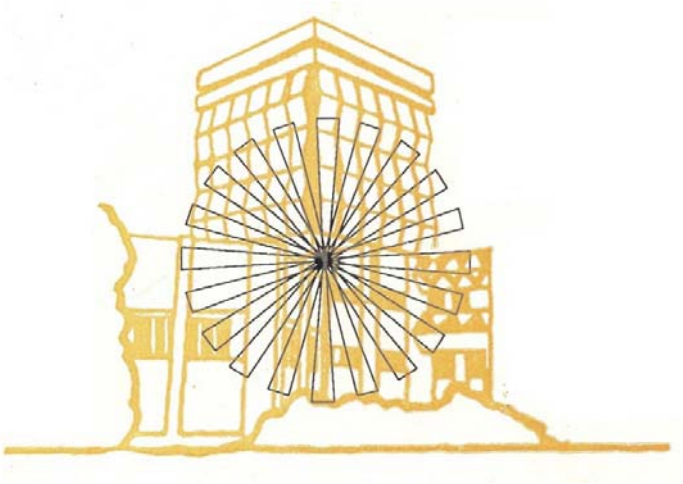
GROUPE D' ÉTUDES LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES
G. E. L. L.

UNIVERSITÉ GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS, SÉNÉGAL



LANGUES ET LITTÉRATURES

REVUE DU GROUPE D'ÉTUDES LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES

N°10
Janvier 2006

UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS
B. P. 234, SAINT-LOUIS, SENEGAL

In memoriam pour feux Hilaire BOUKA et El Hadj Mansour NIANG

LANGUES ET LITTERATURES

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L.)

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax 961 18 84
Courrier électronique : groupegell@yahoo.fr
Compte Chèque Postal n°09553-A Saint-Louis, Sénégal
Directeur de publication : M. Maweja MBAYA, Professeur

COMITE SCIENTIFIQUE

Mwamba	CABAKULU (Sénégal)		
Hazel	CARTER (USA)	Clément	MBOW (USA)
Mosé	CHIMOUN (Sénégal)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Samba	DIENG (Sénégal)	G. Ossito	MIDIOHOUAN (Bénin)
Florence Dol	PHYNE (Ghana)	M. Musanji	NGALASSO (France)
Clémentine	FAIK-NZUJI (Belgique)	Pius Ngandu	NKASHAMA (USA)
Richard	HAYWARD (Angleterre)	Ntita	NYEMBUE (RDC)
Robert	JOUANNY (France)	Albert	OUEDRAOGO (Burkina)
Dieudonné	KADIMA-NZUJI (Congo)	Sékou	SAGNA (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Oumar	SANKHARE (Sénégal)
Lilyan	KESTELOOT (Sénégal)	Ndiawar	SARR (Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef	Mwamba	CABAKULU
Administrateur	Mamadou	CAMARA
Secrétaire de rédaction	Boubacar	CAMARA
Trésorier	Banda	FALL
Relations Extérieures	Abdoulaye	BARRY

© LEL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2006
ISSN 0850-5543

SOMMAIRE

EDITORIAL ……..…….....…...…..... 3

Analyse de contenu simplifiée d'un article de presse sur la guerre en Côte D'Ivoire 5
Léa Marie Laurence N'GORAN-POAME

Quand on refuse on dit non ou les impostures du citoyen Kourouma ……..…. 23
Djédjé Hilaire BOHUI

Approche interprétative de quelques unités lexicales en français véhiculaire ivoirien ……..….. 41
Kouame BEDE

Morphologie de la réduplication adjectivale en baoulé-n'zikpli …... 59
Yao Emmanuel KOUAME

Contre-attaque insoupçonnée : la guerre des méthodes en didactique de français ……..…… 77
Odette BEMMO

La douleur et la souffrance mises en récit …… 91
Boubacar CAMARA

Poétique d'une anthropologie de l'image du noir dans l'œuvre littéraire de Blaise Cendrars …….…….. 103
Djah Célestin DADIE

From Womanhood to Motherhood: A Re-Evaluated Image of the African Woman …….….. 129
Mamadou BA

De l'espace local à l'espace global dans la géopoétique de Léopold Sédar Senghor …… 145
Mansour NIANG

Violence textuelle et sexuelle dans l'œuvre de Calixthe Beyala ……. 161
Cécile DOLISANE-EBOSSÈ

George Eliot and Angele Rawiri: Two Kinswomen of Literature or Literature of Two Kinswomen? ……. 175
Daniel René AKENDENGUE

Koyaga dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages* de A. Kourouma : trois représentations en une …… 187
Affoué Virginie KOUASSI

Especulación en la Otra Mujer: la Inés de Don Juan Tenorio …….. 199
Sophie S. TANHOSSOU-AKIBODE

Dialogue herméneutique, entente langagière et interculturalité …… 221
Moctar GAYE

ÉDITORIAL

La revue *Langues et Littératures* qui a été bâtie avec beaucoup de difficultés liées à l'environnement économique pas du tout favorable en Afrique en général et au Sénégal en particulier, fait son petit bonhomme de chemin. Comme un roseau, elle plie sans rompre : elle a été frappée de plein fouet par le décès prématuré au mois d'août 2005 de son Secrétaire de Rédaction Dr. Hilaire Bouka. Ce numéro dix qui lui est dédié ne pourrait même pas récompenser l'énorme travail qu'il a toujours abattu pour que la revue paraisse à temps. Cloué au lit par la maladie, son absence sur le terrain s'est fait ressentir par le neuvième numéro qui a accusé un retard de parution de sept mois. A ce triste événement, s'ajoute la mort de notre jeune collègue Dr. Mansour Niang, survenue sur la route Dakar/Saint-Louis au mois de décembre 2005. Son article intitulé « *De l'espace local à l'espace global dans la géopoétique de Léopold Sédar Senghor* » que vous trouvez dans ce numéro est à titre posthume. Que la terre de nos ancêtres leur soit légère!

Ce dixième numéro consacre à *Langues et Littératures* une certaine maturité. Comme toujours, il s'y dégage le caractère diversifié des thèmes et des langues (français, anglais, espagnol) qui reflète sa bonne réputation sur le plan national et international. Les études linguistiques sont illustrées par Bede Kouamé et Yao Emmanuel Kouamé qui font des incursions dans la société ivoirienne en procédant à des analyses des langues véhiculaires que sont le français ivoirien et le baoulé-n'zikpli, l'une des langues nationales de la Côte d'Ivoire. Ils sont suivis dans ces études par leurs compatriotes Djédji Hilaire Bohui et Affané Virginie Kouassi qui fondent leurs recherches sur la fiction de Ahmadou Kourouma. Si Bohui expose la position de Kourouma sur la crise socio-politique de la Côte d'Ivoire, Kouassi s'interroge sur sa création romanesque. Ce questionnement sur la société ivoirienne qui est en train de vivre une crise aiguë de croissance sociale, s'accentue avec les réflexions de N'goran-Poame sur la restitution de la guerre civile par la presse. Cette situation tragique de la Côte d'Ivoire est théorisée en d'autres termes par Boubacar Camara qui pose le problème de la *douleur* et de la *souffrance* dans le récit. Mais Célestin Dadié apporte une note d'espoir lorsqu'il constate dans son étude que « *l'écriture sur les civilisations nègres [est] un acte de création littéraire, un acte de foi et un centre d'intérêt capital.* » Ceci est d'autant plus vrai que l'histoire humaine est faite des hauts des bas.

La littérature produite par les femmes occupe une place non négligeable: Akendengue, dans une étude contrastive, met en relief

la création romanesque de la britannique George Eliot et la gabonaise Angèle Rawiri qui, apparemment, n'ont rien de commun. Mais il réussit par une technique bien connue chez Gérard Genette à trouver des similitudes dans la structure, le temps et les personnages. Quant à Mamadou Bâ, dans une étude de quatre romans de la célèbre romancière nigériane Buchi Emecheta, il procède une certaine réévaluation de l'image de la femme africaine à travers la maternité. Mais ce point de vue africain est contredit par la position de Tanhossou-Akibode dans son étude de la société hispanique du XIXe siècle où la femme est considérée comme un « *simple objet de désir et d'échange social : le mariage.* » Ce qui semble être une position européenne sur le destin de la femme est reprise avec force dans la présentation de l'œuvre de Calixthe Béyala par Cécile Dolisane-Ebossé : la violence textuelle et sexuelle font un démontage systématique de la société phallocratique dans laquelle se trouvent confinées les femmes des sociétés dites modernes.

