

Modelos sentimentales en el melodrama y en la narrativa femenina del «Ottocento» italiano

Según palabras de Antonio Gramsci¹ el melodrama musicado cumple, en Italia, la misma función de ósmosis cultural que los folletines franceses y las novelas por entregas en España. En consecuencia, el melodrama se propone como modelo de conducta privada y pública² de la nueva sociedad unitaria. En sus historias de amor y pasión aprendieron a amar los jóvenes y, sobre todo, las jóvenes italianas del XIX.

Se debe tener presente también que una nueva forma de amor, y, por consiguiente, de ser «mujer» y de familia se venía proponiendo a la sociedad burguesa europea desde finales del siglo XVIII.³ Los escritores y las escritoras inglesas fueron los primeros en cimentar las bases de la nueva concepción de la familia y del hogar cuyo núcleo generador estribaba en la virtud femenina de la que emanaba una nueva subjetividad interclasista, gracias a la que el hogar y la «amorosa» mujer se convertían en el centro de la nueva sociedad.⁴

Paralelamente a la pasión doméstica, iniciada con la *Pamela* de Richardson y enriquecida en la obra de Jane Austin, se abre, progresivamente, la posibilidad de aspirar a la vivencia del amor dentro del propio matrimonio.⁵ Por primera vez parecen querer fundirse, al menos en la experiencia narrativa femenina –las Brönte son un ejemplo representativo– una realidad que hasta aquel momento había estado, radicalmente, separada, y que todavía hoy se manifiesta a través de representaciones imaginarias antagónicas.

Hasta el momento en que las mujeres toman la pluma para reivindicar la vivencia del amor dentro del matrimonio –no les quedaban muchas alternativas, dado que sólo, mediante el vínculo familiar, se dotaban de identidad social y personal–, dos concepciones del amor, aparentemente encontradas: el amor doméstico y la pasión devastadora, se habían ido difundiendo, paralelamente, a través de las distintas manifestaciones artísticas y literarias. Se trataba de dos visiones sentimentales, en apariencia opuestas, que respondían, en términos ideológicos y económicos, a la necesidad de redefinir el papel de lo femenino y

* Profesora de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid.

1 Gramsci, A.: *Letteratura Nazionale*. Torino, Einaudi, 1966, (Q. XVI), p. 69.

2 Portinari, F.: *Pari siamo!...Storia del Melodramma Ottocentesco attraverso i suoi libretti*. Torino, E. D. T., 1981.

3 Eco, U. *Introduzione a Invernizio, Laia, Serao*. Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 13 y 14.

4 Armstrong, N.: *Deseo y ficción doméstica*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 45-78.

5 Armstrong, N.: *Ibidem*, pp. 191-221.

la función de la mujer en la nueva sociedad y en la nueva familia burguesa. Se otorga de esta manera, sin embargo, cada vez mayor importancia al lenguaje del erotismo y del amor, concebidos como centro propulsor de la intimidad, de la subjetividad y del sentimiento; valores individuales y personales recién estrenados en la nueva sociedad.

En este sentido, las representaciones imaginarias clave en las que habían sido educadas las mujeres italianas en materia sentimental, en torno a la mitad del ochocientos, eran, básicamente, dos: el logro de la felicidad doméstica ofrecida por la pareja literaria de Renzo e Lucia de *Los Novios* de Alessandro Manzoni⁶ y la «locura» de amor desbordante de las heroínas trágicas del repertorio lírico de Rossini, y de las populares figuras femeninas de Bellini, Donizetti y Verdi, cuya mayor heroicidad radica en su capacidad de amor.⁷ En consecuencia, el modelo sentimental unitario-burgués y el ideario nacional-romántico, en materia de política «amorosa», difunde una visión del sentimiento amoroso en apariencia desgajada, puesto que si de un lado la victoria de la paz conyugal y doméstica había triunfado en la obra de Manzoni, de otro la «disfatta» femenina en aras de un amor imposible, de un sueño de amor se ofrecía de ejemplo al público de la época.

