

## Sororidad y ejemplaridad en la prosa de Sofía Casanova

LOU FREDA

EHEHI – CASA DE VELÁZQUEZ /  
CRIIA – UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE  
lfreda@parisnanterre.fr

### Introducción

---

1. La palabra «sororidad», equivalencia femenina de la palabra «fraternidad», evoca en los imaginarios las congregaciones de monjas o asociaciones de estudiantes en las grandes universidades norteamericanas. Chloé Delaume en *Mes bien chères sœurs*, recuerda el significado de la palabra:

Sororidad: sustantivo femenino, del latín *soror*, hermana. En el latín medieval designaba una « comunidad religiosa de mujeres ». Rabelais lo hace salir del recinto del convento, a partir del siglo XVI la palabra sororidad designa « una comunidad de mujeres que tienen una relación, vínculos, calidad, condición de hermana » (Delaume, 2019; 79).

2. De la misma manera, el capítulo introductorio de *Historia de la sororidad, historias de sororidad, Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna* se propone recorrer el camino de la evolución de la palabra «sororidad» y recuerda que, en España:

El término sororidad lo utiliza por primera vez en letra impresa Miguel de Unamuno en los primeros meses de 1921. Por un lado, el 12 de marzo de ese año publicaba un artículo en el semanario de Buenos Aires *Caras y Caretas* titulado « Sororidad. Ángeles y abejas ». Allí, al reflexionar sobre Antígona, la tragedia de Sófocles, reflexionaba así:

Y Antígona queda como el eterno modelo de la piedad fraternal y del anarquismo femenino.

¿Fraternal? No; habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad vienen de *frater*, hermano, y Antígona era *soror*, hermana. Y convendría acaso hablar de sororidad y de sororal, de hermandad femenina. En latín hay el adjetivo *sororius*, *a*, *um*, lo que es de la hermana, y el verbo *sororiare*, crecer juntamente.

¿Sutilezas lingüísticas? No, sino algo más. Que así como *matria* no quería decir lo mismo que *patria*, ya que tampoco maternidad es igual que *paternidad*, no sería la *sororidad* lo mismo que la *fraternidad*. Una hermana no es un hermano (Ángela Atienza López, 2022; 9-12).

3. Los dos libros coinciden en una realización precisa: la de la desaparición puntual de la palabra que vuelve a ser recuperada con la primera ola feminista, esta vez para evocar el sentido que le daremos en este artículo, el de la solidaridad entre mujeres. Ambos textos recuerdan que, si una palabra no existe, entonces tampoco existe lo que debería representar (Delaume, 2019; 83-84/ Ángela Atienza López, 2022; 9-12). Si no hay representación de la solidaridad entre mujeres, eso interroga la existencia de ese vínculo entre las mujeres. De ahí la pregunta: ¿Existe la solidaridad entre mujeres? Si existe solamente la palabra fraternidad, en la que el sufijo *frater* remite al género masculino del sujeto, es decir al hermano, ¿qué tenemos que deducir de la relación de *hermandad* entre mujeres?
4. La reflexión que proponemos aquí con respecto a la palabra «sororidad» nace, sin embargo, de la identificación de ese tipo de relación entre los personajes femeninos de la prosa de Sofía Casanova. Ella es una autora española nacida en A Coruña, en Galicia, en 1861. Hija natural de una pareja que se casó dos años después de que naciera, creció en una familia de la cual la figura paterna se eclipsa muy pronto, ya que el padre huye y desaparece del escenario familiar. A pesar de unas primeras dificultades económicas, la madre de Sofía Casanova logra instalarse en Madrid y permitir a su hija una educación que la acerca a la Corte de Alfonso XII<sup>1</sup>. Gracias a ese bagaje, Sofía Casanova, casada con un científico e intelectual polaco que inspirará una de sus novelas (*El doctor Wolski*), puede desempeñar el papel de periodista y reportera extranjera desde Polonia y Rusia. Aunque se la conoce bastante por su estatuto de mujer periodista de guerra<sup>2</sup> (Bernárdez Rodal 2013) en el extranjero y sus artículos publicados en varios diarios nacionales (entre los cuales *ABC*), menos famosa es su obra literaria, sin embargo fecunda. Se trata, entre otras, de las novelas *El doctor Wolski* (1894) y *El dolor de reinar* (1925), de sus relatos, como los recopilados en el libro *Galicia la inefable* (sin fecha), o de su poesía, que se puede leer por ejemplo en *El cancionero de la dicha* (1912).

1 Pour une biographie détaillée de Sofía Casanova, nous recommandons la lecture de l'ouvrage de Ofelia Alayeto, *Sofía Casanova (1861-1958): Spanish Poet, Journalist and Author* (1992).

