

LA HEROÍNA ROMÁNTICA: «CALLADITA, NO ESTOY MÁS GUAPA»

THE ROMANTIC HEROINE: «I AM NOT MORE BEAUTIFUL
WHEN I KEEP QUIET AND WHEN I AM SUBMISSIVE»

Irene ACHÓN LEZAUN

Universidad San Jorge

iachon@usj.es

Resumen: En las páginas que siguen se van a analizar una figura y una época que, tanto en el mundo real, como en la ficción, nos han enseñado el peso de la sociedad que las mujeres, desde nuestra infancia, llevamos a nuestras espaldas. La heroína romántica y la herencia que nos dejó el Romanticismo nos ayudarán a entender que la lucha empezó hace siglos: han intentado callarnos, pero no lo han conseguido.

Palabras clave: heroína romántica, Romanticismo, individuo, feminismo, escritoras.

Abstract: In this article we are going to analyze a figure and a period that have taught us the weight of society that women, since our childhood, have suffered. The romantic heroine and the legacy that Romanticism left us are going to help us to understand that the fight started many centuries ago: they tried we kept quiet and were submissive, but they have not yet done so.

Keywords: romantic heroine, Romanticism, individual, feminism, women writers.

Pero lo siento así, Helen. No debo querer a los que insistan en no quererme a mí, por mucho que intente agradecerles. Debo resistirme a los que me castigan injustamente. Es tan natural como querer a los que me muestran afecto, o someterme al castigo que considero merecido.

Jane Eyre (Charlotte Brontë)

Mujer, despierta; el rebato de la razón se hace oír en todo el universo; reconoce tus derechos.

Olympe de Gouges

Que la sociedad no ha sido un lugar confortable para la mujer no es nada nuevo ni sorprende. Desde los orígenes de la civilización actual, la mujer ha sido sometida a exigencias y normas sociales mucho más estrictas que las que atañen a los hombres. Salir adelante ha supuesto en muchas ocasiones una negación del *yo*, un esconder lo que realmente somos, pensamos y amamos, porque no se nos ha dejado mostrar nuestro interior y se nos ha tratado como posesiones.

La pasión prohibida entre Calisto y Melibea destapa una sociedad en la que las mujeres remiendan sus hímenes para venderse como puras. Los matrimonios concertados entre niñas y ancianos de Moratín nos cuentan el horror de la trata de niñas, vendidas como si fueran cabezas de ganado al mejor postor. Los textos, literarios y audiovisuales, reflejan el silencio de muchas, que somos todas, a la hora de mostrarnos como somos.

En la actualidad, debemos posicionarnos sin ser capaces todavía de decir abiertamente «Esta soy yo». Y, si luchas, gritas, peleas por tus derechos, eres una feminazi o una puta.¹

[...] la proyección de la mujer en la esfera pública liberal, y después en la clandestinidad, siempre se realizó desde los códigos que le eran propios, es decir, desde labores asistenciales y/o domésticas dirigidas a apoyar la actividad conspirativa masculina. Las mujeres liberales sufrieron represiones, encarcelamientos y otras humillaciones por su participación en estas actividades, pero en muchos casos, cuando cayó sobre ellas una sentencia de muerte, las autoridades la conmutaron por otras penas que, en algunos casos, resultaron ser extremadamente ofensivas. (Sánchez García, 2018: 61)

Rupturas, rebeliones y manifestaciones han servido de mucho, o de poco, porque aún seguimos teniendo que decidir si soy políticamente correcta o no, porque tenemos más derechos que antes, pero resulta fastidiosamente increíble que aún tengamos que dar explicaciones, que la lucha por la igualdad siga siendo un hecho activo que no haya terminado. Políticamente hemos podido ganar algunas batallas, sin embargo, culturalmente hablando seguimos muy ancladas en una sociedad que fue creada *por* y *para* hombres, que asignó funciones y papeles, roles, convirtiendo a las mujeres en sujetos pasivos, objetos y posesiones que debían cuidar con una sonrisa manteniendo la calma y la paz del hogar.

¹ «El calificativo “putas” [...] es usado como término estigmatizador hacia todas aquellas que no cumplen con la normativa hegemónica de género» (Sánchez *et al.*, 2017: 18).

Las diferencias entre mujeres y hombres han sido largamente esgrimidas a lo largo de toda la historia como resultado de su propia naturaleza, de la distinta biología de unas y otros. Sin embargo, [...] se ha demostrado que esas diferencias consideradas «naturales» no son razones para diferenciar a las personas. [...] Esto lo pensamos hoy, no todos, pero sí una amplia mayoría en las sociedades democráticas, aunque sigue pesando lo que se ha denominado «discurso de género», esto es, la difusión de una imagen de las mujeres basada en la diferencia sexual y, en consecuencia, en el papel de la maternidad. [...] el sexo de la mujer la sitúa obligatoriamente al servicio de la familia y, en definitiva, del hombre, una idea que persiste en el modelo de madre y esposa que vemos no solo en películas y publicidad, sino en los discursos médicos sobre la crianza y en las propuestas pedagógicas sobre las relaciones entre madre e hijo que presionan a la mujer para ser «el ángel del hogar» en versión moderna. Por eso, de la maternidad se derivan otras señas de identidad como que la crianza de los hijos y, por tanto, todo lo relacionado con el ámbito doméstico es siempre en todo caso lo natural de las mujeres. De este modo, la doble carga que tenían las mujeres en las épocas premodernas no ha desaparecido. Si antes las mujeres tuvieron que trabajar en el campo, en los talleres o en las fábricas, y además atender lo que se consideraba suyo propio, por biología, que era cuidar del hogar, ahora, en plena modernidad, no han dejado de atender ese doble trabajo pues, además de haber conquistado importantes parcelas de independencia laboral, siguen asumiendo como propia la mayor parte de las tareas domésticas. (Pérez Garzón, 2011: 20)

Mujeres, creadoras y protagonistas de ficción, irrumpen las páginas y las pantallas para gritar que estamos aquí y que somos seres libres, que no queremos tener que decidir, que solo queremos levantarnos por las mañanas sin la presión de preguntarnos «¿Quién soy?», sin la obligación de tener que dar cada paso marcado bajo la elección de vida que en ese momento hemos escogido. La literatura y los productos audiovisuales son un reflejo de cómo la mujer ha utilizado, por un lado, los sueños y, por otro, el arte para escapar, pero también son un reflejo de cómo se nos veía y cómo se nos ve.

Ya en la Ilustración y posteriormente durante el Romanticismo nos encontramos con mujeres, fuera y dentro del papel, que son verdaderas salvadoras de sí mismas y de otras. No son meras supervivientes, que también, sino que no se conformaron, se alzaron contra el patriarcado y, aunque sufrieron, sirvieron de impulso: heroínas románticas que, hijas de su tiempo, se aprovecharon a la vez que padecieron los impulsos individuales.

El Romanticismo es una época que no solo no murió, sino que nos dejó su espíritu revolucionario, rompedor de normas y preceptos y que cuestiona el comportamiento humano:

El Romanticismo es una época. Lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época. Ciertamente halló su perfecta expresión en el periodo del Romanticismo, pero no se limita a él. Lo romántico sigue existiendo hoy en día. (Safranski, 2007: 14)

En primer lugar, para hablar de la heroína romántica deberíamos hablar del individuo. Con el racionalismo y la filosofía de las luces hay, durante el siglo XIX, un cambio de ídolos y de líderes sociales. Dios deja de ser el adorado, ha envejecido y debe dejar paso a una nueva corriente movida por la razón. Los románticos, presentes en esta revolución causada por el cambio de ídolo, se encuentran con que rechazan el orden feudal vetusto, pero aborrecen también el burgués puesto que, aunque la mayoría de ellos pertenece a él en sus orígenes, van cambiando poco a poco y se salen de la burguesía conforme sienten la revolución interior. Como dice Rafael Argullol, «la actitud romántica es individualista, aristocrática y libertaria a un tiempo [y, en realidad], abomina de toda instancia supraindividual» (Argullol, 1982: 350).

