higashi, S., *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, op. cit., p. 59.

¹⁹ Así reza precisamente el aforismo 70 de la *Gaya Ciencia*. Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*, p. 51. Puede consultarse en abierto en: <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20gaya%20ciencia%20.pdf>.

Una recreación que Heródoto y Nicolás de Damasco, sitúan en Licia. Describen cómo los licios, al igual que los cretenses de quienes descendían, honraban más a las mujeres que a los hombres, tomaban el nombre de la madre y no del padre, y trasmitían la herencia a las hijas y no a los hijos. Heráclides del Ponto (*De rebus publicis*), Apolodoro (*Bibliotheca*) y Plutarco (*Historias*) confirman que los licios desde la Antigüedad eran gobernados por las mujeres y que no tenían leyes escritas, guiándose sólo por costumbres.

O de las interpretaciones nostálgicas que se ha hecho de la re-silencia de los pueblos nativo-americanos a reconocer el sexismo, como estrategia de colonización, en el seno de sus propias comunidades y que sitúa la resistencia de los pueblos originarios de los Estados Unidos a la hora de enfrentar el problema del sexismo en el interior de sus comunidades indígenas, como una señal de que bajo aquel nacionalismo tribal no sexista, se embozaba una suerte de ginecocracia.

Pero fue Johann Jakob Bachofen, un antropólogo e historiador suizo, quién acuñó el término Matriarcado histórico (rescatando el mito amazónico), a través de la obra por que se le conoce. Se titulaba Matriarcado. Investigación sobre la ginecocracia del mundo antiguo en sus aspectos religiosos y jurídicos. En ella se planteaba una tesis bastante radical para la época, y que no era otra que la afirmación de que en las sociedades pre-históricas había imperado una ginecocracia, donde reinaban las madres. Ni que decir tiene que la publicación del Matriarcado no fue aceptada por el público de su tiempo. Eso sí, tuvo seguidores destacados que sí conocían su obra, como Nietzsche, el que aquí más nos interesa, que fue profesor de filología clásica en Basilea de 1869 a 1876; o de Marx y Engels. Este último lo cita en El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado.

A Bachofen, no obstante, se le atribuiría con el tiempo el descubrimiento del derecho materno, un reconocimiento que llegaría por primera vez en 1877, de la mano L. M. Morgan en *Ancient Society*. Al cabo, como escribiría mucho más tarde Walter Benjamin, en 1936, Bachofen había elaborado una «interpretación de la prehistoria que rechazaba todo cuanto el sentido común del siglo XIX había imaginado sobre los orígenes de la religión y de la sociedad. [...] Con el paso del tiempo, esta interpretación,

que pone en primer plano las fuerzas irracionales en su significado cívico y metafísico, resultó ser muy interesante para los teóricos fascistas; pero también atrajo pensadores marxistas por su sugestiva evocación de una primera forma de sociedad comunista justo en los comienzos de la historia»²⁰.

Por tanto, hasta el siglo XIX la ginococracia, más allá de las recreaciones de Aristófanes en algunas de sus comedias²¹, se imaginaba con ingenuidad: la mujer mandaba o cazaba y cuidaba los campos y el hombre tejía para ella o cardaba la lana. El mito de la rueca de Onfalia²², que Ovidio se encargaría de inmortalizar (Heroidas, IX, 55-118), dando pie, a partir de entonces, a una larga lista de representaciones poéticas e iconográficas, es uno de los más representativos. El héroe, comprado como esclavo por la reina de Lidia, es obligado a hilar y tejer para ella, vestido de mujer, mientras esta se mofa de él (incluso tomándole una oreja como el cuadro de Rubens) y se viste con la piel del león de Nemea. Muchas han sido la representaciones del mito desde entonces, sobre todo a partir del Renacimiento y, especialmente durante el Barroco, dónde se utilizaba como una proyección alegórica de la idea de dominación por parte de la mujer, a través del amor; esto es, como una alegoría del amor femenino que, a la postre, esclaviza.

Las recreaciones de este mito han sido muchas y en todos los planos estéticos: en el plano iconográfico..., por ejemplo, destacan La Rueca de Onfalia de Antonio Dumandré en 1728 (un relieve en mármol de una bellísima factura que se puede visitar en el Museo del Prado); Hércules en la Corte de Onfalia (1537), de Lucas Cranach el viejo, en el Museo Tyssem;

²⁰ Benjamin, W., *Obras*, Libro II / vol. 1, Madrid, Adaba, 2007, p. 223.