La question méthodologique de transmission des connaissances dans la langue française est illustrée par Bemmo qui s'appuie sur le cas du Cameroun où le structuralisme a, sans ménagement, supplanté la grammaire narrative. Sans pour autant prôner le retour systématique de la grammaire « traditionnelle », Bemmo milite pour une certaine cohabitation Cette question est d'actualité d'autant plus qu'en France, au niveau de l'enseignement primaire, pour ne citer que ce cas, la méthode syllabique longtemps décriée serait en train d'être réhabilitée. Ce problème de transmission de l'outil du dialogue qu'est la langue est traité du point de vue philosophique par Gaye. Il invite à une promotion de l'interculturalité qui serait favorisée par une mise au service de tous d'un langage approprié. Enfin, Mansour Niang nous laisse son deuxième article (le premier dans la *Revue camerounaise des sciences humaines appliquées* étant sous presses) dans lequel il porte une réflexion profonde sur le poète et homme d'Etat que fut Senghor.

A tous nos fidèles lecteurs et chercheurs, la revue *Langues et Littératures* vous souhaite une bonne et heureuse année de recherche 2006.

Pr. Mosé CHIMOUN
Directeur du Centre de Recherche
Groupe d'Études Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L)

Langues & Littératures, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n° 10, janvier 2006

ESPECULACIÓN EN LA OTRA MUJER : LA INÉS DE DON JUAN TENORIO

Sophie S. TANHOSSOU-AKIBODE*

Résumé

Le rôle attribué à Doña Inés dans le Don Juan de Zorrilla reflète la situation de la femme en Espagne au XIXe siècle.

La femme est soumise aux intérêts de l'homme. Par conséquent, la femme devient un reflet des idéaux masculins, une "spéculation" du discours masculin. Doña Inés est le moyen du salut spirituel de Don Juan qui la contemple comme l'objet de son désir, pure, chaste, immaculée et amoureuse. L'idéal catholique de la Vierge Marie. L'homme se situe au centre, reléguant la femme au plan spirituel et asexuel, comme simple objet de désir et d'échange social: le mariage.

Mots clefs : Femme, Espagne, XIX siècle, intérêt de l'homme, Idéal catholique.

El *Don Juan Tenorio* (1884) de José Zorrilla es una pieza excepcional. En primer lugar, pese a todo el aparente romanticismo de un tema que ya había sido utilizado por Espronceda hasta su máxima potencia existencial en *El Estudiante de Salamanca* (1837-40), Zorrilla suprime en su interpretación de la historia de Don Juan cualquier elmento que pudiera cuestionar las tradicionales lealtades sociales y religiosas. Mientras que en *Don Alvaro* (1835) y en *El Trovador* (1836) el amor Romántico se plantea en conflicto con la religión y con el deber social, el amor de Inés por Don Juan no crea tal conflicto. D. L. Shaw ha apuntado con gran acierto que "[este amor] simplemente compensa la falta de religión de Don Juan. Altamente sentimentalizado y desprovisto de cualquier implicación existencial, encuentra su lugar en el marco religioso de la obra como un sacrificio aceptable de Inés hacia Dios en nombre de Don Juan. En lugar de plantear un problema, lo resuelve. Se trata simplemente de un balance acreedor acumulado por Inés y que ella está

* Département d'Études Ibériques Faculté des Lettres et Sciences Humaines Université de Lomé, Togo.

autorizada a transferir a la cuenta espiritual de don Juan" (Shaw, 36). Aunque este giro radical marca un distanciamiento en relación a las apasionadas amantes de las obras románticas anteriores, no inaugura, como veremos, ningún cambio en la actitud hacia la heroína romántica, pese al hecho de que Inés expresa apenas tímidamente la pasión física y mental de sus predecesoras. Sin embargo, sí señala, según han observado Shaw y Gies, el final efectivo de la genuina protesta Romántica, social y metafísica en el teatro.

En segundo lugar, la obra de Zorrilla se sitúa dentro de una larga serie de obras (dramáticas, narrativas y operísticas) en las que se narran las aventuras de un libertino licencioso que, desoyendo o burlándose de cualquier advertencia sobre su temerario e inmoral comportamiento, es finalmente castigado por un Comendador justiciero, la víctima de las excesivas bravatas de Don Juan. Una serie de elementos básicos, como duelos y asesinatos, una apuesta o una competición, la asistencia del héroe a su propio funeral, el final con la invitación a cenar por parte de la estatua del Comendador, culminando todo en la condenación del pecador, han sido tomados de un pequeño grupo de historias ejemplares análogas (Marrast, 1978; Cardwell, 1991). La principal historia fundacional es sin lugar a dudas *El Burlador* de *Sevilla* (1630) de Tirso de Molina, complicada además con elementos de la *Breve relación de la muerte, vida y virtudes de Miguel de Mañara* (1680), obra de Juan de Cárdenas. En todas las posteriores re-escrituras de esta compleja historia – ya sea en las versiones de Antonio de Zamora, Molière, Mozart, Hoffmann, Byron, Mérimée o Dumas – el pecador acaba siendo condenado a la maldición eterna por una víctima vengadora, aun a pesar de la inclusión de elementos del tema de Miguel de Mañara, en el que pecador se arrepiente. En la versión de Zorrilla, Don Juan se salva. La obra es única en este aspecto porque, más aún que la historia de Tirso, ofrece el mayor potencial de la redención católica y reduce la amenaza del castigo divino. En el contexto de los años en torno a 1840, cuando las fuerzas de la tradición conservadora acusaban a los escritores románticos de ateísmo e inmoralidad, la obra puede ciertamente leerse, según propone Gies, como un rechazo de los ideales progresistas. Por una parte, Zorrilla resuelve limpiamente una de las cuestiones cruciales del pensamiento romántico negativo: el choque entre la lealtad a las emociones individuales y a la persona amada, y la fidelidad al sentimiento religioso ortodoxo y a Dios. Sin embargo, por otra parte permite a un pecador empedernido, que se resiste al arrepentimiento y que indaga constantemente los misterios de lo sobrenatural y del más allá, escapar a la condenación eterna y a

las llamas del Infierno. Ésta es una posibilidad que indudablemente queda incluso para los más obstinados renegados contra Dios porque, desde las plegarias de Abraham y Moisés en el Génesis y el Éxodo, las súplicas de una persona piadosa y pura pueden ser atendidas por el Todopoderoso, y el malvado puede así salvarse. El crédito espiritual acumulado en una persona digna puede ser transferido para paliar la deuda pecadora de otra. Esta idea se encuentra profundamente arraigada en las enseñanzas católicas, según las cuales tanto los Santos como la Virgen María pueden actuar como intercesores ante Dios (Abrams, Aymerich, Mazzeo, Romero). En cierto modo, Inés es una Virgen María subrogada. Más adelante volveremos a este punto. Pero no deberíamos olvidar que uno de los componentes básicos de la compleja historia Mañara/Don Juan implica la figura de un espectro femenino que guía al pecador a lo largo de un fantasmagórico viaje hacia la muerte (Marrast).