Los románticos, incluso cuando están de forma activa en movimientos nacionales o sociales, son seres solitarios y un tanto asociales:

Como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que les rodea y que advierten también en su interior. Su pasión por la libertad y por la justicia emana exclusivamente de la atención prioritaria que otorgan a su dictamen de conciencia. La libertad y la justicia por las que abogan son tan abstractamente grandes que devienen puramente subjetivas, cósmicas. (Argullol, 1982: 350)

Románticos y románticas abogan, pues, por el *yo*, el individuo como único dentro de una sociedad, individuo que debe vivir bajo unas normas sociales y preceptos morales que son, en la mayoría de las ocasiones, más duras para las mujeres.

La (r)evolución nunca ha sido rápida, sin embargo, es cierto que en el caso del trato que la sociedad tiene hacia la mujer está siendo quizá más lenta de lo normal, puesto que leyendo a *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847) no percibimos tantos años entre su historia y la actualidad: se nos sigue exigiendo que seamos como los demás nos quieren ver.

Los estudios han dedicado muchas páginas a hablar del héroe romántico, y si bien es cierto que no habría por que hacer distinción entre *héroe* y *heroína*, en algunos aspectos, el comportamiento y el trato recibido por el entorno difiere. No obstante, sean héroes o heroínas, estos seres traspasan los límites del papel y saltan a la vida real, pues no son solo héroes y heroínas los personajes creados por los escritores y las escritoras, sino que, a veces, ellos y ellas son héroes y heroínas sociales: el artista romántico crea un mundo donde su protagonista y álgter ego se enfrentan a la realidad que no es otra más que la realidad del artista literaturizada, como en el caso de Lord Byron² y su Childe Harold o su Manfred. Byron tuvo una infancia compleja y una adolescencia más calmada, pero no por ello más sencilla; Byron, al igual que otros escritores románticos, siente un desengaño social y se pasea por el mundo como un marginado que no encaja en las normas que el mundo quiere imponerle, es por eso por lo que sus poemas están protagonizados por seres que, con su halo de misterio, se salen de los convencionalismos luchando por unos ideales que rompen con lo establecido.

Lord Byron está considerado como uno de los principales creadores del héroe romántico, aunque no fue el único, su prototipo de héroe —propuesto en *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812 y 1818) y en *Manfred* (1817) sobre todo— es el que luego servirá a muchos para identificar al héroe propio del Romanticismo. Este individuo byroniano es un ser —masculino, principalmente, ya que las mujeres solían tener papeles secundarios— con un alto nivel intelectual, de modales refinados y cubierto por un halo de misterio que provoca la atracción del entorno a la vez que un rechazo por el miedo a la superioridad que emana; es muy crítico con la sociedad y consigo mismo, llegando casi a la autodestrucción; en ocasiones se mantiene al margen de la ley, que considera injusta y obsoleta, y,

² «Byron trasciende su propio valor literario hasta el punto de que es más poético lo que sugiere que lo que escribe» (Del Campo, 1983: 109). Pero no es Byron el único en transvasar su vida a su obra, Rafael Argullol pone también el ejemplo de Hölderlin que «extremando incluso un rasgo que es romántico por excelencia, es un caso singularmente claro de transmutación hacia y desde sus criaturas poéticas. Es por eso que puede decirse que en el desenlace de *Empedokles*, Hölderlin vierte, por medio de la voluntaria y radical desposesión del héroe, su propia desposesión de la realidad» (1983: 113).

en general, tiende a la locura que le acarrea ese abismo que se abre entre su yo y los demás individuos consiguiendo mostrarse como un ser un tanto oscuro y alejado del héroe tradicional.

Los románticos en general y, sobre todo, Byron, tienen la verdadera habilidad de tinter con un halo de misterio todo lo que los rodea, poseen cierto grado de atracción y consiguen glorificar lo que tocan haciendo que la vida sea casi mitología. Son seres, autores y personajes, que fascinan.³ El yo poético romántico en su forma heroica es un yo que se cuestiona continuamente, impulsado por la imaginación, la validez del mundo y de sus habitantes; en paralelo, el yo creador sufre el temor a la sima que se abre entre él y los otros. «Sin embargo, lo que mueve al artista romántico es el deseo de salvar el abismo, de conciliar de modo absoluto la conciencia poética y el ser. Ese es el gran reto a la imaginación romántica» (Tollinchi, 1989: 868-869).

Los románticos y las románticas, en general —ya no solo hablo de «héroes» y «heroínas» como tales—, rechazan los valores que su tiempo les ofrece, encontrándolos vacíos en muchas ocasiones y faltos de esencia; sus actos están meditados y no dejan hueco para el absurdo y lo banal, sintiendo que pertenecen a un mundo superior que está muy alejado del terrenal, que los alberga con su simplicidad y su mediocridad. Los héroes románticos aceptan desde su pesimismo los valores de la sociedad, pero vagan por ella como almas incomprensidas, sufridoras y solitarias en lo que intenta ser un retorno hacia su origen: la muerte.⁴ Sin embargo, hay en ellas, en las heroínas, protagonistas de ficción y heroínas reales, un hálito más luchador, se aprecia inconformismo y ganas de luchas, no se rinden, aun sabiendo que la muerte puede ser el destino, tienen ganas de pelear por sus derechos, algo que viene directamente heredado de la Ilustración, como veremos, pero que el Romanticismo alimentó.

Hay en el Romanticismo un espíritu de inconformismo, de aburrimiento por la normalidad y lo establecido y por la falta de emprendimiento y de ambición.⁵ «A los románticos les une el malestar ante la normalidad, ante la vida cotidiana» (Safranski, 2007: 174). Porque el Romanticismo traspassa los límites, no es una época que afecte solo a la vida artística, pues, como cualquier movimiento, posee detrás el compromiso, la evasión y la catarsis necesarios para plasmar en el arte el reflejo social: el Romanticismo es una forma de ver la vida, el mundo y, sobre todo, de cuestionar:

Durante un tiempo, los románticos convirtieron la literatura, es decir, lo imaginario, en el contenido principal de la vida. Pero no querían ser ensoñadores, no querían hacer sus conquistas solamente en el reino etéreo del sueño. Más bien, pretendían cambiar la vida, empezando por ellos mismos, para extender luego el cambio a los amigos, al público de lectores y finalmente a una nación educada por entero. Tan vivo estaba el espíritu de la revolución también en sus círculos. (Safranski, 2007: 121)

³ «[...] a Byron se le admira, se le envidia y se le quiere imitar» (Del Campo, 1983: 112).

⁴ En este sentido, Rafael Argullol habla del yo heroico del romanticismo que parte de la idea de que el no nacimiento habría sido la mejor opción, sin embargo, una vez se encuentra el individuo en el mundo, actúa: «Frente a la obra de la muerte, arriesgando aumentar su dolor con el conocimiento de la verdad, el héroe lleva a sus últimas consecuencias el “conócete a ti mismo”» (Argullol, 1982: 394). Esa necesidad de indagación interior que ya tenían héroes clásicos como Homero, pero que perdieron otros más tradicionales como los héroes medievales, el héroe romántico la hace suya.

⁵ «El pueblo no se aburre; lleva una vida activa [...]. La alternancia entre largo trabajo y breve musa es el condimento de sus distracciones. El azote de los ricos es el aburrimiento. En medio de muchas y costosas distracciones, en medio de tanta gente que se afana por agradarles, se aburren mortalmente. Pasan su vida huyendo del aburrimiento, para ser de nuevo su presa» (Rosseau, cit. en Safranski, 2007: 182).