²¹ Aristófanes, en algunas de sus comedias hablada de rebelión femenina que se producían en Atenas. En *Lisístrata*, por ejemplo, habla de una huelga sexual y en Las Asambleístas describe los avatares de un grupo de mujeres que se organiza para tomar el poder y establecer nada menos que una utopía comunista. V., en este sentido, a Rojas Parma, L., «Lo femenino detrás del poder: Aspasia de Mileto», en *Cuadernos UCAB*, nº 7, 2009.

²² Su relación con la palabra omphalós, «ombligo», viene a cargar de sentido todavía mas la moraleja.

Hércules y Ónfale de Rubens, y que fue donado a la Real Academia de San Fernando por el Marqués de Astorga en 1818; Heracles a los pies de Ónfale, de Gustave Boulanger de 1861..., etc; y en el plano poético..., se puede encontrar desde el poema sinfónico *Le rouet d' Omphale* de Camile Saint Saëns, compuesto en 1871 y estrenado un año después en París, donde el propio autor, en una nota que precede a la partitura, sitúa el eje de la trama en la seducción femenina, esto es en el triunfo de la debilidad sobre la fuerza (la rueca — dirá el compositor — «no es más que un pretexto, escogido sólo desde el punto de vista del ritmo y de la marcha general de la obra»); hasta el propio Victor Hugo, que en el libro segundo de las *Contemplaciones* (1856), dedicaría un poema a *La rueca de Onfalia*. Toda una oda del poeta y dramaturgo al verdadero poder femenino; el poder de inspirar amor. En los primeros versos, describe la rueca mítica, sobre un plinto que esculpe a Europa sobre el Toro. Detrás de la rueca dormida se asoman «medio ocultos y turbios de sangre» los fantasmas de los enemigos que Hércules ha vencido: el león de Nemea, la hidra de Lerna, Caco, el negro bandido de la negra caverna, el triple Gerión, los tifones ruidosos del agua, etc. Todos tienen «la huella horrible de la maza en la frente; todos merodean sobre el huso del que cuelga un dócil hilo atado; todos fijan, en la penumbra, un mirar humillado». Mientras tanto, Hércules, que ahora sirve a la reina, se somete a hilar para ella.

O el mismísimo Rubén Darío, el máximo representante del Modernismo literario en nuestras letras y posiblemente el poeta que ha tenido una mayor repercusión en la poesía del siglo XX en el ámbito hispánico.

En a «A un poeta», un poema incorporado a la segunda edición de *Azul...*, (la de 1890, editada en Guatemala), donde describe al poeta como un «titán», como «hombre-montaña», para compararlo después con Hércules, como lo hará también con Sansón. He aquí un eco más de la poesía de Victor Hugo en su obra, a quién el nicaragüense admiraba. No en vano había comenzado a leerlo con catorce años y acabaría situándolo junto a Dante y a Shakespeare, en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* (1896). El poema reza así: «Nada más triste que un titán que llora/hombre-montaña encadenado a un lirio/que gime, fuerte/ que pujante implora/ víctima propia en su fatal martirio (...) Hércules loco que a los pies de Onfalia/ la clava deja y el

luchar rehúsa/ héroe que calza femenil sandalia/ bate que olvida la vibrante musa «La moraleja es la misma: el héroe, en este caso, el poeta sucumbe a la potencia femenina y pierde su capacidad creadora.

Este fue uno de los lemas de toda su obra poética: el poder femenino de inspirar amor aparece casi siempre como algo cruel. Los ejemplos no son pocos. Repárese sino en la última estrofa del primer poema de *Prosas profanas*: «¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?/ Yo el tiempo y el día y el país ignoro/pero sé que Eulalia ríe todavía/y es cruel y eterna su risa de oro». O también en el tercer capítulo de la «Canción de otoño en Primavera» (dentro de Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas, 1905): «Otra juzgó que era mi boca/ el estuche de su pasión/ y que me roería, loca/ con sus dientes el corazón»; o su famosa Sonatina juvenil: «En vano busqué a la princesa/ que estaba triste de esperar/. La vida es dura. Amarga y pesa/¡Ya no hay princesa que cantar!». O en la serie la serie «Otros Poemas, X (1910)»: «¡Oh, saber amar es saber sufrir/, amar y sufrir, sufrir y sentir/, y el hacha besar que nos ha de herir!»; etc., etc.