Este es un elemento que ya había sido utilizado por Espronceda, quien, más que emplear el tema tradicional del castigo y la redención divina, invierte la historia del pecador que sigue a la mujer fantasma, creando así un contra-texto (Cardwell, 1991). Se puede considerar la posibilidad de que Zorrilla recibiera la influencia del componente redentor femenino de las historias anteriores tal como aparece en la versión de Espronceda, publicada tan sólo tres años antes. De igual modo que, según Mandrell, el drama de Zorrilla puede leerse como "un rival de sus precursores" (107), especialmente de Tirso de Molina, es igualmente discutible que *Don Juan Tenorio* marque un *clinamen* Bloomiano o un "viraje" respecto de *El Estudiante de Salamanca*, en un repudio de la rebelión metafísica y religiosa de la creación de Espronceda de la misma manera que reaccionó el mismo Espronceda frente a la sombra de Byron (Cardwell, 1993).

Es posible no obstante que los singulares cambios y el momento en que se realiza esta profunda revisión del tema de Don Juan no fueran puramente casuales, especialmente en una época de enorme cambio social en España, cuando las premisas básicas de la ideología burguesa comenzaban a refrenar los excesos del idealismo progresista romántico. Debemos considerar por tanto, aunque sea brevemente, el contexto en el que tuvo lugar la revisión de Zorrilla para así comprender mejor la obra y la forma en que presenta a Inés.

Mientras que hacia 1835 la idea de que la realidad subjetiva subyace en el corazón del verdadero arte era ya de dominio público, la ideología liberal que sustentaba y nutría tal idea estaba batiéndose

en retirada. El idealismo revolucionario de 1812, quebrantado en 1815 por la restauración de Fernando VII, había tomado el Neoclasicismo como modelo de valores culturales adecuado a sus objetivos. En el intervalo de veinte años había tenido lugar un cambio cultural y político en el que la revolución liberal se había extendido y afianzado. Sin embargo, resulta irónico que fuera precisamente la elaboración de lo subjetivo y su primacía en la revolución romántica, lo que proporcionara el impulso intelectual y las condiciones para la lucha cultural (y política), en lugar del énfasis en la objetividad propio de los hombres de la Ilustración que crearon las condiciones para tal revolución. Pero una ironía aún mayor es que los ideales progresistas heredados de 1789 y 1812 no englobaran a toda la nación. El nuevo programa socio-político estaba, por el contrario, involucrado en un proyecto de clase que aspiraba a cambiar las condiciones de tal manera que una élite privilegiada y de nuevos terratenientes pudiera asumir el poder político y económico. No tenía como cometido el cumplimiento de los ideales revolucionarios de libertad, igualdad y fraternidad de todos los hombres (y mujeres), lo cual acarrearía en España el ascenso económico y político de las clases más baja. Según Susan Kirkpatrick, desde 1835 en adelante el programa ideológico no estuvo marcado únicamente por el prejuicio de clase. A decir verdad, "el prejuicio de género estaba abierta y espontáneamente presente en el movimiento liberal" (48). Kirkpatrick demuestra de manera concluyente que existía una considerable ambigüedad en lo concerniente al status de la mujer dentro del marco conceptual del liberalismo. Esta ambigüedad se refleja, dice Kirkpatrick, en las nociones de subjetividad femenina que predominaban en el período romántico, y especialmente en la "doble" mentalidad en cuanto a las mujeres como sujetos. Citando la reseña de Larra sobre el *Antony* de Dumas como ejemplo al caso, Kirkpatrick pone de relieve la manera en que Larra aborda el tema del deseo individual. Como sugiere Kirkpatrick, Larra revela en este punto "una típica *doble* mentalidad en relación a las mujeres como sujetos" (55). Aunque concede que las mujeres, como los hombres, pueden ser sujetos de una pasión arrolladora, lo que puede chocar incluso con las necesidades sociales, Larra insiste en que tales casos son excepcionales. De hecho, Larra aduce que "la calidad de la vida subjetiva de las mujeres es lo suficientemente inferior como para impedir que prevalezca sobre la necesidad de la sociedad de preservar la familia" (Kirkpatrick, 56). El peligro de representar a una mujer como la heroína de *Antony*, asegura Larra, es que la mujer común puede llegar a identificarse con ella:

> *desde ese momento la mujer más despreciable se creerá autorizada a romper los vínculos sociales, a desatar los nudos de familia, y entonces adiós últimas ilusiones que nos quedan… Y, lo que es peor, adiós sociedad. (2.253)*

Parece evidente que Larra, el defensor de los ideales libertarios y progresistas y de los derechos del hombre, no los hacía extensivos a las mujeres. Al igual que su contemporáneo Espronceda, muestra una clara inclinación al prejuicio de género (Beverly, 1988). Larra rechaza la noción de pasión individual y romántica en una mujer en favor de su papel en la reproducción, negando la validez autónoma de su vida emocional y sexual. En el ensayo de Larra sobre *Antony* vemos, según Kirkpatrick, cómo en la ideología liberal de hacia 1830 los prejuicios de clase y género se apoyaban mutuamente. Las mujeres, al igual que las clases bajas, habían sido des-centradas, situadas en una zona limítrofe donde la auto-realización debía ceder a otros discursos de poder, a las demandas de las norma "sociales" y "naturales". A pesar de todas las tentativas de emancipación que se produjeron a finales del siglo XIX, la mujer quedó reducida una vez más al papel de inferior y compañera del hombre; también fue restituida al centro de las estructuras necesarias de la vida de familia en virtud de su papel reproductor. En definitiva, fue desterrada una vez más de la vida cultural.

En el espacio de tiempo transcurrido entre la reseña de *Vindication of the Rights of the Women* (1792) de Mary Wollstonecraft, publicada en el *Diario* de *Madrid* en septiembre y octubre del mismo año, o la aparición de la *Miscelánea instructiva, curiosa y agradable* (Alcalá-Madrid, 1796-1798), y el ensayo "La mujer", publicado por Pedro Sabater en *El Semanario Pintoresco Español* en 1842, las primeras esperanzas de emancipación de la mujer quedaron pulverizadas bajo el peso de los discursos masculinos de ideología liberal, que contenían un marcado prejuicio de género. La *Misclánea instructiva* sugería posibles mejoras en la educación femenina "y reivindicaba los derechos de las mujeres a elegir su propio estado civil o incluso a permanecer solteras sin ser censuradas ni tratadas como proscritas sociales" (Kitts, 12). En el ensayo de Sabater, de 1842, las mujeres son de nuevo relegadas por un proceso de diferenciación sexual, por un discurso de poder, al status de una condición "natural".

> *El bello sexo, señores, ha sido arrojado a la tierra para personificar el amor ; el orgullo, la vanidad y las demás pasiones que dominan en su corazón, están subordinadas a éste, que es su todo. Cumpliendo con su*

> *apacible destino, la mujer ama cuando niña a sus juguetes con mucho más cariño que nosotros ; ama cuando joven a sus amantes con mucha más violencia que nosotros ; ama cuando madre a sus hijuelos con fuego más ardiente que nosotros. (116)*

Podríamos observar de paso cómo el discurso actúa creando un binario – "nosotros"/"la mujer" – que junto con la condescendencia del "bello sexo" y la "historia" de su desarrollo, relega a la mujer a una posición inferior como encarnación del amor angélico, mientras que la voz masculina queda centrada con el irónico pretexto de que los hombres son orgullosos, vanos e irredentos por la poderosa emoción del amor. El hombre parece estar exento de las leyes naturales mientras que el "destino" – esas mismas leyes – ha creado a la mujer para desempeñar un papel específicamente pasivo y "natural". El hombre debe trabajar con ambición, con aspiraciones de un mundo mejor, debe rebelarse contra el pasado ; la mujer en cambio está excluida de ese mundo por una condición natural. Está excluida incluso de la esfera de la pasión y el deseo sexual, "el torpe vicio de la voluptuosidad y el sensualismo". Ya no se reconocerá ni se permitirá a las mujeres el derecho "romántico" de auto-afirmación salvo en el amor espiritual y servil. La mujer se ha convertido en un espíritu puro, "una especie de ángel descendido del cielo" (115). Finalmente, se ha convertido en una criatura cuyas especiales cualidades femeninas pueden estimular los mejores sentimientos del hombre y enriquecer su vida interior. Kirkpatrick cita un ensayo de Fermín Gonzalo Morón, reeditado con frecuencia durante este período, en el que descubrimos el grado del efecto marginador del discurso masculino de poder. Una vez más las mujeres son relegadas a la posición de lo anómalo o lo "natural" (en contraposición con lo cultivado, lo realista, la sabiduría mundana), a los márgenes de la actividad social o incluso doméstica. La mujer se convierte en espejo de las necesidades de los hombres:

> *Mas entre los sentimientos, que en mayor grado pueden contribuir a hacer tranquila y grata la existencia del hombre, a excitar su mente al culto de lo bello y de lo grande y mantener en su corazón las impresiones más dulces y poéticas, descuella sin duda aquella misteriosa pasión, con que las naciones modernas (…) miraron a la mujer. (476)*

A la mujer, "ángel del hogar" , se le asigna el papel de guardiana de la vida espiritual del hombre, ejerciendo un efecto psicológico y moral sobre el cabeza de familia (padre, hermano o marido) y este efecto se irradia al exterior con influencias benéficas para la

sociedad al completo. Pero esto es a costa de su vida intelectual, según deja bien claro Gonzalo Morón: "en efecto el entendimiento y la razón es *[sic]* muy débil, porque toda su vitalidad y fuerza de su existencia está en su corazón" (479). Inferioridad y deficiencia intelectual, destino, diferencia genérica de temperamento, todo justifica simplemente la subordinación social:

> *Esta brevísima idea de la organización de la mujer resuelve la controversia sobre la cual debe ser su educación y su destino: el Estado y el padre de familia no tienen más que seguir las indicaciones de la naturaleza: así pues no deben empeñarse en ejercitar sus fuerzas ni en cultivar mucho su entendimiento. (479)*

Una vez más, el discurso de poder del Estado y del paterfamilias, un lenguaje de control y encarcelamiento en el que cada uno de los aspectos de la vida de una mujer viene determinado por los hombres. La mujer sólo tiene una vida social e interior en la medida en que ésta le es concedida por el hombre.

La mayoría de los estudios, desde los de Simone de Beauvoir en 1949, y hasta los de los años 80, con Moi (1985), Greene y Kahn (1985), o Gallagher y Laqueur (1987) han enfocado, con diferentes planteamientos teóricos psicológicos y feministas; los procesos de dominación masculina y de marginación de las mujeres en la época moderna. Tras un breve lapso de tímida experimentación durante la Ilustración y en el período revolucionario subsiguiente, el proceso de emancipación de las mujeres quedó mermado. Con el surgimiento de la versión burguesa del capitalismo del siglo XIX, las mujeres de clase media fueron poco a poco excluidas de la vida práctica. La pujante clase media que proliferaba por toda Europa necesitaba, según ha indicado Dijkstra (1986), nuevas condiciones para su auto-identificación y auto-justificación, especialemente en el mundo del comercio y la economía y más concretamente en el mundo de la propiedad del hombre, que incluía a su esposa y su familia. Kirkpatrick sostiene que la "emergente ideología de la domesticidad contribuyó a proporcionar la separación psicológica y moral y la subordinación de la mujer que resultaban más convenientes para la cultura burguesa" (59). España, al igual que otras sociedades europeas, "desarrolló estructuras de pensamiento que distinguían la esfera doméstica del terreno de la actividad económica y política, no sólo como espacio físico del hogar, sino también como un ámbito emocional distinto que se suponía idéntico a la subjetividad femenina" (59). Como señalan Rogers (1966), Millett (1970), Showalter (1977) y Dijkstra, entre otros, de

este combio de orientación surgió el poderoso estereotipo de la mujer como "ángel doméstico". Entre los muchos trabajos que han investigado la situación en España cabe destacar los estudios de Pescatello (1976), Aldaraca (1982) y 1990), Capel Martínez (1982) y López-Cordón Cortezo (1982). Si España produjo, como asegura Kirkpatrick, una serie de escritoras que a su vez produjeron una contra-cultura feminista, esa cultura contra la que escribían era la del discurso de poder dominado y controlado por el hombre, el discurso de los ensayistas contemporáneos comentados más arriba. Y en ningún caso se da esto de forma más acusada que en *Don Juan Tenorio*, donde si bien se resuelve el conflicto romántico entre la subjetividad personal y las lealtades públicas sociales y religosas, también se sitúa a la mujer y sus necesidades emocionales dentro de unos límites sociales, y más específicamente económicos, claramente definidos.

Uno de los rasgos más interesantes de *Don Juan Tenorio* es la manera en que se presenta a Inés. A pesar de toda la elevada retórica romántica que durante casi ciento cincuenta años ha apelado anualmente al público español, una lectura detenida pone de manifiesto el despliegue de los discursos masculinos de poder. Para fijar la representación de Inés en su contexto se requiere de nuevo un breve recorrido teórico. Según Michel Foucault, las fuerzas activas que rigen el discurso y los objetos a los que el discurso permite existir son "autoridades de delimitación" (1976, 41-42). Difusa y oculta, incluso inconsciente, la formación discursiva es a la vez represiva y diferencial en tanto que establece una serie de procesos económicos y sociales, unos modelos de comportamiento, unos sistemas de normas que permiten al objeto "aparecer, yuxtaponerse en relación a ellas, definir su diferencia, su irreductibilidad" (45). En *Folie et Deraison: Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), plantea que una cultura o un discurso dominante mantiene su status relegando, en primer lugar, las diferencias a oposiciones y condenando después uno de los polos del contraste binario a un confín donde se hace aparecer al "Otro" como inferior, o donde queda excluido o reducido al silencio por la voz del discurso, puesto que esa voz se adueña de la "verdad" de todos los discursos – científico, económico, religioso, racional, político, genérico, etc. – y alega la existencia natural de aquellos objetos que se encuentran dentro de sus versiones de verdad y anormalidad, y a los que quedan fuera les impone diferencia, silencio o reclusión. Tal como observa Foucault, la cultura dominante lógicamente necesita del "Otro", habla de él, le hace un espacio e incluso lo habilita para consolidar su limitada presencia, ofreciéndole así un espacio para su

propia subversión potencial. Pero en cualquier caso, los discursos de poder de culturas e instituciones fuerzan la expresión, tanto del dominante como del dominado, dentro de unos estrechos márgenes de permisividad. Luce Irigaray en *Spéculum de l'autre femme* (1974), explora, filosófica y lingüísticamente, el concepto de "diferencias" y sugiere que los discursos patriarcales y sexuales se expresan de tal manera que la diferencia femenina se indica en términos de ausencia o negación de la norma masculina. O dicho de otra manera, como no puede excluirse por completo a la mujer, no se toma en cuenta su subjetividad, o en el mejor de los casos se la considera inferior. Tal puntualización subraya exactamente lo que ocurre en los comentarios de Larra y de sus contemporáneos, y también la manera en que sus discursos niegan a la mujer una vida independiente de las pasiones y el deseo. Es por esta razón que la mujer queda, según Irigaray, fuera de la representación en la medida en que no puede representarse a sí misma. Sólo puede ser representada a través del discurso del hombre. En consecuencia, lo femenino como tal ha tenido que ser descifrado como "prohibido, entre signos, entre significados entendidos, entre líneas" (20). En la "especul(ariz)ación" del discurso masculino la mujer se convierte en la imagen reflejada del sujeto mismo. El meta-discurso filosófico sólo es posible por medio de un proceso por el que el sujeto especulador se contempla a sí mismo, puesto que la mujer ha sido excluida. Las especulaciones del sujeto se vuelven narcisistas. Dado que el pensamiento del discurso masculino depende para su efecto de la auto-reflexividad (especulación), aquello que queda fuera de su contemplación sólo puede ser teorizado en sus términos, en su propia visión de la mujer. Por eso afirmará Irigaray, en la línea de Freud, que la mujer es un "Otro", y que el discurso partriarcal sitúa a la mujer dentro de la representación como ausencia, silencio, negatividad. Pero es precisamente en esa privación de subjetividad, de voz, de presencia, especialmente en el caso de las experiencias místicas, donde Irigaray encuentra un lugar "en el que la mujer habla y actúa en tal forma pública" (238). El acto de unión mística disipa la diferencia entre el sujeto y el objeto, disolviendo toda diferencia. Pero incluso este espacio, en el que la feminidad puede descubrirse a sí misma, es también víctima de la sujeción patriarcal. Pese a toda la mística espiritualidad de la Inés de Zorrilla, a expensas incluso de su auténtica vida sensible, corpórea, ella no es sino el vehículo mediante el cual Don Juan puede salvarse. Al final las mujeres permanecen objetivadas, víctimas de "apropiación,… transformación,… reducción [y] sumisión", la "apropiación de [la mujer] como naturaleza" (185). Para Irigaray, es la "constitución de