El héroe romántico es un individuo que se sabe único en la mayoría de los casos, es un ser solitario e incomprendido a su vez y goza, además, de esa incompreensión: cree y siente que el entorno es incapaz de entender sus sentimientos y su lucha individual; es un ser proclive a la tragedia. Este héroe es un ser atemporal, que va más adelantado que la sociedad, y esto le da una cierta superioridad que provoca aún más el rechazo del entorno, convirtiéndolo casi en un antihéroe o en antagonista para el resto, muy al contrario del héroe épico medieval. Por este motivo, las heroínas románticas tienen un papel crucial y difícil, pues se cuestionan las normas que sus propios congéneres han diseñado: la romántica pone en duda el propio Romanticismo que parece olvidarse de ella y dejarla de lado, no la ayuda a resolver las carencias que ya en la Ilustración, como analizaremos más adelante, se habían planteado, pero no se habían resuelto.

El héroe romántico es un héroe para sí mismo y para muy pocos más, pues los otros lo ven más como el individuo que irrumpe en sus cómodas existencias para cuestionar unas normas prácticas que nadie se había cuestionado antes, como le ocurre a la inocente Alicia (*Alicia en el País de las Maravillas*, Lewis Carroll, 1895) y así le cuenta al Gato de Chesire, cuando presencia el estrambótico juego de croquet organizado por la Reina de Corazones donde la única regla que queda clara es que, si no haces lo que ella desea, te cortan la cabeza:

—No están jugando limpiamente —empezó diciendo Alicia con tono algo quejumbroso—, y se están peleando todo el tiempo, de forma que no hay quien oiga nada... y además, nadie hace caso a las reglas del juego; parece como si no tuviera ninguna, o, en todo caso, si las hay, nadie parece que las esté siguiendo... (Carroll, 1865: 121)

Así, el héroe y la heroína del Romanticismo son antihéroes para la sociedad y las heroínas parecen ser antiheroínas para todo el mundo: la sociedad puede ser, a su vez, una antiheroína de esos individuos e individuos, convirtiéndose el sentimiento de enemistad en algo completamente recíproco siendo, insisto, más complicado para la mujer, que debe luchar contra dos bandos.

En cualquier caso, el sentimiento revolucionario que pide desde dentro del yo alzarse y cambiar las cosas no sé forjó de un día para otro: el movimiento *Sturm und Drang*⁶ supuso un estallido contra las instituciones políticas, sociales y culturales en la Alemania de finales del XVIII. Mientras el individualismo avanzaba, surgió un rechazo hacia la política arcaica y retrógrada de la Europa de ese momento, una negación del absolutismo y el imperialismo franceses, y una huida de todo aquello que supusiera una cárcel para el individuo. Sin embargo, para que este movimiento cobrase la fuerza necesaria, debía aparecer un ser en escena que encarnase ese espíritu de rebelión hacia las normas establecidas, «un nuevo héroe que encarna el ideal del genio del momento, la personalidad soberana, original, confiada en su ser, que rebasa las normas establecidas por la sociedad normal y mediocre. Es el delincuente noble que se siente absuelto por su fuero interno» (Tollinchi, 1989: 862); un individuo que, aunque comenzó a forjarse durante la Ilustración, fue creciendo poco a poco en su lucha por la

⁶ «Apenas ha existido otro acontecimiento capaz de transmitir, como este [la Revolución francesa], tanto impulso a la vida intelectual de Alemania. La primera irrupción del primer Romanticismo es tormenta e impulso (*Sturm und Drang*), y transcurrió a través de la experiencia de la Revolución» (Safranski, 2007: 30).

individualidad hasta convertirse, en el Romanticismo, en un ser ajeno a la sociedad que quiere mantenerse al margen de la cultura que reina, un insurrecto que acaba por ser el símbolo principal del movimiento romántico.

El problema principal lo halla este individuo en la soledad frente a la lucha: si tenemos en cuenta que se escapa de los valores sociales, no le queda más salida que remitirse a su propio yo como fuente de conocimiento, pues no puede acudir al entorno en busca de orientación, lo que, como hemos nombrado, se acrecienta en el caso de las mujeres. De esta manera, el aislamiento de estos individuos es en parte voluntario,⁷ pues el héroe romántico prefiere la soledad, ser un ser marginado antes que rechazar sus propios ideales bajo la sumisión social, lo que no significa que no dependa a veces de la sociedad, aunque sea para confirmar su decisión de escindirse de la sociedad y separarse del resto de individuos, de la masa. Alicia o Jane Eyre, entre otras, prefieren pensar en un futuro en soledad a negarse a sí mismas, a caer en el comportamiento ejemplar y el silencio que se les exigía a las niñas para que fueran grandes esposas y madres.

Así, aunque en líneas generales podemos definir al *héroe* como «el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales» (Campbell, 1949:19), el romántico parece ir un paso más allá y preocuparse además de las limitaciones que la sociedad le ha dado y que sus «iguales» acatan muchas veces sin sentir la necesidad de libertad que tanto ansía el romántico.

Por esto, las mujeres no iban a ser menos y empiezan a plantear cuestiones que aún hoy son vigentes. La individua romántica no entiende por qué debe comportarse bajo unas normas que solo afectan a la mujer, no entiende por qué tiene menos privilegios o por qué debe ser lo que otros le dicten. Por supuesto, esta mujer es digna heredera de la Ilustración:⁸ ejemplos como el de Mary Wollstonecraft, que hizo lo que quiso como quiso y a la que se le debe la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792).

El feminismo es un hijo no querido de la Ilustración. Se presenta en las sociedades que lo han asumido y de él nos son conocidas sus agendas, sus etapas y sus ideas impulsoras. Ha tenido, por el momento, tres grandes olas: feminismo ilustrado, feminismo sufragista y feminismo contemporáneo.

La primera de ellas se produce, por elegir como hitos obras inapelables, desde la publicación de *De l'égalité des deux sexes* por Poulain de la Barre en 1673 hasta la salida a la luz de la *Vindicación de los*

⁷ Este aislamiento trae, no obstante, el peligro del solipsismo que, según Tollinchi, es «una de las condiciones más temidas (y paradójicamente más buscadas) del individuo romántico. [Este rasgo] puede observarse claramente en el artista, pues en el período es imposible distinguir entre artista e individuo: el artista es el héroe de dicho individualismo y, aún más, un héroe que se complació enormemente en hurgar, analizar y describir las peripecias de su trayectoria» (Tollinchi, 1989: 868). De hecho, el fruto de ese proceso lo encontramos en las obras artísticas —literarias, pictóricas o musicales— como muestra de la rebeldía y la esencia románticas: «[...] las sensaciones se convierten en símbolos que, a su vez, encadenan ideas. La representación de la noche, con sus tinieblas y sus sombras movedizas, muestran, tanto en la pintura como en la poesía romántica, la primacía del inconsciente» (López Castellón, 2012: 15).

⁸ «En este arco temporal que va de 1776 a 1848 se desarrollaron los procesos que prohicieron el nacimiento del feminismo: la Ilustración, las revoluciones liberales, el despegue del capitalismo y el surgimiento del socialismo. Son esos procesos los que se resumen en el concepto de modernidad, frente a lo anterior, que se cataloga como Antiguo Régimen. De hecho, la palabra *feminismo* se articuló en el siglo XIX, atribuida al socialista utópico Charles Fourier, pero parece que sobre todo la divulgó, aunque con intención peyorativa, Alejandro Dumas para adquirir ya en el último tercio del siglo XIX el carácter de sustantivos con Hubertine Auclert, que la utilizó para significar la defensa de la igualdad de derechos de las mujeres» (Pérez Garzón, 2011: 37, la cursiva es mía).

derechos de la mujer, de Mary Wollstonecraft, en 1792. Son casi 120 años de polémicas, debates y argumentaciones que consiguen algo asombroso: desnaturalizar un tema sobre el cual nunca se había realizado esa distancia. [...] este fue el gran triunfo de las ideas ilustradas: permitieron el paso afuera que asegura la distancia crítica. Y el feminismo aprovechó ese paso a fondo. (Valcárcel, 2011: 11)

Mary Wollstonecraft o la casi olvidada Olympe de Gouges⁹ fueron las germinadoras de un pensamiento que hoy sigue explicándose —y, a veces, muy a nuestro pesar, justificándose—, porque no todos entienden que la educación y los deberes sociales no son iguales, por desgracia, para niños y niñas y que las mujeres no tienen dueño. No hay que olvidar que fueron hombres, como Leandro Fernández de Moratín, también los que ayudaron en la lucha feminista, escribiendo obras de denuncia, denuncia a los matrimonios concertados entre niñas y ancianos.