Ahora la ginecocracia se representa de una manera muy distinta. El hombre fenece a los pies del verdugo femenino que le hace expiar su orgullo. Esta es, sin duda, la moraleja que apareja la irrupción de estos ángeles negros, anunciando las consecuencias de la Ginecocracia que vendrá, marcada por la injusticia en su más alto grado, a través del máximo desequilibrio que se puede establecer entre el hombre y la mujer. Pero esta inversión del equilibrio que anticipa esa ginecocracia, también se construye en detrimento de la mujer; frente a una androcracia, representada en la moral y los valores sociales en vigor —y que se identifica de acuerdo con lo bueno y lo verdadero—, la ginecocracia que será, la que se abre paso en el imaginario merced a este tipo de recreaciones o representaciones estéticas, se funda en el exceso y en la injusticia, es decir, en la pleonexía, pero en su sentido más germinal, en el de la ciudad enferma de Glaucón.

El concepto de pleonexía hace su aparición en el *Georgias* de Platón a propósito de la intervención de Calicles acerca de la idea de justicia. Para este la justicia no es sino la objetivación natural de la ley del más fuerte (483e-484b). A lo que Sócrates responde con el término pleonexía. Un con-

cepto que representa, por tanto, el deseo insaciable de conquista a cualquier precio, por encima de cualquier límite. Dentro de la «genealogía» de la ciudad de Platón, hay tres momentos: la ciudad sana de Sócrates, la ciudad enferma de Glaucón y la ciudad justa de Sócrates y Glaucón. En la primera, la ciudad se mimetiza de manera natural con la justicia, pero carece de conciencia de que lo hace; la ciudad enferma de Glaucón es, por el contrario, la ciudad que se objetiva en la pleonexía; una ciudad «pleonéxica» e injusta, que se apunala en la necesidad insaciable de riquezas y que desequilibra el orden natural de la ciudad sana; y en la última, la ciudad justa de Sócrates, la justicia se alcanza dialógicamente precisamente frente a la pleonexía. Por tanto, si la República deviene en la objetivación socrática de la idea de justicia es porque previamente se autoafirma frente a la pleonexía de Glaucón. Desde esta perspectiva, la ginococracia representa la injusticia y desequilibra el orden natural, pero, paradójicamente, es la manera que tiene la androcracia, esto es, la justicia de afirmarse como tal²³.

Se esboza así un nuevo tipo de mujer, de actitud libre e independiente, pero reprochable, que compartirá el imaginario estético del siglo XX junto a la femme fragile, ocupando en él también un lugar. A partir de entonces, ambos modelos perduraran hasta nuestros días, coexistiendo en la memoria común, en los subconscientes colectivos, incluso hasta en los sobreentendidos de cada generación. Pocas mujeres han podido sustraerse a ese esquema binario de dominio que o las esconde o las criminaliza —a través del miedo— al relacionar sus anhelos de independencia moral y sexual con el peligro o la injusticia.

²³ V., en este sentido a Trigaud, J.M., *Persona ou la justice au double visage*, op.cit., p. 244: Cfr. asimismo con Allen, *The Femme Fatale: Erotic icon*, op. cit., p. 186. Y en lo que hace al concepto de pleonexia, interesantes son las páginas de Carrasco N., «La ciudad enferma de Glaucón. El problema de la pleonexia en Platón», en Grau A., *Actes del Primer Congrés Català de Filosofia*, Institut d'Estudis Catalans & Societat Catalana de Filosofia, 2011, pp. 285-300.