las mujeres como "objetos" lo que emblematiza la materialización de las relaciones entre los hombres" (185). Las mujeres se convierten en "objetos-fetiche… en el mundo de las mercancías… ellas son las manifestaciones y la circulación de un poder del Falo, estableciendo las relaciones de los hombres entre sí" (185). En este caso el Falo representa dinero, según veremos. El logro del hombre consiste en "emblematizar" ante otros hombres su próspero afán y su actividad en el mundo, bajo la forma de una calidad superior de su esposa, hermana, hija, parientas, dentro de las categorías esenciales requeridas en una mujer: belleza, bondad, pureza, virtud moral, abnegación, espiritualidad, ausencia. Naturalmente bajo esto se encubre todo aquello que sólo puede ser silenciado: que estos aspectos son propiedad, mercancía, trueque. La mujer se convierte en sucedáneo de lo innombrable y lo recóndito, de aquello que no puede mencionarse: intercambio económico. Como dinero que es, no puede hablarse de ella como entidad.

La escritura de Zorrilla muestra claramente la presencia de los discursos de poder sexual. Teniendo en cuenta que Inés, como redentora, debería ser la otra figura central del drama junto con el héroe epónimo, desplazando incluso la importancia del Comendador justiciero de la obra de Tirso, resulta extraño que ella no aparezca, que no sea mencionada, hasta más allá de la mitad del Acto Primero (Esc. xii) de la Parte 1. Pero ni siquiera entonces se la menciona por su nombre hasta que el padre, Don Gonzalo, se da a conocer en la escena en que Don Juan y Don Luis se encuentran para ajustar cuentas. Se trata en esta ocasión de una apuesta entre dos hombres que viven al margen de la sociedad. De Inés no se habla de nuevo hasta 1.II.ix, y no aparece de hecho hasta la primera escena del Acto III de la Parte 1 donde no dice más que siete palabras. En la Parte 2, aparece como una mera "Sombra". La escritura de Zorrilla la sitúa en su mayor parte como una "presencia" ausente, una figura más allá de la representación. Y cuando ella encuentra un lugar en el lenguaje (1.III.ii), queda ubicada en él de una manera muy específica. Como ha apuntado Mandrell, aunque Zorrilla "permanece fiel a los preceptos de Tirso… también crea sus propios personajes, incluida… doña Inés, asignando los diferentes papeles de tal manera que Don Juan aparece como la figura regidora de los nuevos *dramatis personae*… [Inés] recibe su *papel*, la carta, directamente de su amante" (101). Efectivamente, al comenzar la obra encontramos a Don Juan escribiendo la carta en la que queda inscrito el papel de Inés, un papel que es el del silencio hasta que le llega la hora de hablar, pero por supuesto sólo en las palabras de Don Juan. Más adelante, en la

quinta, Inés dice a Brígida: "Tú me diste un papel / de manos de ese hombre escrito" (1.IV.ii), y en la escena siguiente las palabras que se agitan en su corazón son: "pendiente ya de los labios de Don Juan" (1.IV.iii). Don Juan la define inmediatamente como "espejo y luz de mis ojos", es decir, como pura representación de su propio narcisismo. Mandrell enfatiza muy oportunamente el papel de Don Juan como "escritor", "demostrando en el proceso el poder de las palabras del hombre con respecto a la resolución femenina" (104). A medida que se lee la carta, Inés va cobrando vida paulatinamente, y deja de ser una mera sombra para convertirse en una mujer de pasión potencial (1.III.iii). En la conversación entre Brígida y Don Juan (1.II.ix) así como en la carta de éste (1.III.iii), Inés queda definida precisamente por su ausencia. Hasta la lectura de la carta y la revelación de los "sentimientos dormidos" y los "impulsos jamás sentidos" que se agitan en su interior, sólo sabemos de ella por su amante, Don Juan, por su trotaconventos, y por su padre. Parece evidente que Inés existe únicamente en los términos de él. Es como una Bella Durmiente, insuflada de vida sólo por las palabras y los besos prometidos de su amante. Vista en términos de Don Juan, Inés es objeto y reflejo de su deseo. Se concibe al personaje a la manera del objeto-fetiche propio de la época (Dijkstra) y de la tradición del amor cortesano. Transmutada en "cordera" y en "gacela", ella es también pájaro, "mansa paloma", con todas las resonancias de pasividad y promesa de salvación que sugieren el cordero y la paloma. Es además "garza enjaulada", y su imagen aparece de nuevo "presa" en otra que la presenta como un pájaro atrapado en una red y a la vez protegido en ella (jaula), o en la de un pájaro que aún no puede volar. También aparece representada en terminología floral: "campesinas flores", "la frescura y las tintas de la rosa", "lirio gentil" que combina primorosamente las características y resonancias deseadas en la inconografía de la Madonna del siglo XIX tal como aparece en las pinturas de Dante Gabriel Rossetti y Carlos Schwabe entre varios. Pero aún es mucho más significativo, en cuanto a las connotaciones sexuales que implica y también en relación a la referencia de Irigaray sobre la mujer como "envoltorio" de virginidad, el empleo de la imagen del cáliz que se abrirá a la proximidad fecundadora del rocío (masculino): "hermosa flor cuyo cáliz / al rocío aún no se ha abierto", "a los besos del aura / vuestro cáliz abriréis" (1.III.i). También define a Inés una de las imágenes diferenciadoras má comúnmente utilizadas a comienzos (y fines) del siglo XIX, el ángel y los atributos asociados de lo celestial, el "ángel descendido del cielo" de Sabarter: "ángel de amor", "ángel", "luz", "diáfano azul

del cielo" (1.IV.iii). A través de la mujer, el hombre crea un espacio deseable para sí mismo. Ella es el medio para hacerlo, el intercambio, la moneda que lo posibilita.

La fragilidad de la mujer, su pálida belleza fisica, su pasividad y su espiritualidad, junto con su escaso afán por los asuntos prácticos, hicieron inevitable, según Dijkstra, que finalmente la mujer se convirtiera en una flor para la literatura y la pintura. Hacia 1860, Jules Michelet explicaba en *La Femme* que "la mujer es toda ella vida nerviosa; y así la planta, que no tiene nervios, es para ella dulce compañía, la calma y la refresca, con una relativa inocencia" (86). La implicación de una histeria latente y la relegación de la mujer a los márgenes de la vida "inocente", representándola en términos de naturaleza, una flor en este caso, son indicios de cómo funcionaban los discursos analizados.