Y aquí es donde podemos establecer diferencias entre héroes románticos y heroínas románticas. Mientras que, en general, durante el Romanticismo se percibe un malestar por la normalidad¹⁰ infundado por la desidia y el aburrimiento y el temor a caer una vida sin sentido al *horror vacui*,¹¹ las heroínas románticas van más allá: pelean por sus derechos, por conseguir una igualdad, un respeto a su *yo* y un poder de decisión sobre sí mismas sin ser juzgadas por la sociedad entera, héroes románticos incluidos.

Dentro de la clasificación que hace Argullol sobre los héroes románticos, nos encontramos con el superhombre,¹² una especie de genio que, sabiéndose superior al resto, mira al mundo como si la mediocridad fuera casi una enfermedad. Y es que, dentro de los individuos románticos, es bastante común este rasgo de cierta superioridad: el romántico rompe con la sociedad por considerarla vacía y aburrida, a la vez que rompe con los seres humanos por ser vulgares mortales sin expectativas ni ambición.

Esa devoción por todo lo que hubiera podido ser es propia de quien ama la vida tan intensamente que no se siente correspondido por ella en justa medida y, como reacción ante ese desencanto, como mecanismo de defensa contra los riesgos de la amargura, decide adoptar el desprecio por código.¹³ La frontera entre *héroe* y *antihéroe* es difícil de delimitar y fácil de cruzar.

La desdicha del héroe romántico es similar a la de sus antecesores, los héroes trágicos. En ese abanderamiento del yo y del cuestionamiento de lo que lo rodea, se topa con una sociedad que lo rechaza, lo que lo lleva a la incompreensión y, por lo tanto, a la inadaptación que es, en gran parte,

⁹ Olympe de Gouges, autora de la «Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana» (1791), defendió «la unión libre y el divorcio, renunció al apellido de su marido al morir este y tuvo que sufrir calumnias de todo tipo. Al ser joven, bella e indomable, se la llegó a incluir en la lista de prostitutas de París. También la acusaron de analfabeta cuando dejó escritas más de 4.000 páginas, todas de contenido revolucionario» (Pérez Garzón, 2011: 47).

¹⁰ «El malestar por la normalidad se concentra en el miedo al aburrimiento. Este, como amenaza, está presente por todas partes en las obras de los románticos» (Safranski, 2007: 182).

¹¹ «Kant define el aburrimiento como “hastío de la propia existencia por el vacío de sensaciones en el ánimo, a las que este aspira incesantemente”. Este vacío puede crecer hasta el “horror”, que Kant llama “*horror vacui*”» (Safranski, 2007: 183).

¹² Rafael Argullol hace una clasificación de los héroes románticos en *El héroe y el único* (1982): el superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada y el suicida.

¹³ «Los frecuentes desplantes de cinismo de Byron, su frialdad senequista, están completamente interrelacionados con su bien conocida experiencia de los placeres mundanos: su vitalidad es tan exigente que para no sentirse decepcionado demasiadas veces, prefiere despreciar sus propios deseos y, en consecuencia, a sí mismo, a caballo entre el narcisismo y la indolencia» (Del Campo, 1983: 107-108).

voluntaria, ya que elige no formar parte de un mundo que se le ha quedado, de alguna manera, pequeño; así, *superhombre* es aquel que, según Rafael Argullol, le sirve al artista para proyectar «su aislamiento y su rabia vital ante lo que él considera incompreensión y mediocridad de la sociedad que le rodea, y así, de su fragilidad de hombre acorralado hace crecer la gigantesca voluntad de quien desafía a su tiempo» (1982: 396).

El superhombre es heredero del hombre renacentista, del genio del Renacimiento que quería abrir la mente hacia la luz. Este superhombre es hijo del *Sturm und Drang* y vive en una sociedad que le queda pequeña y lo ahoga. Siente rabia por aquellos que no luchan por su yo, por los conformistas, y esto le da cierto halo de superioridad. Aunque ama a los suyos y al género humano, se siente impotente por esa incapacidad de los hombres para ser dioses.

En la heroína romántica se suma a este malestar la protesta por el trato diferente y diferenciador que recibe por ser mujer, aunque no llega a sentirse una diosa ni superior al resto de mortales: tan solo siente que la sociedad la ahoga y no quiere ser una conformada, como el patriarcado pretende.

Todavía me dolía la cabeza, que sangraba por el golpe y la caída que había sufrido. Nadie había reñido a John por pegarme sin motivo, pero yo, por haberme vuelto contra él para evitar *más violencia irracional*, cargaba con la desaprobación de todos.

«¡Es injusto, es injusto!», decía mi razón, llevada por el doloroso estímulo a invertirse de un poder precoz aunque pasajero. Y la resolución, igualmente espoleada, instigaba a algún resorte dentro de mí a buscar la manera de rehuir tanta opresión, como *escaparme o*, si eso no era posible, nunca volver a comer ni a beber y *dejar me morir*. (Brontë, 1847: 25, la cursiva es mía)

La joven Jane Eyre está harta, harta de que la calumnien, que la traten mal por su clase social, por ser huérfana, por no ser como otros quieren que sea; pero más harta y dolida está de recibir un trato desigual, harta por recibir castigos cuando ella es la víctima. Se enfrenta, pero recibe más malos tratos, de víctima de una persona pasa a ser víctima de un grupo que la juzga y la castiga, en vez de a su agresor. Quiere escapar y, si no puede hacerlo, la heroína romántica prefiere morir, aceptar su destino, como los héroes románticos; y tiene claro que, si los otros, la sociedad, no la quieren, ella no piensa cambiar para ser aceptada. El odio, heroína y antiheroína, es mutuo: «Yo era una nota discordante en Gateshead. No me parecía a ninguno de los de allí, no tenía nada en común con la señora Reed, ni con sus hijos, ni con la servidumbre por ella elegida. De hecho, si ellos no me querían, tampoco yo los quería a ellos» (Brontë, 1847: 25).

Así, aunque el Romanticismo ha sido tildado como una enfermedad de gente rica sin preocupaciones, de ociosos para muchos, un modo de ver la vida que pasa primero por el yo y gira en torno a esta figura; hay que tener en cuenta que los románticos tenían bases en su educación que pasaban por estudios de filosofía y moral, por lo que menospreciar este movimiento de manera tan simplista es esconder de alguna manera el hecho de que somos animales racionales que nos preocupamos por sobrevivir y perpetuar la especie, pero también por lo metafísico.

Sí es cierto, no obstante, que esta concepción pudo dejar en segundo plano o provocar menos atención de la que debería a la situación de la mujer de la época. Pensando, como hacían muchos, que las vaguedades y pensamientos románticos eran fruto del aburrimiento de gente con «la vida

solucionada», se puede pasar por alto la protesta de la mujer, sobre todo, las de las mujeres de clase obrera; afortunadamente, en la literatura se nos han quedado casos como el de Jane Eyre con el sufrimiento por no querer ser una niña callada, el de Victor Frankenstein como metáfora del miedo a la maternidad y a lo que conlleva la pérdida de un hijo y, por supuesto, el ejemplo de Charlotte Perkins Gilman y su papel amarillo contando su historia real sobre la depresión posparto y el trato recibido por su médico, su marido y su propio hermano. Charlottë Brönte, Mary Shelley o Charlotte Perkins Gilman son solo algunos ejemplos de mujeres que han utilizado la literatura para hablar de aquello que no podían nombrar en sociedad porque no interesaba. Autoras y personajes femeninos han usado la imaginación y las páginas para mostrarse como son, para liberarse de las cadenas patriarcales.¹⁴

«La intención del libro no era que la gente se volviera loca, sino impedir que a esas mismas personas las volvieran locas, y funcionó» (Gilman, 1892: 53), explica Gilman al lector al final de su *El papel pintado amarillo*, en una especie de justificación que podemos entender, aunque enfada que sea necesaria: «Por qué escribí *El papel pintado amarillo*» son apenas dos páginas donde la autora explica que muchos lectores, críticos y médicos le preguntaban por la historia o, incluso, le decían que no debería haberla sacado a la luz; sin embargo, Gilman tuvo fuerzas, como verdadera heroína, para contar lo que le sucedió y tratar de ayudar a otras mujeres; ya que durante el Romanticismo, a la par que se crean obras donde las mujeres tienen papeles de objeto, ellas van buscando otro tipo de discurso que rompe con los esquemas de lo socialmente establecido: las amantes esposas, dignas estudiantes de francés y de costura, señoritas de bien, no solo se aburren, sino que quieren elegir quién ser. El problema es que la mujer solo tiene dos caminos para seguir: aliada sumisa o rebelde.