Pero esta lógica bivalente²⁴ es también antagónica, tanto que toda diferencia entre ambos tipos de mujer deviene en una oposición absoluta e irreconciliable. Así, por medio de esta lógica clasificadora y maniquea, que asume como divisa cognitiva básica la relación buena/mala, amiga/enemiga, verdadera/falsa, la confrontación *femme fragile/femme fatale* se desplegará más allá del plano estético y formal hasta llegar a colonizar éticamente el ámbito de la praxis; de modo que ahora no sólo se tratará del bien o del mal, en una confrontación metafísica interminable, sino que irrumpirá en los lugares donde las mujeres viven y se desarrollan como sujetos necesitados, disponiendo en qué lugar debe situarse cada una, de tal suerte que ninguna podrá ocupar otro simultáneamente, siendo ese y sólo ese el lugar que ocupe²⁵; pues los hombres, como ha señalado Deborah Cameron, sólo pueden ser hombres si las mujeres pueden ser mujeres sin ningún tipo de ambigüedad, es decir, si estas los sitúan o los excluyen del centro de sus vidas²⁶. A partir de ahora la disyunción «y» desaparece dando paso solo a la de la «o», de modo que ser mujer se convierte en una estrategia de confrontación, en una suerte de dicotomía interminable, entre dos modelos opuestos (*femme fragile/femme fatale*) que rompe la secuencia natural de la vida de las mujeres, a las encasillarlas en uno u otro, aislándolas y enfrentándolas entre sí²⁷; y en su virtud, restringiendo sus posibilidades de participación en el ámbito público y en el espacio de la producción.

Desde la *Lisistrata* de Aristofanes a la *Manon Lescaut* del Abate Prevost, a la Marquesa de Mertelvil de Laclos (interpretada por Glenn Close en el cine en *Amistades Peligrosas*), a la Berenice y la Ligeia de Allan Poe, a la Severine de Zola (en *La bestia Humana* y que el cine también adapta-

²⁴ Que la lógica, en la forma que se ha concebido tradicionalmente, sólo admite dos valores de verdad lo atestigua el mismo Wittgenstein cuando en el aforismo 2.21 afirma: «La figura concuerda o no con la realidad; es correcta o incorrecta, verdadera o falsa» (Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 27).

²⁵ Por aquello que ya advertía el aforismo escolástico de que no se debe lo que no se puede (*Ad impossibilia nemo tenetur*).

²⁶ V., Cameron, D., *Feminism and Linguistic Theory*, London, Macmillan, 1985.

²⁷ Amorós, C., *Tiempos de Feminismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 243.

ría en Deseos Humanos), a la Hauteclaira de Barbey d'Aurevill; a la Nora o la Hedda Gabler de Ibsen, a la Laura de Strindberg²⁸, a la niña Chole de Valle Inclán, a la Salomé de Oscar Wilde..., a la Vanda de *La Venus de las Pielas* (y que Polansky también adaptaría para el Cine en 2013), a la *Lolita* de Navakob..., a la *Gilda* que interpretaría Rita Hayworth, a la Cora de *El Cartero siempre llama dos veces* y que protagonizaría Lara Turner en el cine en 1946 —y así sucesivamente en una larga lista interminable de títulos—, influyendo decisivamente en el imaginario cultural y estético de nuestro tiempo mediante la sublimación exagerada de una idea del mal en la mujer que transgrede. La *femme fatale*, más que un mito estético del feminismo, es ante todo un producto masculino del miedo. El hombre —escribe Nietzsche— teme a la mujer cuando ama, la teme cuando odia; « (...) miedo y compasión, con estos sentimientos se ha enfrentado el varón a la mujer, siempre con un pie ya en la tragedia, la cual desgarrar en la medida en que embelesa». Quizás aquí y sólo aquí, con la construcción de este arquetipo, haya cobrado sentido la intuición nietzscheana²⁹.

²⁸ El personaje central de una de sus obras más conocidas, *El padre*, que este dramaturgo sueco publicaría en 1887, y ahora destacamos porque en esta obra se basará precisamente uno de los dibujos más conocidos de Kubin: *La última nodriza*. Un ilustrador que sintetiza perfectamente esta visión exageradamente menospreciativa.

²⁹ Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, op. cit., aforismo 239, (Sección quinta. Para la historia natural de la moral), pos 2428.

Bibliografía³⁰

- Abellán, J.L., *Historia Crítica del pensamiento español*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.
- Alborg, J.L., *Historia de la literatura española. El romanticismo*. Tomo IV, Gredos, Madrid, 1980.
- Allen, V., *The Femme Fatale: Erotic icon*, New York, The Whitson Publishing Company, 1983.
- Aranguren, J.L., *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1966.
- Aviñoa, X., *Introducción a Goyescas*. Integral para Piano/ Enrique Granados, Goyescas 2, vol. 4, Barcelona, Ed. Musica Boileau, 2001.
- Azorín, *Obras completas*, Vol. I, Madrid, 1959.
- Baroja, P., «Divagaciones apasionadas», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-51.
- Beauvoir, S., *The Second Sex* (Trad. & ed. Parshley H. M), New York, Knopf, 1993.
- Berger, P & Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979.
- Boaventura, S., *Crítica de la razón indolente*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2003.
- Burgos E., *Dioniso en la Filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993.