Si bien es cierto que el escritor del siglo XIX representaba a la mujer como espejo de sus propias absesiones y que la creaba como objeto, también es verdad que la concebía como guarda y custodia de su vida espiritual, ejerciendo un efecto psicológico y moral sobre él y sobre la sociedad entera. El lenguaje que reduce los aspectos físicos de la mujer a imágenes de silencio, calma, frescor (flor), incorporeidad y ser sobrenatural (pájaro), así como de espíritu puro (ángel y estrella), es un lenguaje que revela una actitud, consciente o inconsciente, muy específica. La ausencia de una auténtica presencia era la prueba de la pureza física y mental de la mujer. Inés es "virgen a las primeras impresiones del amor", "joven, cádida y buena". Ha llevado una "inocente vida", es "complacida". Don Juan admite abiertamente que "lo que adoro es la virtud", aunque intenta mimarla o poseerla – en el más amplio sentido de la palabra – en cada oportunidad. Sin duba está cautivado por la virtud, deseoso siempre de encontrarla en una mujer que haga una dura prueba de la adquisición de esas cualidades. Aunque Zorrilla no nos permite descubrir si Inés había llegado a rendir su virtud, ya fuera por amor o por falta de experiencia sexual, en cambio sí hace a Don Juan confesar que Inés ejerce sobre él algún tipo de extraño poder cuando admite que "su amor me torna en otro hombre regenerando mi ser". En este contexto, la revisión por Coppélia Kahn de las teorías de Nancy Chodorov sobre el género, ha puesto de manifesto ciertos rasgos esclarecedores de la imagen de la mujer objetivada como el otro, el espejo o propiedad del sujeto masculino. En uno de los ensayos reunidos bajo el título *Romanticism and Feminism*, Alan Richardson aplica la teoría de Kahn sobre la "identificación del varón con la madre", su "región sombría" y "sus influencias en las

percepciones y representaciones de las mujeres en los textos patriarcales" (88), para mostrar que en la romántica "Era del Sentimiento" los escritores recurrían a recuerdos y fantasías de identificación con la madre con vistas a colonizar el dominio convencionalmente femenino de la sendibilidad. Sin aventurarnos en el terreno freudiano de la relación de Zorrilla con su madre, parece obvio que el drama debe gran parte de su duradera popularidad a la presentación de Inés como "presencia" salvadora, pura, casta, inmaculada y amorosa, el ideal católico de la "Virgen Madre". El ensayo de Richardson se centra en las estrategias empleadas para absorber las cualidades femeninas. Aplicado al Don Juan de Zorrilla, observamos que la transformación de sus sentimientos está relacionada con el nacimiento de emociones nunca antes experimentadas, que regeneran y finalmente desalojan su ser, lo cual a su vez pone en marcha un proceso de limpieza y llenado de él con sentimientos no masculinos. Ante Inés su pasión se convierte en manifestación de los poderes compasivos del hobmre. La fusión de los amantes – más que la unión del seductor y la víctima – es otra de las manifestaciones del ansia del varón por absorber las características femeninas. De modo que Inés se arriesga a la destrucción no sólo en la entrega de su alma sino también en la privación de su carácter. Richardson sostiene con gran acierto que las "críticas Feministas de la representación de la mujer por el hombre con frecuencia asumen una estricta dualidad entre el escritor como sujeto y la mujer (combinada usualmente con naturaleza) como objeto. Éste es un modelo de gran impacto en el que se sugiere una crítica fundamental de la representación misma (al menos dentro de la cultura Occidental). Pero una dicotomía demasiado rígida entre sujeto masculino y objeto femenino nos induce a olvidar que, incluso según la representación que el hombre hace de sí mismo, la subjetividad se produce en principio por interacción con una mujer. Esto también los obligaba a ellos, en un doble sentido, a retratar a la mujer como objeto con el fin de apropiar lo femenino a la subjetividad masculina. Las implicaciones de este proyecto – que las cuestiones de género y subjetividad quizá entrañan más una relación dialéctica que una simple dicotomía – deben tenerse presentes en tanto que nosotros, hombres y mujeres, continuemos enjuiciando nuestras propias posiciones subjetiva" (22).

Don Juan se apropia, pues, de doña Inés al tiempo que la objetiviza. Absorbe de ella su "virtud" y sus mejores sentimientos,

pero persigue estas cualidades como medios para su propia regeneración. Esta mujer-ángel puede hacer un ángel de aquél a quien se tiene por demonio, por socio del mismísimo Satán. Por tanto la mujer puede asegurar auxilio espiritual al hombre, puede ampararlo del sórdido mundo de la realidad, del temor a que la virtud no exista, puede incluso rescatar su alma de la perdición. Michelet es de nuevo portavoz de su tiempo y expresa un sentimiento que había de convertirse, en la literatura y las artes, en una auténtica obsesión : el culto a la invalidez y a la mujer muerta.

"Más frágil que un niño, la mujer requiere absolutamente que la amemos sólo por ella misma, que la guardemos cuidadosamente : (…) Nuestro ángel, aunque sonriendo, a menudo toca la tierra con la punta de un ala; la otra ya la habrá transportado a algún otro lugar" (169). Una vez más, el discurso diferenciador "ella" y "nosotros", la representación de la mujer en términos de total incapacidad física, la exaltación de una criatura espiritual que no opone resistencia, un médium que puede alcanzar la meta deseada. Al mismo tiempo, la mujer lógicamente pasa a ocupar una posición central como espejo necesario para los deseos, preocupaciones y obsesiones del hombre. Percibimos de nuevo los aspectos dialécitcos de la representación, puesto que Inés aparece configurada de forma a la vez pasiva (sin oponer resistencia) y activa (intercediendo).

En el siglo XIX asistimos, como muestra Dijkstra, a la divulgación de la representación de la mujer en términos de pasividad virtuosa, éxtasis de sacrificio y muerte erótica. El discurso de poder sexual aparece velado por ese otro del lenguaje religioso, por el de la naturaleza y por el de la realización espiritual modélica y la inmolación voluntaria.

Ya habíamos apuntado cómo el discurso de la diferenciación sexual aparece impregnado al mismo tiempo por el lenguaje de la economía. Como sostiene Irigaray en *Spéculum de l'autre femme*, la mujer se presenta inicalmente sin atributo alguno de poder social. Inés ha permanecido confinada en un convento desde edad muy temprana, sin otro contacto con el mundo que no fuera a través de su padre. Con todo, ella es la heredera del poder y la riqueza de los Ulloa. Y también del poder y riqueza de su propia espiritualidad. Aquella primera figura inocente, ignorante e imprecisa, pobremente equipada para comunicarse eficazmente, llega a ser enormemente poderosa espiritualmente desde más allá de la tumba. Inés no ofrece confesión o disculpa ; su poder le viene del hecho de haber

entregado su alma inmortal por Don Juan sin reclamar pago alguno. En ella Zorrilla transforma el lenguaje religioso asociado con el poder de espíritu y lo convierte en el poder de su generosidad, de dar más que exigir. Pero en cualquier caso, el texto que se oculta es el del intercambio económico ; un texto que revela el nexo inconsciente entre economía y deseo de una mujer espiritual. La manera tan comprometida en que Inés debe actuar y demostrar su "personalidad" y sus atributos, confirman la estrechez de opciones que existen para las mujeres tal como las conceptúa Zorrilla. Según Irigaray "la mujer virginal… es puro valor de cambio. No es más que la posibilidad, el lugar, el signo de las relaciones entre los hombres. En ella y por ella misma no existe. Es un simple envoltorio que encubre lo que está realmente en juego en el intercambio social" (186). La Estatua de Inés dice a Don Juan que todavía está a tiempo de rectificar, de saldar su cuenta con Dios. Y el lenguaje del intercambio, del comercio patriarcal, se entremezcla también en otras dos declaraciones que posteriormente realiza la Sombra de Inés. No se trata de un intercambio entre Inés y Don Juan, sino entre Dios y Don Juan, dos agencias masculinas competidoras. En definitiva, se trata de un intercambio de poder masculino, un "tráfico de mujeres" (Rubin). Inés es el trueque. "Yo a Dios mi alma ofrecí en precio de tu alma impura", declara ella, "yo mi alma he dado por ti" (2.I.iv).

Desde que este ensayo cobrara la forma que se pretendía definitiva a principios de 1992. James Mandrell ha publicado un ensayo crucial sobre el tema de Don Juan : *Don Juan and the Point of Honour. Seduction, Patriarchal Society and Literary Tradition* (1992). Sus conclusiones confirman y subrayan muchos de los argumentos del presente ensayo de formas notoriamente coincidentes, especialmente en relación al problema del intercambio económico. "Las cuestiones de economía e intercambio se encuentran implicadas en la historia [de Don Juan] de maneras varidas y muy significativas" (228), escribe Mandrell. "Si Don Juan es un principio de intercambio en la sociedad patriarcal, entonces el principal artículo con el que negocia es, sin duda, la mujer, o quizá el deseo masculino por la mujer" (225). En lo sucesivo, precisaré mi propia concepción del papel de la economía en los discursos masculino.