Ahora bien, ambas representaciones amorosas pueden ser vistas como las dos caras de una misma moneda, dado que si en la obra manzoniana vence el bien y, por consiguiente, los novios pueden llevar a término, tras un largo camino iniciático y preparatorio al matrimonio, su proyecto conyugal, esto es debido al aniquilamiento de las fuerzas de ocupación españolas, representantes del mundo feudal. Pero ¿qué hubiera ocurrido si el mal hubiese imperado y la actitud feudal de Don Rodrigo hubiera logrado imponerse? Probablemente, habríamos asistido a otra odisea femenina y su correspondiente heroicidad en defensa no ya, únicamente, de la honra, sino, fundamentalmente, de la castidad encaminada al amor del matrimonio.

Por consiguiente, tanto la novela de Manzoni como los melodramas antes indicados reproducen y desarrollan, de una forma u otra, el mito de la virgen perseguida y abandonada, o son variantes del mismo.⁸

Podría decirse, por tanto, que las distintas variaciones de dicho mito y sus distintos motivos podrían darnos la clave de las distintas posiciones filosóficas en cuanto a la representación de la mujer y el ideal de feminidad a lo largo de los distintos cambios socioculturales. Sirva de ejemplo el distinto tratamiento de la virtud e ingenuidad femenina en obras en apariencia dispares como *Justi-*

6 Manzoni, A.: *Los Novios*, trad. de Blanca Muniz, Madrid, Cátedra, 1990.

7 Tranchefort, F. R.: *La Opera*, Madrid, Taurus, 1985.

8 A valle, D'A. S.: «La fanciulla perseguitata» en *Dal mito alla letteratura e ritorno*. Milano, Il Saggiatore, 1990, pp. 174-205.

Martínez Garrido, E.: «El mito de la virgen perseguida en una novela femenina y feminista», en *La mujer: Elogio y Vituperio*. Zaragoza, U. Z., 1994, ps. 253-261.

ne de Sade, *Pamela* de Richardson, *Lucia de Lammermoor* de Donizetti o la Gilda de *Rigoletto*. En todas ellas existen, claramente, dos mundos enfrentados con sus correspondientes códigos de comportamiento en oposición: el mundo feudal y aristocrático del «ancien regime», mundo de la fuerza, de la violencia y del dogmatismo, opuesto a la subjetividad, virtud y espiritualidad femenina, representación simbólica directa del nuevo orden social.⁹

Podemos afirmar, por tanto, que la felicidad doméstica y la tragicidad del amor imposible del melodrama italiano no constituyen visiones sentimentales antagónicas, por el contrario pueden concebirse como manifestaciones divergentes de la misma concepción amorosa, la visión romántica del amor con la que se instaura la modernidad. Ambas representaciones responden, en términos socioeconómicos, al triunfo de la burguesía y, consecuentemente, a la implantación del nuevo núcleo familiar burgués.

Pero pongámonos por un instante en la mente y en el «corazón» de las receptoras de la época. De haberse dado el matrimonio en *Lucia de Lammermoor*, o de haber resistido y cautivado Gilda al Duca di Mantova, como, en términos similares, lo hizo Pamela con su «señor» feudal, se habría pasado de un *exemplum* modélico de representación sentimental trágico-romántica a un desenlace novelesco de felicidad doméstica, cuyo punto álgido, de popularidad narrativa, es la novela rosa, colindante en el desarrollo de mitos y motivos temáticos con la novela doméstica y sentimental. El público femenino, al identificarse con los sentimientos de las pobres protagonistas del melodrama, víctimas de la negativa patriarcal a la felicidad del matrimonio, asociaba de inmediato la maldad con todo aquello que obstaculizara su dicha, y la bondad con todo lo que la favoreciera. Las lectoras y receptoras educadas para el amor y el matrimonio en las historias del melodrama italiano y en los folletines del XIX aprendieron en estos *exempla* cuál debía ser su principal función en la nueva sociedad: *ser*, mediante el amor, las salvaguardadoras del Ideal masculino.