³⁰ No se referencian las obras literarias.

- Burgos E., en «Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche», en *Asparkia*, XI, 2000.
- Cameron, D., *Feminism and Linguistic Theory*, London, Macmillan, 1985.
- Campbell, J., *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Princeton U. P., 1976.
- Canetti, E., *Masa y Poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000.
- Carrasco N., «La ciudad enferma de Glaucón. El problema de la pleonexia en Platón», en Grau A., *Actes del Primer Congrés Català de Filosofia*, Institut d'Estudis Catalans & Societat Catalana de Filosofia, 2011.
- De Castro, F., *Discurso que en la apertura de los estudios de la Universidad Central*, en la toma de posesión del Dr. D. Fernando de Castro, Catedrático de la Facultad de Filosofía y letras, nombrado Rector de la misma, y en la reposición de los catedráticos separados, leyó el nuevo Rector, el 1º de noviembre de 1868, Madrid Imprenta de José M. Ducárcel, Plaza de Prim, 1868.
- Derrida, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- Díaz de la Guardia, E., «Los orígenes de la Enseñanza Secundaria y su evolución en el siglo XIX español», en *Simposium internacional de educación e ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988.
- Díaz, E y Núñez, M., «Julián Sanz del Río: Textos inéditos», en *Revista de Occidente*, nº 79, 1969.
- Díaz, E., *La Filosofía social del krausismo español*, Edicusa, Madrid, 1973.
- Dijkstra, B., *Dols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*, Oxford., O. U. P. 1986.
- Dottin Orsini, M., *La Mujer Fatal (según ellos)*, Buenos Aires, Ed. La Flor, 1996.
- Duby, G., y Perrot M., «Escribir la historia de las mujeres», en *Historia de las mujeres*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- Entzminger Betina, *The Belle Gane Bad*, Louisiana State U.P., Louisiana, 2002.
- Errázuriz Vidal, P, *Misoginia Romántica, Psicoanálisis y Subjetividad femenina*, Zaragoza, PUZ: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2012.

- Feuerbach, L., *La esencia del cristianismo*, Salamanca, Sígueme, 1975.
- Foucault., M., *El Orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- Garaudy, R., *La Alternativa*, Edicusa, Madrid, 1973.
- Gauthier, Marie, Tesis Doctoral titulada *Les sociétés cantantes au XIX^e siècle (Chanson et sociabilité)*; defendida en 1989 bajo la dirección de Maurice Agulhon. Disponible en <https://www.theses.fr/1989PA010619>.
- Gilbert, S., y Gubar, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale U. P, 1984.
- Gil Cremades, J.J., «Krausismo y revolución», en *krausistas y liberales*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1975.
- Golden, E., *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*, New York, Emprise Publishing, 1996.
- González, M.A., «Joris Karl Huysmans y su visión de la literatura latina», en *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 17, 1999.
- Grosz, E., «Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason», en Alcoff, L & Potter, E., (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York, Routledge, 1993.
- Heilbrun, C.G., *Writing a Woman Life*, New York, Ballantine Books, 1988.
- Higashi, S., *Virgins, Vamps and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Montreal, Eden Press Women's Publications Inc., 1978.
- Hom, Pierre & Beth Mary, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*, Nueva York, Ungar, 1984.
- Jiménez, A., «Apuntes sobre el sistema filosófico de Krause (1781-1832)», en *Revista de Filosofía*, julio-diciembre, 1982.
- Keesey, P., *Vamps: An Illustrated History of the Femme Fatale*, San Francisco, Cleis Press, 1997.
- Kirkpatrick, S., *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Gredos, Madrid., 1977.
- Kofman, S., «La question des femmes: une impasse pour les philosophes», en *Les Cahiers du Grif*, n°46, Paris, 1992.
- Kofman, S., *Explosion I. De l'«Ecce Homo» de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1992.
- Kofman, S., *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*, Paris, Gallilée, 1993.