Efectivamente, se contempla a Inés continuamente como una mercancía. En una clara conexión con el concepto de intercambio, tanto económico como sexual, Don Juan dice a Brígida : "Y si acierto a robar tan gran tesoro, / te he de hacer pensar en oro"

(1.II.ix). Incluso aunque su propósito de robar a Inés es a primera vista un acto anti-social, una "burla" conforme a la concepción originaria de Don Juan como *burlador*, lo cierto es que en ello vemos cómo se concibe a Inés como objeto de valor. Don Juan la describe en su carta como una "perla" (1.III.iii), y sus lágrimas son también como "dos líquidas perlas" (I.IV.iii). Pero todavía resulta más revelador lo que dice de ella su padre en la Parte 1,II,vii: "Yo guardé hasta hoy un tesoro / de más quilates que el oro, / y ese tesoro es mi Inés". Al final del la Parte 1, Acto III, el rapto de Inés se contempla como un atraco en el que Don Juan ha robado el "honor" de los Ulloa. El honor y la virginidad de su hija son para Don Gonzalo una misma cosa, una preciada posesión que ha de ser custodiada, porque si fuera robada perdería su valor. En IV.ii, Inés manifiesta que "tengo honor, noble soy", que sabe de su deber filial, y que "yo sé que me infamo con esta pasión". Su deseo por Don Juan queda refrenado por "mi honor y mi obligación". Honor, virtud, obligación moral. Pero éste es un código que le viene impuesto por hombres. Puede que Inés entienda el honor en términos de código moral, pero para su padre el honor está también claramente relacionado con la economía. Como el "tesoro" que ella es, Inés ha sido custodiada durante años en un sótano de banco sometida a "cauteloso rigor" (1.II.ix), aumentando su valor hasta el momento de canjearla en una fructífera operación comercial, como prenda de propiedad del acuerdo matrimonial. El sistema de educación impuesto por el padre, concebido como confinamiento ("soledad", pensamiento ceñido tan ruin", "reducido espacio", "círculo tan mezquino") (1.II.ix), como espacio donde se cultiva a Inés como si de una hacienda privada se tratara ("doméstico vergel"), circundado por elevados muros y la presencia de la Abadesa ("protectora red") (1.III.i), es un sistema diseñado para realzar su virtud, su virginidad, su pasividad, su espiritualidad, con vistas a darle la forma de mercadería a negociar con otro hombre. Una y otra vez Zorrilla la conceptúa como artículo de intercambio o trueque. Inés es el producto de las prósperas labores y de la agudeza comercial de su padre. Gracias a un esmerado cultivo de las categorías esenciales que se requieren en una presunta esposa de clase alta – sumisión, pasividad, silencio y, sobre todo virtud, espiritualidad y virginidad – Don Gonzalo tiene en oferta un artículo de la máxima calidad.

En la cuestión de la virginidad es, sin lugar a dudas, donde Inés se presenta como una figura especialmente simbólica. En

efecto, al igual que la Santa Damisela que imaginaría casi veinte años después Dante Gabriel Rossetti (c. 1863), también Inés asoma desde la Puerta del Cielo para ofrecerse en sacrificio por la redención de su amante. También ella es sustituta de la Virgen María. El estudio de Dijkstra sobre la naturaleza obsesiva de la fantasía masculina en la que la mujer aparece como novia virginal del espíritu, la madre de pureza que plasmaron las artes del siglo XIX, subraya el reiterativo tema de la mujer asexual, la mujer amable, paciente, sumisa, virtuosa y aniñada (17-19). En realidad esta figura es el equivalente exacto del "ángel del hogar" que aparece en España desde finales de la década de 1830 hasta las novelas de Alas (Clarín) y Pérez Galdós, y más allá incluso del final del siglo (Aldaraca, 1990). Esta mujer es, gracia a su virginal pureza, garante del crédito espiritual ante Dios (el supremo Patriarca), pero a la vez no supone para el hombre esa amenaza sexual que según Dijkstra fue otro de los temas obsesivos del siglo XIX. Si la mujer ha de mantener su valor social, y por consiguiente económico, debe renunciar a toda forma de sexualidad, ser capaz de una concepción inmaculada. El deseo, para una niña inexperta como es el caso de Inés, es fundamentalmente un anhelo de amoldarse a las fantasías masculinas. Si aceptamos que la escritura es también, como dice Irigaray, una forma de poder sexual, podríamos entonces contemplar la representación de Inés como el coloreado progresivo de una página en blanco a medida que avanza la obra, o también como la minuciosa redacción de una factura de venta. Al comienzo Inés apenas existe. Hacia el momento álgido de la obra ha sido representada por entero en los términos del discurso masculino : el de Don Juan, el de Don Gonzalo, el de Dios, y por supuesto el del mismo José Zorrilla. Tal procedimiento de escritura indica un rechazo a admitir a la mujer como entidad sexual independiente. De ahí la sentimentalización. Reconocemos ahora con toda claridad los discursos de la escritura como saber y poder sexual. Este procedimiento indica el esfuerzo de las palabras de los hombres por circunscribir y describir, confinar y definir, los *cuerpos* de las mujeres. La mujer está confinada, según Irigaray, en la prisión masculina del lenguaje, en los obsesivos discursos de la definición masculina de pureza y virtud moral, efectivos disfraces para una concepción que tiene sus raíces en el comercio.

Pero queda aún pendiente un importante aspecto psicológico subyacente como es la ansiedad del hombre. Varios críticos modernos han interpretado el tema de Don Juan en función de la ansiedad sexual del varón. En la crítica que hace Irigaray al discurso

masculino la cuestión fundamental se centra en la resistencia que ofrece Inés, pese a los esfuerzos de su creador por reducirla. En el hecho de que Zorrilla no permita a su Don Juan robar la virginidad de Inés y que ella pueda así mostrar su sexualidad potencial, se revela un aspecto inconsciente de la actitud de Zorrilla (y de Don Juan) hacia las mujeres. Sabemos, por el recuento de sus muchas conquistas y de la seducción de la que habría de ser la prometida de Don Luis, que nunca antes había permitido Don Juan que se interpusiera en su camino obstáculo alguno. Como personaje femenino principal de la obra, Inés se sitúa en primer plano de tal manera que ofrezca poca resistencia y que en ningún caso suponga una amenaza sexual para Don Juan. De cara a esta posible contingencia se crearía un espacio en el que Inés enjuiciaría a Don Juan. De ahí el afán de negar a la protagonista una vida individual e independiente de pasión y deseo ; de ahí el anhelo de preservar su virginidad a pesar de las expectativas ; de ahí la presencia de una ansiedad inconsciente. Una vez más percibimos, como había planteado Richardson, la naturaleza dialéctica de la relación.

Zorrilla justifica las diferencias sociales y temperamentales como diferencias biológicas (sexuales), dividiendo el mundo y dando plenas competencias al hombre situado en su centro, y relegando a la mujer a algún margen espiritual y asexual. La retórica y la sentiementalización ennoblecen un sistema de subordinación. La trasposición de los criterios políticos y sociales al grado de categorías morales, nos permite suponer que las mujeres son "mejores" que los hombres. Pero lo cierto es que en vista de que el hombre se ha apropiado de todos los poderes, a la mujer sólo le queda dispensar caridad o servir como garantía espiritual. A pesar de todo el lenguaje del sentimiento que ha elaborado Zorrilla, este lenguaje sólo enmascara una trama para solapar el hecho de que, en resumidas cuentas, su retórica no es más que política sexual endulzada.