En la construcción de los relatos sobre la condición del héroe, las mujeres han sido las víctimas por antonomasia. Cuando la mujer no es víctima, es verdugo, pero entonces pierde su naturaleza femenina para adoptar otra, una naturaleza híbrida, que reúne lo peor, moralmente hablando, de ambos sexos. El carácter pasivo que los estereotipos de género han adjudicado a las mujeres permite catalogarlas en la condición de víctimas también en el romanticismo. (García Sánchez, 2018: 61)

Desde niñas se nos inculcan modales que no son propios de nuestro género, o de otro, sino que suponen una marca social que, de alguna manera, nos predispone para ser lo que se espera de nosotras (como el hecho de que en muchas familias se siga perforando las orejas de las niñas al nacer): «El papel de las mujeres depende más del medio social que de hechos naturales y puede modificarse incidiendo en el diseño de las relaciones sociales [y que] el rol femenino es susceptible de ser analizado en términos económicos y de clase social» (Naval, 2012: 9). Sin embargo, nuestro género no debería ser definitorio de tal o cual comportamiento social, «[...] in every age, whatever the social rules, there

¹⁴ «Las heroínas de las novelas góticas femeninas, las de Roche, Lee o Radcliffe, se ven amenazadas por un entorno familiar hostil, que las lleva en ocasiones a abandonar el núcleo doméstico o ser injustamente expulsadas de él para recorrer unos escenarios aterradores, de pasadizos subterráneos, castillos en ruinas, conventos o bosques horripilantes, donde se enfrentan a un sinfín de misterios y visiones sobrenaturales que al final siempre encuentran explicación racional. Su periplo por el amenazador mundo exterior se resuelve también positivamente, y al final de las novelas triunfa el amor, lo cual implica la formación de una nueva familia burguesa, equilibrada y confortable, así como la vuelta de la heroína a la seguridad del espacio doméstico» (Establier, 2010: 108).

has always been one time of a woman's life, the years before puberty, when walking, running, climbing, battling, and tumbling are as normal female as they are male activities» (Moers, 1976: 130).¹⁵

Jane Eyre, Alicia o, incluso, un personaje tan popular y televisivo como Heidi¹⁶ son niñas juzgadas por su comportamiento «salvaje» cuando cuestionan, cuando se salen del carril y no siguen el camino de la «mujer recta». «Quién te va a querer?», parece que les pregunta la sociedad, cuando la única respuesta aceptable debería ser «Yo».

Y es que, siendo el Romanticismo una época de liberación del yo, de cuestionar y romper las normas y salirse de lo establecido, para la mujer, continuaba siendo una piedra en el camino. La «Libertad, igualdad y fraternidad» de la Revolución francesa debería haber apostillado «para los hombres»:

Lo mismo ocurrió en la Revolución francesa; no vieron contradicción en predicar la igualdad universal y a la vez excluir de los derechos civiles y políticos a las mujeres. Más aún, el propio Rousseau había escrito en su obra *Emilio, o De la educación* que las mujeres eran distintas por naturaleza, reforzando varios estereotipos, y que, por tanto, «toda la educación de las mujeres debe ser relativa a los hombres», por lo que había que educarlas para «agradarles, serles útiles» a los varones, más aún, para «educarlos cuando niños, cuidarlos cuando mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles grata y suave la vida». Esas eran las obligaciones que Rousseau señalaba para las mujeres. Era el modelo de familia burguesa que se expandiría a lo largo del siglo XIX en un nuevo formato de misoginia y subordinación, aunque revestido de halos de romántica adoración a la madre, esposa y amante. (Pérez Garzón, 2011: 41-42)

Lo que te convertía en «nadie» si no eras madre, esposa o amante, dejaba a la mujer en un papel de abandono y de inutilidad para la sociedad, masculina, y de ahí surgía una obsesión casi enfermiza por agradar, con modales, buenas formas y belleza. Y si no respondías a los cánones de belleza establecidos, la sociedad parecía decirte que estabas muerta, abocada al fatal y solitario destino de las «solteronas». Por lo tanto, si no eras agraciada según los cánones de los demás, debías esforzarte en ser una señorita de bien, respetada y respetable, amantísima, esposísima y madrísima. Si eras como Jane Eyre, que no entendía de roles familiares apenas por haber sido huérfana desde temprana edad, no era, según dice ella, guapa y no tenía un estatus alto, estabas perdida.

No contaba tu mente, no contaban tus opiniones ni sentimientos, solo importaba tu capacidad reproductora y tu habilidad para hacer de la casa un hogar. Figura como las de las tutoras, mujeres solteras, cultas, que se dedicaban a educar a los hijos de otros, parecían ser un salvavidas. Mujeres como la señora Temple¹⁷ de *Jane Eyre* que dedicaban su vida a la educación de menores¹⁸ recuerdan

¹⁵ «[...] en todas las edades, al margen de las reglas sociales, siempre ha habido un momento en la vida de una mujer, los años antes de la pubertad, cuando caminar, correr, trepar, luchar y dar vueltas son actividades normales tanto para mujeres como para hombres» (Moers, 1976: 130; traducción propia).

¹⁶ Que, realmente, debe su fama la novela homónima (con sus dos partes: *Heidi* y *De nuevo Heidi*) escrita por Johanna Spyri en 1880.

¹⁷ «La señora Temple, pese a todos los cambios, siguió siendo la directora de la escuela. Yo debía a sus enseñanzas la mayor parte de mis conocimientos, y su amistad y su compañía fueron un constante consuelo para mí. Me hizo las veces de madre, maestra y, en la última época, compañera» (Brontë, 1847: 122).

¹⁸ Maestras y enfermeras son dos figuras laborales que siguen teniendo el halo de protección, cuidado y educación, pero fuera del hogar: «[...] conforme avanzaba el siglo XIX, se amplió la formación de las mujeres de las clases medias que así pudieron rivalizar con los varones para entrar en los nuevos sectores productivos y laborales. Ante todo, como maestras, pues la educación de las niñas se puso en manos de las mujeres para pasar luego a ser educadoras de la infancia en general. Otro caso de oficio con sesgos de atención maternal fue el de la enfermería» (Pérez Garzón, 2011: 68).

a esa mujeres que ya en el siglo XVII, con la aristocracia francesa, fueron los motores del movimiento «preciosismo», consiguiendo que la educación de las mujeres fuese un tema público y no solo de «expertos» de la moral y de la teología; mujeres que preferían ser valoradas por su interior que por su linaje, que querían ser importantes por su pensamiento y no por su clase social y sus apellidos. Mujeres que acabaron siendo protagonistas de obras misóginas como *Las mujeres sabias* de Molière (1672) o *La culta latiniparla* de Quevedo (1624) (Pérez Garzón, 2011: 35): el varón temía que la mujer pensase por sí misma, que tuviese iniciativa y fuese resolutiva. El varón temía, y teme, que la mujer se rebelde, piense por sí misma y viva como ella quiera, sin estar a su servicio.