No debe olvidarse que el paso de la familia patriarcal a la unicelular había dejado a la mujer sin el claro papel de productora de bienes de uso que había desarrollado en la primera. A partir de la entrada en vigor del nuevo régimen, con la constitución de la familia unicelular en los centros urbanos –momento en que cobra todo su valor y realidad la palabra «solterona»–¹⁰ el principal papel y función femenina radica en su capacidad de dar y de recibir amor, en la capacidad de sacrificar por el amor del amado, del hogar y de la familia hasta su propia vida. Ahora la mujer es heroína no en función de la defensa de la honra paterna o marital, no es sólo la custodia corporal y simbólica del nombre del padre, sino que empieza a tener, en apariencia, «voz» propia, dada su capacidad de interiorización sentimental y afectiva.

9 Prezzo, R.: «Il filosofo e il fantasma», *Aut, Aut*, 237-38, pp. 79-91.

10 Watt, J.: *Origen del romance*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 127-29.

De esta manera, a través de la interiorización de la importancia capital del amor femenino, la mujer parece avanzar algo más en el *status* de individuo y de persona; sin embargo, mediante dicho código sentimental, se la hace esclava del amor al educarla, exclusivamente, en la vivencia beatífica y en la mística amorosa.¹¹ En consecuencia, de manera dramática, a partir de finales del XVIII, la desgajadora ruptura entre felicidad y pragmatismo doméstico y misticismo amoroso enredan aún más la maraña sentimental y los códigos eróticos femeninos.

Es decir, si por una parte la mujer necesita entrar en el mercado matrimonial con más urgencia que cuando ocupaba un espacio y una función clara dentro de los límites asfixiantes de la familia patriarcal, y, por tanto, su cuerpo se hace más que nunca mercancía de libre disposición y cambio¹², desde otra perspectiva –quizás de manera más intensa que en ninguna otra etapa histórica– la mujer se erige, con el advenimiento del Romanticismo¹³ en el centro propulsor del amor y del sentimiento. Ahora, más que nunca, la mujer es educada para y por el amor, vía de acceso a lo Absoluto y a lo Sublime. Sólo el amor le otorga unas reales o simbólicas señas de identidad, hasta el punto de que el *dictat* cartesiano se hace puro sentimiento: «Amo, luego existo».

Sin embargo, aun imbuidas las mujeres de sentimiento pasional y, en algunos casos de sentimentalismo, pocas pueden, en el terreno de la realidad experimentar.

En el caso italiano, el melodrama ofrece unas pautas de conducta amorosa y sentimental que no podrá ser refrendada en la real vivencia amorosa. Las mujeres italianas del «*ottocento*», a través del género melodramático, se adueñan de un lenguaje y de un imaginario amoroso que nunca o casi nunca podrán llevar a la práctica. Se podría decir en cierta manera que el melodrama, como los folletines, enseñan a amar a la mujer para frustrar después las expectativas eróticas y amorosas en las que el género femenino ha sido adoctrinado.

Buena prueba de ello, la tenemos en las novelas italianas de finales del XIX escritas por mujeres. Su poética y su retórica es, en ocasiones, un calco de la propuesta por los libretos de Ópera, y las menciones, referencias y escenas narrativas, desarrolladas en el teatro lírico dentro de la novela, constituyen relatos segundos dentro del principal, cuya función especular estriba en el adelanto analéptico de la información narrativa concerniente a la posterior historia de amor. Por otra parte la identificación de la protagonista con la heroína del melodrama y sus avatares sentimentales refuerzan, considerablemente, las dosis de dramatismo de los textos femeninos.¹⁴

11 Fraisse, G.: «El amor, el conflicto y la metafísica del sexo», en «Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de sexos», en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, (dir. Duby, G.- Perrot, M.), Madrid; Taurus, 1993, pp. 64-71.