2 José Luis Bugallal y Marchesi évoque dans son texte *Sofía Casanova* les articles publiés dans la presse au moment de la mort de l'écrivaine galicienne. Il constate que les intellectuels lui rendant hommage se concentrent beaucoup plus son rôle de journaliste que sur sa production littéraire. (Bugallal y Marchesi, José Luis (1899-1989), *Sofía Casanova*, 1964).

5. Un elemento que las diferentes obras de Sofía Casanova tienen en común es el de exponer protagonistas femeninos y escenas de amistad y de sororidad entre mujeres. En los libros *El doctor Wolski* y *El dolor de reinar*, o en sus cuentos sobre Galicia, la protagonista, una mujer, está rodeada por otras mujeres con las que comparte fuertes vínculos de amor o de amistad. Esas amistades permiten enaltecer la ejemplaridad del personaje principal, de los otros personajes femeninos de la obra y, de forma metafórica, a la mujer en sí. De esa forma, los vínculos de sororidad entre los personajes femeninos sirven el objetivo de ejemplarización de la mujer como género, de expresión de su igualdad con el hombre, y de sus capacidades tanto intelectuales (acumular un saber) como morales (mediante varios valores como el de la maternidad, de la justicia, etc.). Ese tema es el que nos proponemos interrogar en este artículo. ¿Cómo se representa la solidaridad entre mujeres, nunca nombrada y de ese modo nunca concientizada como sororidad, pero siéndolo sin embargo? Más allá de la descripción de acciones solidarias entre varias mujeres, los textos de Sofía Casanova también interrogan las formas narrativas puestas al servicio de las exposiciones de los vínculos de hermandad entre mujeres, sea mediante el poder otorgado a una narradora que se hace mediación de la voz de la mujer que no puede expresarse, sea mediante otros procedimientos estilísticos que se harán objetos de estudio a lo largo del análisis propuesto.
6. El objetivo de este artículo es entonces el de estudiar las relaciones entre los personajes femeninos de Sofía Casanova en un conjunto de textos en prosa (dos novelas y un cuento), para exponer la sobre-representación y las especificidades de este tipo de relación nunca nombrada como sororidad pero que lo es sin embargo. El análisis de la expresión de la sororidad permite exponer a las protagonistas como ejemplares, y guiar el estudio de la solidaridad entre mujeres hacia otra constatación, la de la ejemplaridad de las mujeres descritas que sirve la expresión de una igualdad de géneros.

### **1. La sororidad: una solidaridad entre mujeres**

---

7. A partir de los textos citados en la introducción, se puede dar de la palabra «sororidad» el significado siguiente: se trata del vínculo que une a las mujeres, no solamente lo que define una relación de amistad, sino también el desempeño de actos que la fortalecen, a través de esta solidaridad

que se instalan entre ellas, como mujeres. Por eso la palabra aparece fuertemente vinculada con el feminismo, cosa que se refleja en el texto de Chloé Delaume, usado aquí como aparato crítico pero que es primero una obra militante, y en el cual la autora se expresa de la forma siguiente:

La sororidad permite crear un *nosotras* al margen de toda jerarquización individual de las emergencias personales y los combates colectivos, constantemente: condición de hermana. Relación, calidad de los vínculos, con hilo de seda se tejen las comunidades de mujeres que componen y crean los *nosotras*. La palabra sororidad designa a todas esas ellas que se convierten en yo, enjambres de yo en forma de *nosotras*. Muchos *nosotras*, un *nosotras* de mujeres. Percibidas y tratadas como tales (Delaume, 2019; 94-95).

8. Por otra parte, Ángela Atienza López, en el capítulo « Sororidad. La palabra y la existencia » de *Historia de la sororidad, historias de sororidad, Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna*, elige compartir las tres definiciones de la palabra propuestas por la RAE tras recordar la politización de la palabra en las literaturas feministas estadounidense y francesa. Las dos primeras definiciones son: «1. Amistad o afecto entre mujeres. 2. Relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento» (Ángela Atienza López, 2022; 11).
9. Ahora bien, el doble significado de la palabra «sororidad» que remite a la vez a una amistad y a una lucha feminista de las mujeres es algo que se debe tomar en cuenta a la hora de estudiar los textos de Sofía Casanova. De ese modo, es menester recordar que la autora escribió al principio del siglo XX, en un contexto de progreso educativo para las niñas (Ballarín Domingo, 2001) y en una sociedad española cuya economía industrial en desarrollo permite a la mujer un acceso al trabajo. Aunque en las décadas que terminan el siglo XIX varias voces se alzan para permitir unas reivindicaciones feministas (Morant, 2006; Capel, 1975, 1999, 2020), y aunque existen discursos militantes en ese período (pensemos en Teresa Claramunt, o en Concepción Arenal), la identificación de un discurso militante asumido en los textos escritos por Sofía Casanova parece arriesgada. Sin embargo, estos elementos teóricos pueden representar unas herramientas interesantes a la hora de identificar las contradicciones y las especificidades que acarrea la representación de la sororidad en los textos de Sofía Casanova.