El Romanticismo aboga por la libertad del individuo y, por ende, debería luchar por la libertad de las mujeres; sin embargo, la figura de la mujer como objeto, como obsesión inerte es continua. El ejemplo más terrorífico, además de en las muertas de Poe, lo tenemos en Olimpia de Hoffmann (*El hombre de la arena*, 1817), figura que, antes de ser descubierta como autómatas,¹⁹ ya se nos presenta falsamente protegida: «Se rumoreaba que Spalanzani iba a presentar en sociedad a su hija Olimpia, a la que hasta ahora había mantenido escondida, fuera de la vista de los hombres» (Hoffmann, 1817: 73); bajo un ideal de belleza que roza la sumisión escondida: encorsetada, tímida, escondida hasta su «presentación en sociedad» como si fuera cabeza de ganado, admirada por su belleza y sus dotes musicales:

La sociedad allí reunida era numerosa y muy brillante. Olimpia, engalanada con un gusto exquisito, era admirada por su belleza y sus perfectas proporciones. Solo se notaba algo extraño, un ligero arqueamiento del talle, posiblemente debido a que su talle de avispa estaba en exceso encorsetado. Andaba con una especie de rigidez, que desagradaba y que atribuían a su timidez natural, acentuada al encontrarse ahora en sociedad. (Hoffmann, 1817: 73.-74)

Nataniel se enamora perdidamente de esa figura, hasta el punto de olvidar a su amada Clara y a su madre y tener solo ojos para aquella mujer que no hablaba, que no rebatía, que solo tenía ojos para él y para nada más en el mundo, la perfecta sumisa:

Olimpia escuchaba [...] con atención. Nataniel iba sacando de su escritorio todo lo que había escrito, [...] que leía a Olimpia, que jamás se cansaba de escucharle. Nunca había tenido una oyente tan magnífica. No tejía, no cosía, no miraba por la ventana, no daba de comer a ningún pájaro, no jugaba con algún perrillo ni con algún gatito, no hacía pajaritas ni tenía algo en la mano, ni disimulaba un bostezo fingiendo toser; en una palabra, horas enteras permanecía con la vista fija en los ojos del amado, sin moverse, ni menearse y su mirada era cada vez más ardiente y más viva. (Hoffmann, 1817: 78)

Nataniel, cada vez más enamorado, decide pedir la mano de Olimpia. Al llegar a la casa de esta y de su supuesto padre, la escena de la lucha por su cuerpo entre Spalanzani y Coppelius representa la posesión y la indefensión de la mujer que no puede decidir por sí misma.

Olimpia vive en el umbral entre lo vivo y lo inerte, entre la maravilla y la pesadilla, en el limbo entre lo ideal y el espanto de lo incontrolado. Toca el piano como La Clavecinista de Neuchâtel y canta con el vibrante sonido de una campana, que se reitera compulsivamente evocando un dolor exquisito. Desde que Nataniel puede espiar a Olimpia la ve en todas partes, como un fantasma que se apodera de él dejando en

¹⁹ «La muñeca como objeto de deseo y de fantasías fue un artefacto muy popular entre los marineros desde el siglo XVII, aunque se popularizó en el XIX —cuentan que el propio Descartes tenía una réplica de su hija de tamaño natural—. Se conocían como *dames de voyage* y se publicitaban para el gran público» (López-Pellisa, 2015: 221).

suspense si se trata de la realidad o de su propio delirio. Puede considerarse a Olimpia como la encarnación siniestra de uno de los más destacados referentes de automatismo femenino que tiene sus raíces en la Galatea de Pigmalión. La belleza siniestra de Olimpia es marmórea y frígida, y bascula entre lo animado y lo inanimado como un hermoso velo que oculta poderes misteriosos o el mismísimo horror al vacío. (Abalia, 2020: 115)

Ese ideal de mujer, sin embargo, se esfuma en la destrucción de la autómatas y Nataniel, enfermo de locura, acaba siendo consolado por las dos mujeres que representan el papel de cuidadora del que hemos hablado: Clara y su madre. De alguna manera, la pobre autómatas es convertida en una imagen de seducción perversa: «[...] la historia del autómatas había echado raíces y ahora [muchos señores] desconfiaban hasta de las figuras vivas. Y para convencerse enteramente de que no amaban a ninguna muñeca de madera, muchos amantes exigían a la amada que no bailase ni cantase a compás» (Hoffmann, 1817: 82) y el mensaje que se nos manda es que hay que ser bondadosa, hasta el punto de que el final del texto de Hoffmann se centra en Clara: «Algunos años después hubiera podido verse a Clara en un país lejano, a la puerta de una casita de campo, y cerca de ella un hombre de fisonomía dulce y grave estrechábale la mano; dos graciosos niños jugaban a sus pies. Debe decirse que Clara había encontrado una felicidad doméstica que correspondía a su alegre y dulce carácter» (Hoffmann, 1817: 85).

El hombre de la arena nos enseña a desconfiar de la mujer y, como mujeres, no sabemos qué se pretende de nosotras: si callamos y escuchamos, somos peligrosas; debemos hablar, pero solo lo justo para reconocernos como vivas:

Olimpia es quizá una de las más fascinantes autómatas del Romanticismo literario pero desde luego no la única, pues con el paradigma de Frankenstein comenzaría una cadena de representaciones siniestras específicamente femenina. Pilar Pedraza afirma que la mayoría de las mujeres de la literatura fantástica del siglo XIX son malignas, hecho que vendría a reflejar la misoginia del momento. De hecho, las autómatas que abundan por influencia de Pigmalión como la Olimpia de Hoffmann son un claro ejemplo de las terribles consecuencias que estas pueden acarrear a los hombres. (Abalia, 2020: 116)

Aunque el feminismo estaba luchando ya por romper con los roles de género, el cuerpo de la mujer seguía siendo objeto de deseo y posesión, algo que venía de tiempo atrás y que aun hoy en día sigue normalizado.²⁰ Hombres que querían una mujer que cuidase del hogar, pero, a su vez, querían figuras que representasen el deseo y la pasión ardiente: la pureza vs. el pecado: esposísimas y madrísímas puras para el hogar, discretas; sin embargo, «según la crítica patriarcal, la mente es supuestamente terreno del hombre y el cuerpo es terreno femenino, la misoginia y los prejuicios sexuales conducen al contrasentido de la supresión de ese mismo cuerpo. La mujer representa, por tanto, el cuerpo, pero un cuerpo oculto, del que no se habla, en efecto, castrado y encerrado en el espacio privado. Y retomando a la imagen de la maternidad sagrada, la heroína romántica es objeto del amor, pero no del deseo sensual» (Yañez, 2017).

²⁰ «La primera ola de feminismo luchó por la liberación de las identidades femeninas de sus restrictivos roles de amas de casa, objetos de deseo o madres fértiles, y los cambios sociales comenzaron a vislumbrarse (muy lentamente), aunque el cuerpo-mujer continuaba siendo —antes y ahora— un espacio ideológico y de representación» (López-Pellisa, 2015: 217). Muy recomendable la lectura de «Maniquiféminas», apartado de *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción* de Teresa López-Pellisa (2015) que recoge esta cita.