12 Fraisse, G.: «El individuo, la historia y el mal femenino», *op. cit.*, pp. 80-88.

13 Fraisse, G.: «La familia, el sujeto y la división sexuada del mundo»... *Op. cit.*, pp. 62-63.

14 Dälembach, L.: *Le récit spéculaire. Essais sur la misse en abîme*. Paris, Seuil, 1977.

La protagonista, mediante dicha identificación romántica y melodramática, decide «enamorarse» y, por consiguiente, hacer suyo el mismo lenguaje y el mismo código sentimental del melodrama. Los personajes femeninos de dichas obras se enamoran, por tanto, de la representación del amor romántico hecha carne y hueso en un joven que parece vibrar de sentimiento, y, a partir de este momento, al adoptar el lenguaje melodramático de la pasión, son presas del mismo misticismo amoroso de las heroínas del melodrama. El personaje femenino vivirá, a partir de este momento, una «locura de amor»,¹⁵ dado que al haber hecho suyo dicho código lingüístico y sentimental, la muchacha pone en marcha un proceso dramático que la lleva a desgajarse entre esas dos concepciones del amor, radicalmente separadas, en las que parece quedar atrapada la mujer de la sociedad contemporánea: el pragmatismo doméstico del refugio familiar y la vivencia pasional y mística del amor imposible.¹⁶

Sin embargo, no debemos olvidar que estas narraciones femeninas del «otto-cento» italiano denuncian un hecho sociocultural concreto y real, vigente sobre todo en la Italia rural del XIX: la imposibilidad para la mujer sin dote de elegir y llevar a cabo un matrimonio por amor. Tema ya planteado por la Ilustración¹⁷ y cuya importancia alcanza su mayor auge en el Romanticismo, ya que, como sabemos, el amor es el centro existencial de la vida psíquica de todo individuo, y la mujer la encarnación del Ideal.

Estas novelas se convierten, en consecuencia, en los primeros testimonios femeninos de denuncia contra el mercado matrimonial de la época y, al mismo tiempo, ponen de manifiesto la ruptura psicológica interior en la que vivían las mujeres por aquel entonces, puesto que, si por una parte debían estar sujetas a la ley del padre, de la oferta y de la demanda del mercado del matrimonio, por otra su imaginario se había venido alimentando de los ejemplos románticos de un amor sublime, místico e imposible, muy cercano al amor religioso y «beatífico» en el que habían sido educadas; amor romántico, religión de amor que las reconducía asimismo al sacrificio y al victimismo.

De entre todas las obras italianas escritas por mujeres, merecen especial atención dos de ellas: *Teresa*, de Neera, de 1886¹⁸ y *Un matrimonio in provincia* de la Marchesa Colombi de 1885.¹⁹ En ambos casos, continuando con el «bovarys-

15 Cuando hablamos de locura de amor no nos referimos únicamente a los casos de delirio psicótico. Muchas de las protagonistas de la narrativa femenina del «otto-cento» italiano viven en una clara enajenación psicológica que en grado sumo presenta características de neurosis histérica. Locura de segundo grado que ha acarreado y sigue acarreado gran sufrimiento al género femenino.

16 Rougemont, D.: *L'amour et l'occident*. Paris, Union Général d'Éditions, 1962, p. 197.

17 Temática planteada ya por Moratín en obras tan conocidas como *El sí de las niñas* o *El viejo y la niña*. La novela de Rousseau *La nueva Eloisa* y, desde una óptica masculina, *Werter* de Goethe o *Las últimas cartas de Jacobo Ortis* plantean la misma problemática. Estas novelas, a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo, muestran la importancia que el amor ha cobrado en la nueva sociedad.