- Krause-Sanz del Río, *Ideal de la Humanidad para la vida*, Folio, Barcelona, 2002.
- Legaz, L., «El pensamiento social de Gumersindo de Azcárate», en *Estudios de Historia social en España*, Madrid, C.S.I.C., 1960.
- Maeztu, R., *Hacia otra España*, Ediciones Rialp, Madrid, 1967.
- Marichal, J., «La melancolía del liberal español: de Larra a Unamuno», en *La Torre*, Vol. IX, 1961.
- Moratin, L.F., *El sí de las niñas*, Madrid, Cátedra, 1978.
- Moreno González, A. «Sobre la secularización de la instrucción pública», *Simposium internacional de educación e ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988.
- Muñoz, B., «Dodecafonismo y Sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban Berg», en *Revista española de investigaciones sociológicas* (REIS), nº 84/98.
- Negrín Fajardo, O., *Historia de la educación española*, Madrid, UNED, 2011.
- Nietzsche, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.
- Nietzsche, F., *El ocaso de los ídolos*, Madrid, Ediciones BUSMA, 1985.
- Nietzsche, F., *La Gaya Ciencia*. Disponible en <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20gaya%20ciencia%20.pdf>.
- Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 2012. Versión Kindle.
- Nietzsche, F. *Masculin, féminin*. Présentation et choix de textes de Didier Raymond, Paris, Editions du Rocher 1990.
- Ortega y Gasset, J., «La pedagogía social como programa político», *BILE*, núm. 678, XL, 1916.
- Pérez Díaz, P & Gil Díaz, C., «Los rostros de Lulú» en *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 18, 2016.
- Pozo Pardo, A., «El despotismo ilustrado y la educación primaria», en *Simposium internacional de educación e ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988.
- Rivacoba, M., *Krausismo y Derecho*, Santa Fe, Ed. Castellví, 1963.

- Rodríguez de Lecea, T., «La filosofía de la religión del krausismo español», en AA.VV., *Reivindicación de Krause*, Madrid, Instituto Fe y Secularidad / Fundación Fritz Ebert, 1982.
- Rojas Parma, L., «Lo femenino detrás del poder: Aspasia de Mileto», en *Cuadernos UCAB*, n 7, 2009.
- Salinas, P., «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, 1970.
- Sánchez Verdejo, F., «Breve análisis de la figura de la *femme fatale* en el cine», en *Orisos. Revista de investigación y divulgación cultural*, n° 2, 2013.
- Savignano, A., «El 98 y la filosofía europea», en *Anuario Filosófico*, n° 31, 1998.
- Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte* (trad. a cargo de López White), en [www. Schopenhauer-web.org](http://www.Schopenhauer-web.org), 2008.
- Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipómena, II*, Madrid, Trotta, 2009.
- Showalter E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. Nueva York: Penguin, 1990.
- Simón Rodríguez, E., *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*, Madrid, Narcea, 1999.
- Sobejano, G., *Nietzsche en España*, Madrid., Ed. Gredos, 1967.
- Terron, E., «Estudio Preliminar a J. Sanz del Río», en Sanz del Río, J., *Textos escogidos*, Ediciones Cultura Popular, Barcelona, 1969.
- Trigaud, J.M., *Persona ou la justice au double visage*, Génova, Studio Editoriale di Cultura, 1990.
- Trudgill, E. *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, Londres, Heinemann Ltd, 1976.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.



Este es un libro que se sitúa en la intersección entre el feminismo, la estética y la crítica cultural para explorar cómo la imagen de la mujer fatal ha sido utilizada para encarnar el miedo masculino hacia la independencia y el poder femenino. A través de un análisis interdisciplinario, el autor desentraña las capas de significado que hay detrás de esta emblemática figura, revelando su papel como espejo de las tensiones de género. Esta obra no solo ofrece una relectura crítica de la mujer fatal, sino que también plantea cuestionamientos esenciales sobre las estructuras de poder, la identidad de género y la resistencia frente a las narrativas tradicionales, proporcionando herramientas valiosas para una comprensión más amplia del valor de la imagen en la percepción social y en la construcción de identidades.



UNIVERSIDAD
**PABLO[®]
OLAVIDE**
SEVILLA



9 788412 729368