El Romanticismo se convierte entonces en una época confusa para la figura de la mujer: por un lado, su belleza, casi medieval (delicada, de tez blanca), acompaña a una mujer lánguida, frágil, enferma, muerta en lo gótico; delicada, educada en valores y culta, presente esta figura en la literatura, una mujer que, bien autómata, bien muerta o vampírica, como en las obras de Poe o de Gautier, es una mujer que, al final, es inerte, es un objeto que se puede poseer:

En lo que concierne a la representación de la muerte, existe también una esencial diferencia de género. De hecho, la relación entre mujer, muerte y erotismo ha sido uno de los grandes temas de la literatura y el arte. La mirada ausente de Olimpia despierta la misma impresión que la de la muerta, tan admirada por el Romanticismo. Ambas participan de una lógica siniestra similar propia de lo siniestro específicamente femenino: es su carácter inerte y la disputa entre la dominación lo que desata las pulsiones inconscientes y la querencia de abandonarse a un deseo fatalista. En efecto, la creencia de que algo está vivo aunque en el fondo esté muerto (como la muñeca) es tan siniestra como la creencia de que algo muerto pueda cobrar vida. El Romanticismo incide en la representación de la muerte femenina joven cuya belleza se asocia a la palidez tuberculosa. (Abalia, 2020: 118)

Se contraponen esta imagen literaria, creada por hombres, el espíritu de las románticas:²¹ hijas de De Gouges y de Wollstonecraft, estas mujeres son auténticas heroínas que luchan por sí mismas y por otras:

La mujer sin cuerpo y sin historia, y encerrada en su casa, a eso se puede resumir la receta de la protagonista femenina en el romanticismo. Hay «heroínas», pero no mujeres «heroicas». No podía ser de otro modo, las fronteras sociales y morales que se imponen a lo femenino de manera general, se establecen también para las protagonistas, y más aún porque sirven de didáctica o escarmiento a las posibles lectoras. Se oculta el cuerpo, se delimitan los espacios, como símbolos de dominio. [...] Por lo pronto, va [a] aparecer el discurso femenino que le da voces nuevas a las protagonistas femeninas. (Yañez, 2017)

Duele ver cómo la heroína romántica se esfuerza en mantenerse en pie frente a las adversidades. La sociedad la trata como malvada, perversa o loca, pero eso no le hace flaquear en sus deseos de ser quien es y de mantenerse fiel a sí misma, aunque dude en momentos de su valía: «Sé que, de haber sido una niña optimista, brillante, desenfadada, exigente, guapa y juguetona, aunque hubiese sido igualmente desvalida y una carga, la señora Reed habría aguantado más complacida mi presencia» (Brontë, 1847: 26). En otras ocasiones, la desesperación la lleva a mostrarse insolente, rebelde, aun sabiendo que los niños y las niñas malas eran enviados al infierno:

—La mentira no es uno de mis defectos —chillé con voz salvaje.
—Pero eres apasionada, Jane, tienes que reconocerlo. Ahora vuelve al cuarto de los niños, querida, y échate un rato.
—Yo no soy su «querida», y no puedo echarme. Envíeme pronto a la escuela, señora Reed, porque aborrezco vivir aquí. (Brontë, 1847: 56)

Y, afortunadamente para Jane Eyre, fue enviada a la escuela, a la Institución Lowood; un lugar con otras niñas que, sin ser el paradigma del confort, la salubridad y la libertad física, permitió a Jane salirse de la sociedad esclavizadora y entrar en una burbuja donde otras niñas y mujeres burlan el

²¹ «De ahí la presencia recurrente de un sujeto femenino idealizado y prototípico de efectiva solidez y en el cual, solo de tanto en tanto, se producirían fisuras con una imagen más cercana a lo real concreto, sobre todo cuando las autoras, las pocas que lograban romper el cerco, se atrevían a una auto representación más apegada a la realidad o al desafío de la protesta» (Yañez, 2017).

exterior, saltándose, empezando por la directora, de vez en cuando las normas y, sobre todo, dándose un voto de confianza sin dejarse manipular por la opinión de otros: «—Helen, ¿por qué te quedas con una niña que todos creen que es una embustera? / —¿Todos, Jane? Vaya, solo ochenta personas han oído que te llamasen así, y hay cientos de millones en el mundo» (Brontë, 1847: 101).

Jane Eyre sufre por no haber podido, sabido o querido encajar en la sociedad normativa y es por eso que siente compasión por sus compañeras de institución, sufre por las injusticias y acusaciones que reciben y, más tarde, hace de Adèle su protegida, además de tutelada:

—No, Adèle no es responsable de las culpas de su madre ni de las de usted; la aprecio y ahora que sé que es, en cierta manera, huérfana, abandonada por su madre y repudiada por usted, señor, estaré aún más unida a ella. ¿Cómo podría preferir a la hija mimada de una familia rica, que odiaría a su institutriz y la consideraría un fastidio, que a una solitaria huérfana, que la trata como a una amiga? (Brontë, 1847: 208)

Y aquí es donde la heroína romántica puede no estar tan separada del héroe romántico: en sus orígenes; ya que, durante la infancia, los niños y las niñas toman el amor del entorno familiar, sin embargo, cuando el individuo siente el abandono, físico o psicológico, voluntario o fortuito, por parte de aquellos en los que más confiaba, los padres y/o las madres, el caos se desata en el interior y la falta de paz producida por el orgullo filial se desvanece, dando lugar a una inseguridad que los individuos más fuertes superaran o que marcará a aquellos más débiles. Por otro lado, esa necesidad de aceptación puede conseguir que el individuo anule su yo y acabe por imitar los comportamientos aprendidos sin cuestionarse cuál es su verdadero ego. Es el riesgo de pertenecer a una familia, a un vecindario o a una masa. Parece que mantener la personalidad y la originalidad en esos contextos es difícil y no todos los seres están dispuestos a su propia anulación.

Muchos de los héroes románticos y las heroínas románticas son seres incomprendidos que vagan por el mundo solos y atormentados. Han sido o, al menos, se sienten rechazados por el entorno. Son los especiales, aquellos tachados de diferentes que acaban siendo marginados o autoexiliándose. Puede que el origen del héroe romántico no tenga que ver con su fama posterior, pero no podemos olvidar que todo tiene un comienzo y, si analizamos algunos clásicos personajes como Victor Frankenstein (*Frankenstein*, Mary Shelley, 1818), Nathaniel de *El hombre de la arena* o a Matilda y a Conrad de *El castillo de Otranto* (Horace Walpole, 1764), veremos cómo la figura paternal, más que la maternal, está continuamente presente, como un ente en el caso del pobre Nataniel; como un tormento que lo empuja a ser un científico, como en el caso de Victor Frankenstein o casi como una amenaza, en el caso de Matilda. Como es lógico, por una cuestión psicológica clara, la aceptación, los seres, bien sean humanos o no, necesitamos la aprobación de la sociedad, y esta empieza por la aprobación por parte de nuestros progenitores —o creadores— de nuestros actos.

Sin embargo, volvemos a ver, de alguna manera, distinciones entre los personajes femeninos infantiles. Por ejemplo, el rechazo hacia un hijo lo tenemos ya en *El castillo de Otranto* con el príncipe Manfred que, siendo padre de un hijo y una hija, acepta al primero, pero no a la segunda. En una escena que transcurre tras la muerte del primogénito, Matilda se acerca a una habitación donde está su padre, cuando este abre la puerta y la ve, le grita: «¡Márchate, yo no quiero una hija!» (Walpole, 1764: 57),

siendo un ejemplo muy claro de cómo un padre puede llegar a rechazar a una hija con la complicidad, además de la madre que, si bien no odia a su hija, parece no tener el valor suficiente para frenar el odio de su marido hacia la joven.

Dura es también la vida para Jane Eyre que, huérfana, cae en manos de una tía que la repudia por su estatus, aunque se fe cristiana la obligue a mantener a la niña; relación similar que existe entre Adèle y el señor Rochester, que mira a la niña —aunque es cierto que se preocupa por darle una educación y separarla de lo que él considera que puede ser un camino de perdición— como el vivo reflejo de la madre, a quien considera una mujer indecente. Algo similar a lo que vemos en la ya nombrada Heidi, cuando cae en manos de la señorita Rottenmeier que empieza ya por llamarla por su nombre completo, Adelaida, que pretende convertirla en una niña encorsetada; la Reina de Corazones también mira con espanto a Alicia que, ni en el mundo de los sueños, puede escapar de su condición. Sin embargo, ambos personajes reciben un hálito de esperanza por parte de médicos, tutoras o el propio padre, en el caso de Heidi, de Klara.²²

Tutores, mentores²³ que parecen intentar anular a las niñas: toman decisiones por ellas, no les preguntan lo que piensan y, si estas lo expresan, ellos rechazan rápidamente lo que están escuchando. Son portadores de la verdad absoluta y no atienden a razones que no sean las suyas propias, algo contra lo que luchaban los románticos. Un romántico jamás aceptaría una imposición, aunque los hombres del romanticismo parecían hacer una excepción con las mujeres, a las que querían divertidas como amantes, recatadas como esposas; a las que no escuchaban y a las que trataban como entes iguales sin personalidad ni voz. Secundarias en los textos, presentadas como débiles: mientras la mayoría de las protagonistas de los textos escritos por hombres durante el Romanticismo muestran mujeres frágiles, calladas, a merced de lo que digan los hombres, la revolución empezaba con las mujeres de la época. Unas, sobreviviendo; las otras, luchando.