10. Proponemos entonces hacer un estudio de un ejemplo de representación de la sororidad en los textos de Sofía Casanova. La reflexión desarrollará luego un análisis de la especificidad de la expresión de esa sororidad.

1.1. LA REPRESENTACIÓN DE LA SORORIDAD EN LA OBRA DE SOFÍA CASANOVA:  
EL CASO DE *EL DOLOR DE REINAR*

11. *El dolor de reinar* es un texto publicado por primera vez en 1925 en la colección de libros «La novela semanal», aunque su evocación en una carta que le dedica a Benito Pérez Galdós, en 1913, ya formula el deseo de la autora de leer «su drama<sup>3</sup>». La distancia temporal entre la primera escritura del texto y su publicación (doce años) autoriza a suponer posibles modificaciones y eso tanto más cuanto que el contexto político e histórico de Europa seguramente influyó sobre las temáticas abordadas por Sofía Casanova. Aunque el título de la colección en la que se publica el texto, el paratexto de la primera página del libro que precisa «novela» y la presencia de la narración indiquen que se trata aquí de una novela, no es casualidad que la autora emplee la palabra «drama» para calificarla ya que, y eso será demostrado más tarde, el texto revela una dimensión dramática gracias a la omnipresencia de diálogos y al patetismo de los personajes, así como el tono trágico del desarrollo de la historia.
12. El relato se sitúa en una Polonia de la segunda década del siglo xx. Aunque el texto no precise ninguna fecha, ningún acontecimiento político o histórico preciso, ni ningún tipo de personaje histórico reconocible, el lector entiende que se trata aquí de una evocación de la difícil situación de Polonia entre el final del siglo XIX y el principio del siglo XX, en el ex-territorio polaco está dividido entre las tres potencias que son Rusia, Alemania y el imperio austro-húngaro. Aunque sabemos que Sofía Casanova ya había escrito su novela *El dolor de reinar* en 1913, su publicación más de diez años más tarde permite interrogar si los acontecimientos políticos que ocurrieron durante esta década fueron tomados en cuenta a la hora de unas posibles modificaciones. En 1915 el Estado polaco vuelve a nacer, y entre 1919 y 1921 una guerra opone Polonia a Rusia que quiere recuperar el territorio ocupado antes. En la novela estudiada, la actuación es desempeñada por personajes borrosos, que hacen referencia de manera no precisa a grupos políticos, y empieza exponiendo a un grupo de militantes opuestos a la

3 Correspondencia de Benito Pérez Galdós conservada en la Casa-Museo Pérez Galdós.  
Referencia del documento: CMPG ES.350167.ACMPG/CDBPG-1-102-EPG906

invasión de un opresor (que entendemos ser el Ejército ruso) y a un jefe (el César, que remitiría a una potencia representativa y dirigente de Polonia, evocando así las revueltas internas y las tentativas de golpe de Estado en la década 1910), al cual se oponen también los militantes polacos. Dentro de este contexto se inscribe la historia de un triángulo amoroso, con Arnef, el jefe de la policía, enamorado de Sonia, la mujer de Iván, jefe de los sublevados. Tras el detencimiento y asesinato de Iván, Arnef rapta a Sonia y secuestra a su hijo. Ella, hasta ese momento opuesta a todo tipo de violencia, lo mata sin quererlo en un intento de salvar a su hijo robado, y se ve encarcelada. La escena final, que proponemos compartir en la cita siguiente, constituye el mejor ejemplo de la representación de la sororidad bajo la pluma de Sofía Casanova. Gracias a la mediación de la figura religiosa de la hermana, la Cesarina, mujer del César y enemigo de los sublevados, devuelve su hijo a Sonia:

-¡Qué terrible noche la de mi vida! ¡Vos la conocéis, hermana! Arnef entregó a Iván... ¡Dios habrá tenido compasión de él! «No matarás», nos ordena Dios. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! El no hizo nada malo... ¿Quién es culpable a los cinco años? Quieren hacerle pagar las culpas de sus padres..., las mías... Pero yo no quise matar... ¡Oh, hermana! Yo no sé si maté...

-¡Te exaltas, Sonia! Retírate... Ven...