18 Neera: *Teresa*. Torino, Einaudi, 1975.

19 Marchesa Colombi: *Un matrimonio in provincia*. Torino, Einaudi, 1973.

mo» verista, se vuelve a poner sobre el tapete el problema de la educación sentimental femenina y la falta de libertad y formación integral de las mujeres de la época. Ahora bien, las dos novelas ofrecen soluciones diferentes ante la misma problemática amorosa y sentimental.

La primera, haciendo de la mística del amor un holocausto de idealidad angelical femenina, eleva a Teresa, su protagonista, al heroísmo grandioso de la resistencia por amor. El personaje de Teresa parece recordarnos a una Gilda o a una Lucia. La resistencia heroica a la ley patriarcal y a la mercantilización de la mujer tiene una única salida, el idealismo místico-amoroso que hace de Teresa una víctima marginal al sistema del matrimonio, pero rebelde y grandiosa ante su desafío «pasivo» a la autoridad del padre. La histeria y los síntomas de conversión de la protagonista son efecto y causa directa del conflicto abierto que sostiene Teresa con su propia feminidad, y de las limitaciones y heridas, simbólicas y reales, que a ésta le son impuestas. La rebelión de la protagonista, ante el mercado del matrimonio, se nos muestra como un caso de feminismo intuitivo, espontáneo e inconsciente.²⁰

En la segunda novela, tras un enamoramiento melodramático conforme a los códigos amorosos de la época, asistimos a una «derrota» agridulce e irónica de la protagonista tras la pérdida de la ilusión y de la locura de amor. Vence, en este caso, el pragmatismo matrimonial, y, ante el terror a convertirse en una «solterona», la joven accede a un matrimonio de conveniencia. Renuncia, pues, Enza, a la vivencia del amor «verdadero», al amor del melodrama y de la literatura en el que, sin embargo, había sido educada, una vez llevada a cabo su educación sentimental. Su renuncia y su enamoramiento son vistos con un distanciamiento irónico que aleja al texto de cualquier postura lacrimógena. Los interrogantes que parece plantearnos la autora al final de la novela, sin embargo, son los siguientes: ¿No son tanto el matrimonio de conveniencia como el amor platónico, pasional e ideal un entretenimiento carcelario que impide a la mujer el desarrollo íntegro y total de sus reales capacidades como persona? ¿La resolución pragmática y realista del personaje femenino, teniendo presente el sentido común de la época y la condición femenina de dependencia económica, no la liberarán de la enajenación sentimental de un matrimonio por amor, en el caso en que se hubiera dado? Si la felicidad sublime y trascendente del amor romántico de sus primeros años de juventud no le ha sido concedida, al menos se ha liberado del tormento dramático del amor imposible y del deseo insatisfecho y, no es poco, de la marginalidad irrisoria y de la falta de identidad personal y social de la soltería en el siglo XIX.

Quisiera, a modo de ilustración de lo anteriormente dicho, recordar el último párrafo con el que se cierra la novela de la Colombi:

Cosí, dopo tutti quegli anni d'amore, di poesia, di sogni sentimentali,
fu concluso il mio matrimonio.

20 Dio Bleichmar, E.: *El feminismo espontáneo de la histérica*. Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 117-183.

Ora ho tre figlioli. Il babbo, che il giorno dell'incontro con Salchi, aveva accesa lui la lampada che mi consigliava, dice che la Madonna mi diede una buona ispirazione. E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia area beata e minchiona dei primi anni.

Il fatto è che ingrasso.²¹

La ironía y el desencanto son palpables, pero la gran modernidad de este texto radica, más que en la denuncia de la realidad matrimonial del «ottocento» italiano, sobre todo, en la puesta en entredicho de los códigos sentimentales románticos y melodramáticos del momento –la protagonista se enamora en el teatro asistiendo a una representación de ópera– que tanto mal produjeron a las mujeres enajenándolas y marginándolas todavía más.