Se podría argumentar que la obra comienza por presentar a Don Juan como enemigo del patriarcado y del intercambio económico/matrimonio patriarcal. Según Gies, "Don Juan no es bueno, ni inocente, ni recto, ni obediente. Es socialmente subversivo" (240). Este planteamiento fundamenta la ausencia de inquietudes teológicas en la obra y deriva la atención hacia sus aspectos sociales y económicos. Advertimos que la insensata apuesta con Don Luis ha creado en Don Juan "un deseo [que] me quema el corazón" (1.II.ix). En IV.iii, ante las palabras de amor de

Inés, exclama él : " ¡Alma mía! Esa palabra/cambia de modo mi ser". Don Juan puede pensar ahora, como nunca antes, en el Paraíso y en la salvación en Dios. Al llegar a la escena ix del mismo acto, en la confrontación con Don Gonzalo, intenta persuadir al patriarca ultrajado de su conversión y de su sinceridad : "Yo idolatro Inés /…/ lo que adoro es la virtud, /…/ su amor me torna en otro hombre, / regenerando mi ser". Podríamos aprovechar para apuntar que Inés ha dejado de ser una mujer carnal, amorosa y apasionada (si alguna vez lo fue), para convertirse en icono al que el protagonista puede adorar. Ya no supone una amenaza sexual. Don Juan también adora la mercancía que es la virtud. Está dispuesto a sumarse a la directiva de la compañía. Zorrilla deja muy claro que Don Juan no tiene la culpa de la posterior muerte del padre de Inés. Por el contrario, ha sido el mismo Don Gonzalo el que creer a Don Juan cuando alega que "no fue culpa mía". Más adelante, dice a Inés: "por ti pensé en la virtud" (1.IV.ii). En realidad, Zorrilla reorganiza la historia original de Tirso de acuerdo con la política sexual y económica de su tiempo. Inés, que no tiene equivalente en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (título que indica la interacción específica entre el seductor libertino y el padre vengador que actúa como agente de la retribución divina), aparece en la obra con un propósito específico y su perfil se elabora de manera muy peculiar. Inés es utilizada, y su personalidad (como tal) desarrollada, para apaciguar, dominar y, finalmente, domesticar las tendencias antisociales de Don Juan. Por eso la obra termina en la celebración de la unión y el amor espiritual. Pero se trata de un amor espiritual, un amor sin las fuerzas oscuras y turbadoras de la pasión sexual que tanto había marcado el comportamiento de los amantes en *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835) y en *El Trovador* (1836) (Cardwell, 1973). Tal como muestra Kirkpatrick, mientras que en estas dos obras la pasión de la heroína quedaba sancionada por el hombre, ahora la pasión ha sido mutilada, controlada. Al comienzo de la obra la lujuria de Don Juan ya había transformado la "chispa ligera" del amor en "hoguera" (1.III.iii). Después, en 1.IV.iii, Don Juan dice sobre sus sentimientos : "No es esa chispa fugaz… es un incendio". En cualquier caso, al llegar al acto final (2.V.iii), ese fuego servirá para purificar un "alma impura". No sólo se ha eliminado la amenaza sexual de la mujer, aliviando así la ansiedad del hombre, sino que además se ha controlado la tendencia antisocial de Don Juan. El hombre está a salvo de la mujer, y está también a salvo de las rapiñas de otros hombres sobre su propiedad. La obra se cierra

con la muerte y la salvación de los amantes. En las acotaciones Zorrilla emplea de nuevo la imagen del fuego : "De sus bocas salen sus almas, representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música". Éste es el símbolo perfecto del amor purificado, asexual, platónico, símbolo de unión y armonía, el mismo tema que Bécquer retomaría en su Rima IX. Una llama se funde con la otra, una llama existe para hacer de la otra una llama que purifique y sea purificada. Las llamas, que marcan el ingreso de Don Juan en el Purgatorio en el momento álgido de *El burlador de Sevilla*, se han convertido ahora en llamas de purificado y purificador amor redentor, en llamas que significan la superioridad de lo espiritual sobre lo carnal, de la imagen de la mujer recién creada por el hombre sobre la anterior heroína romántica que acostumbraba a expresar su amor de forma más apasionada, menos pasiva y, en definitiva, menos responsable. Las pasiones que según Sabater inflaman el amor de una mujer y la hacen tan peligrosa, han sido canalizadas, controladas, transmutadas en un fuego espiritual de amor puro, libre de cualquier mancha de amor físico. De modo que la mujer ya no supone un riesgo para la sociedad. Zorrilla reafirma a Larra en su negación de la validez autónoma de los deseos, las emociones, las pasiones, e incluso la imaginación de las mujeres, tal como confirma Mandrell : "Con respecto a Don Juan la historia debe entenderse como un seductor intento del patriarcado por representar sus propias aspiraciones. No debería sorprender, por tanto, (…) en el contexto de la ideología española del siglo XIX, que el Don Juan de Zorrilla se enamore de doña Inés e intente someterse a la autoridad patriarcal de Don Gonzalo para convertirse en un buen caballero burgués. (…) Dada la estructura social patriarcal de España, así es como debía ser" (256). Lo cual equivale a negar la visión romántica de la vida misma. La llama es la imagen perfecta, intangible y pura de la autoreflexión, la contemplación egoísta del hombre en el espejo de la mujer, del hombre del siglo XIX en sí mismo. La mujer como objeto del deseo lujurioso ha sido transmutada en ángel guardián que pueda ofrecerse como prenda económica para la redención del hombre. Con la mujer a buen recaudo dentro del discurso de poder sexual y económico, el hombre puede dedicarse ahora a asuntos más elevados y moverse a sus anchas en un mundo de mercancías, intercambios y economía. Al mismo tiempo, la amenaza del rival rebelde y libertino queda también controlada, desterrada del mundo del comercio. En términos de lo que Foucault llama voluntad de poder, el final de la

obra representa una declaración de política sexual. En términos de Irigaray el final es la máxima especul(ariz)ación del Otro y la presentación de la mujer como un simple envoltorio que recubre lo que está realmente en juego en el intercambio social. Y no se trata de carne tentadora, sino de dinero y poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aymerich, J., "Sobre la popularidad de Don *Juan Tenorio", Insula* 201 (1963), 1.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1949.

Beverly, J., "Necias mujeres" : Misogyny and Liberalism in Espronceda", *Ideologies and Literature* 3 (1988), 51-62.

Capel Martínez, Rosa María (ed.), *Mujer y sociedad en España* : 1700-1975.

Madrid : Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982.

Cardwell, Richard A., José de Espronceda. *El estudiante de Salamanca and Other Poems*. Edited

wih an Introduction and Notes by Richard A. Cardwell. London : Tamesis Texts Ltd., 1980.

–, "Byron y el Byron español : La ansiedad de la influencia". *El Gnomo* 2 (1993), 79-89.

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Clture*. Oxford-New York : Oxford University Press, 1986.

Foucault, Michel, *Folie et Draison* : *Histoire de la folie a l'âge classique*. Paris : Seuil, 1961.

López-Cordón Cortezo, María Victoria, "La situación de la mujer a finales del aniguo régimen (1760-1860)". In Capel Martínez, *op. cit*., 47-107.

Mandrell, James, *Don Juan and the Point of Honour. Seduction, Patriarchal Society and Literary Tradition*. University Park, Pennsylvania : The State University of Pennsylvania, 1992.

Marrast, Robert, *José de Espronceda et son temps*. Paris : Klincksieck, 1974.

–, José de Espronceda. *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Madrid : Editorial Castalia, 1985.

Mazzeo, G. E., "*Don Juan Tenorio* : Salvation or Domnation ?", Romance Notes 5 (1964), 151-55.

Romero, H. R., "Consideraciones teológicas y románticas sobre la muerte de Don Juan en la obra de Zorrilla", *Romanisches Forschungen*, Hf. 54. (1975) : 9-16.

Valis, Noel and Maier, Carol (eds.), *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Wmen Writers*. Lewisburg, Pennsylvania-London : Bucknell University Press, 1990.

–, Carolina Coronado. *Poesías*. Edited with an Introduction by Noël Valis. Mdrid : Castalia, 1991.