Mujeres autómatas «perfectas» para tratar como a objetos, mujeres cuerdas que acaban enloqueciendo porque el entorno las trata como tal, niñas que son sacadas de la naturaleza por considerarlas asalvajadas, niñas que necesitan visitar el País de las Maravillas para escapar, niñas que no quieren ser sumisas y que dicen lo que necesitan expresar luchando por las injusticias: nos quieren calladas y

²² La complicada relación del individuo con sus progenitores servirá también para justificar la soledad del héroe romántico y la oposición a la masa que conlleva. Si no vivió bajo un calor de hogar cuando era niño, se acostumbró a la soledad o al rechazo mismo de los que más quería, es fácil comprender que ese individuo quiera seguir viviendo aislado, sin reglas. No quiere formar parte de un todo porque desde pequeño ha estado viviendo consigo mismo. Por eso luchará por sus intereses y se sentirá incomprendido y será un desconfiado allá donde vaya.

²³ Durante el siglo XIX, no era extraño que muchos niños acabaran con un padre o, sobre todo, una madre no biológicos. Por desgracia, aunque la ciencia avanzaba, la muerte prematura hacía que las familias quedaran a veces huérfanas de uno o de los dos progenitores. También era bastante común y habitual que los adolescentes se trasladaran a vivir con familiares más pudientes o con mejores medios para estudiar. Por ejemplo, cuando un chico de campo quería estudiar, era habitual que sus padres lo enviaran a casa de familiares residían en la ciudad. Igualmente, las adolescentes eran a veces enviadas a casa de sus tías cuando estas habían tenido hijos para ayudarlas con la cría; por eso, es muy común encontrar obras literarias donde un joven parte a estudiar fuera y se escribe con su prima, que reside en su hogar; y por eso también leemos casos de matrimonio entre primos o, simplemente, relaciones que no llegan a cuajar. Uno de los casos más recordado es el de Victor Frankenstein y Elizabeth, pues es su prima-hermana adoptiva; igualmente, se especula que el propio Lord Byron en la vida real se enamoró de su prima y este sentimiento provocó la escritura de la relación entre Manfred y la desaparecida Astarté.

sumisas, pero nosotras llevamos ya muchos años diciendo que no queremos estar más guapas ni formar un buen hogar, sino que queremos ser libres.

Las heroínas románticas pueden acabar siendo lo que los demás deseen, pero eso sería anular su yo y entrar en una masa que la haría invisible. Las heroínas románticas son hijas de las mujeres de la ilustración, hijas, por lo tanto, de la razón y de la lucha por sus derechos, y son, además, unas individuos que tienen claro que cada ser es único. Con la fuerza necesaria del *Sturm und Drang*, van a lidiar una batalla que, a veces, pueden dar por perdida antes de que comience: encerradas en habitaciones, a oscuras en muchas ocasiones; señaladas delante de una clase entera y tachadas de mentirosas, acusadas en vez de defendidas, juzgadas y repudiadas, pero nunca calladas.

Referencias bibliográficas

- ABALIA MARIJUÁN, Andrea (2020): «Lo siniestro femenino: Olimpia y otros fantasmas imaginarios con rostro de mujer», en Irene Achón Lezaun (2020), pp. 109-125, disponible en <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4360>> (fecha de última consulta, 12 de agosto de 2020).
- ACHÓN LEZAUN, Irene (coord.) (2020): dossier *Lo siniestro: más allá de Freud*, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 34, 17 de julio de 2020, disponible en <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias>> (fecha de última consulta, 12 de agosto de 2020).
- ARGULLOL, Rafael (1982): *El héroe y el único*. Barcelona, Acantilado (2008).
- BLANCO DE LALAMA, María Asunción (1993): «Ana Ozores y "La Regenta": del personaje romántico a la novela naturalista», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 9, n.º 2, disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107970>> (fecha de última consulta, 10 de agosto de 2020), pp. 153-169.
- BRONTË, Charlotte (1847): *Jane Eyre*. Trad. Elizabeth Power. Madrid, Alianza Editorial, 2018³.
- BYRON, George Gordon, Lord (1817): *Manfredo*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid, Abada editores, 2012.
- CAMPBELL, Joseph (1949): *El héroe de las mil caras. «Psicoanálisis del mito»*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CARROLL, Lewis (1865): *Alicia en el País de las Maravillas*. Trad., Jaime de Ojeda. Madrid, Alianza Editorial, 2003⁹.
- CLARKE, George: «El héroe trágico romántico. “El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable”», disponible en <http://www.academia.edu/2115907/El_h%C3%A9roe_tr%C3%A1gico_r%C3%B3mantic> (fecha de última consulta, 10 de agosto de 2020).
- DEL CAMPO, Jesús (1983): «Byron: consideraciones sobre el heroísmo», en Patricia Shaw (1983), pp. 106-115.

- ESTABLIER PÉREZ, Helena (2010): «La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico», *Revista de Literatura*, vol. 72, n.º 143 (2010), pp. 95-118, disponible en <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/205>> (fecha de última consulta, 12 de agosto de 2020).
- GILMAN, Charlotte Perkins (1892): *El papel pintado amarillo*. Trad., María José Chuliá. Zaragoza, Contraseña Editorial, 2012.
- HOFFMANN, E. T. A. (1817): *El hombre de la arena*. Trad. Torres y Carmen Bravo-Villasante. Barcelona, El Barquero, 2008, edición, a cargo de José J. de Olañeta, precedida de «Lo siniestro» de Sigmund Freud (1919).
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique (2012): «Manfredo o el dolor de saber», prólogo a Byron (1817).
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2015): *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MOERS, Ellen (1976): *Literary Women*, The Women's Press Limited, Londres, 1980.
- NAVAL, María Ángeles (2012): «Prólogo», en Charlotte Perkins Gilman (1892), pp. 7-22.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (2011): *Historia del feminismo*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2018³ (edición actualizada).
- SAFRANSKI, Rüdiger (2007): *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets, 2009².
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2018): «El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX», *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n.º 13, disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6528575>> (fecha de última consulta, 10 de agosto de 2020), pp. 45-66.
- SÁNCHEZ, Irene; Neus OLIVÉ, Lorena MARTÍN y Laura MACAYA (2017): *Putas insumisas. Violencias femeninas y aberraciones de género: reflexiones en torno a las violencias generizadas*. Barcelona, Virus editorial.
- SHAW, Patricia (secretaria) (1983): *Héroe y antihéroe en la literatura inglesa* (Actas del V Congreso de AEDEAN). México, Alhambra Mexicana.
- TOLLINCHI, Esteban (1989): *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- VALCÁRCEL, Amelia (2011): «Prólogo», en Juan Sisinio Pérez Garzón (2011), pp. 11-13.
- WALPOLE, Horace (1764): *El castillo de Otranto*. Trad. José Luis Moreno-Ruiz. Madrid, Valdemar, 2008.
- YAÑEZ, Mirta (2017): «El personaje femenino en el Romanticismo latinoamericano», blog de la Academia Cubana de la Lengua. Letra y Espíritu, 23 de enero de 2017, disponible en <<http://www.acul.ohc.cu/el-personaje-femenino-en-el-romanticismo-latinoamericano/>> (fecha de última consulta, 12 de agosto de 2020).