Sin embargo, a pesar de la distinta resolución al mismo conflicto temático-sentimental, presente en los dos textos, ambas obras se inscriben en lo que Italo Calvino ha definido, refiriéndose a una de ellas, como el bovarysimo en Italia.²² Ahora bien, en este caso, nos encontraríamos ante un ejemplo de bovarysimo femenino.

En ambos casos, las novelas estudiadas nos hablan de un amor imposible; en este sentido, aunque las dos obras no desarrollen el motivo del amor adúltero, la imposibilidad de ambas historias sentimentales las acercan a los grandes hitos artísticos y narrativos del XIX. Si nos detenemos un momento en el personaje de Emma Bovary y en su vivencia sentimental, advertimos, rápidamente, que el texto de Flaubert puede ser leído desde dos perspectivas: una masculina, cuyo punto de mira tiende al engrandecimiento del personaje femenino, caracterizado por la voluntad pasional y romántica de alejamiento de las conductas erótico-amorosas mediocres y burguesas, y otra segunda lectura femenina, centrada en las consecuencias fatales que para una joven, sobre todo del XIX, puede tener una educación sentimental contradictoria y «antinatural», ya que por una parte se la prepara para desenvolver las funciones domésticas de esposa y madre, pero por otra se la educa en el fortalecimiento de las vivencias amorosas y en el ejercicio indiscriminado de la pasión absoluta.

En el primer caso, el adulterio constituye la vía de escape para vivir la *reverie*, aquí radica la heroicidad de Emma. En el segundo, por el contrario, la novela francesa y los textos femeninos italianos pueden ser vistos como *exempla* dramáticos de una educación sentimental, discriminatoria, enajenante y también como denuncia fehaciente de la odisea sentimental de la mujer en una sociedad masculina rígida, únicamente, por el deseo antropocéntrico.²³

21 Marquesa Colombi: *Op. cit.*, p. 103.

22 Calvino, I.: Prólogo a *Un matrimonio in provincia...* *Op. cit.*, p. 1.

23 Nos situamos así en la perspectiva de la crítica feminista que aboga por la doble tarea de leer como una mujer los textos literarios masculinos y descifrar e interpretar la diferencia de la literatura femenina. Vid. Moi, T.: *Teoría Literaria Feminista*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 61-79.

Es necesario precisar asimismo que las novelas femeninas del «ottocento» italiano claman por aunar algo que el imaginario erótico masculino ha desgajado; es decir, intentan que amor y matrimonio constituyan un todo y no dos realidades radicalmente antagónicas. De ahí la repulsa al mercado matrimonial y la condena al matrimonio forzoso.

Dos salidas divergentes ante un mismo conflicto, dos concepciones amorosas, aparentemente, encontradas cuya causa y origen parece ser la misma. Seguimos dando vueltas al mismo conflicto, al amor insatisfecho, al amor idealizado, al amor prohibido, al goce histérico, al deseo que es el deseo del otro, a la mujer y al amor... ¿No sigue siendo el amor, visto desde una perspectiva romántica, uno de los pilares básicos de la aún vigente opresión femenina? ¿Cuál de las dos novelas analizadas presenta un personaje más feminista, Teresa con su feminismo intuitivo e histérico o Enza con la aceptación descreída e irónica de un matrimonio pactado?

A modo de conclusión, basten las palabras de Carmen Martín Gaité, quien con la fineza incisiva que la caracteriza, en su ensayo *Desde la ventana* afirma:

Más de la mitad de las novelas escritas por hombres en el siglo XIX tienen por protagonista a una mujer que desde la rutina de su vida matrimonial (podemos añadir sentimental y personal) sueña, apoyándose en los modelos literarios, con vivir aventuras pasionales, (añadimos vivencias amorosas) nunca en tomar de verdad las riendas de su propia existencia como un ser pensante.²⁴

24 Martín Gaité, C.: *Desde la ventana*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 47. Los añadidos entre paréntesis son míos.