-Aguardad. Dejadme contaros mil veces mi desventura. Sólo en vuestras pupilas he hallado misericordia. ¡No me abandonéis! Aquella espantosa noche encerrada en casa de Arnef, yo supe la horrenda tragedia. Y el malvado me decía que me amaba, que huyese con él.

-¡Desgraciado!

-El tenía la orden de robar a mi hijo... Luchamos... Del revólver que le arrebaté salió un tiro y se desplomó Arnef... No pude sostenerme y caí... Estaba herida...; pero no sé cómo no sentí dolor... sólo gotear la sangre de la cabeza en mis manos... Y me acometió un horrendo espanto de morir sin destruir aquella orden... ¡Oh, perdón! Yo pido perdón a Dios y a los hombres si cometí un crimen.

Llora la joven y se tapa los ojos con las manos para ahuyentar la visión terrorífica. Luego sigue:

-Arrastrándome, quemé aquella orden... Y... Y fue inútil. Robaron a mi hijo... Estoy encarcelada y no puedo buscarlo... No sé dónde está, si vive...

-Vive y está en salvo. Te lo hemos dicho...

-¡Oh! Sí; me lo habéis dicho una vez, ¿verdad? Una vez. ¿Y si fue una vez sola, cómo desde entonces vuestra palabra suena día y noche en mi corazón, y creo que miles de veces me repiten que mi niño vive para que yo no dude? Contadme, hermana, esa historia de santidad.

-La Cesarina supo tu desgracia.

-Vos la hablásteis de mí...

-De ti y de todos los que sufren.

Sonia besa las manos a la religiosa, que continúa:

-Verás a tu hijo, Sonia.

-¡Que me lo devuelvan! No tiene padre, ni tiene a nadie más que a mí en el mundo; que yo le estreche en mis brazos... Aunque sea aquí, en una cárcel... ¿Verdad que lo dejarán conmigo? Hermana, lo cuidaréis como a los demás pobrecitos... ¡Ah! Pero si me quedo aquí toda la vida..., yo no quiero que esté encarcelado también..., preso conmigo...

-Dios hará que te devuelvan la libertad.

-Yo no quise matar. Pero si salgo de aquí me robarán a mi hijo de nuevo... Estoy sola... Y hay otro peligro terrible... Los compañeros de Iván, los que lo perdieron, querrán educar a su hijo para la venganza..., para que muera como él... ¡No! Hermana, salvadme de tanto infortunio. Ocultadnos a mi hijo y a mi para que no nos separen..., para que no le hagan vengar la muerte de su padre... ¡Perdón para mí, para mi Iván, para todo!

-Perdón para todos, ¡Dios mío!-murmuró la hermana.

Llegaron hasta ellas los sonidos de una música que se aproximaba. Sobresaltada, Sonia corrió a ocultarse tras unos pilares, y entonces, precedidos del Chambelán y la Duquesa Teodora, aparecen la Cesarina y sus hijos, y entre ellos, casi oculto por las flores que llevan en las manos, va otro niño.

Avanza la soberana, exclamando:

-¡Alabado sea Dios!

-Y vos también, señora, que entráis en esta casa -respondió, inclinándose ante ella, la Superiora.

-Vengo a traer consuelo a los que sufren... Los príncipes darán cuanto necesiten los niños pobres, y de la mano traen a uno de los más desventurados a que viva con su madre.

Y tomando en brazos la Cesarina a un niño rubio y sonriente, llamó con dulzura;

-¡Sonia! ¡Sonia!

Lanzó un grito ella, avanzando, extendidos hacia el niño los brazos trémulos, y en ellos dejó la Cesarina el hijo adorado.

Sonia, delirante, lo estrecha, lo besa, solloza transportada, y en medio de su gozo escucha unas palabras angélicas de la Cesarina, que dice:

-Mi reinado empieza hoy, que he visto de cerca al pueblo y sé que me necesita... Hoy que ha latido mi corazón no de miedo, de dulce confianza en el pueblo, que al sentirse amado y protegido por nosotros, nos defiende y nos ama. El César recorre la ciudad antes de partir a combatir al invasor. Yo me quedo para pacificar las almas, para calmar dolores en los hospitales y en las cárceles... Y mis hijos, humildemente, conmigo, cumplirán sus deberes de Príncipes cristianos... (Casanova, 1925; 56).

13. Este texto funciona como una obra de teatro gracias a la casi omnipresencia de los diálogos interrumpidos por precisiones en presente que funcionan como didascalias y por la elección de desarrollar el episodio en una única zona geográfica: una sala de la cárcel donde está presa Sonia, cuyo decorado evoca una organización escenográfica. En efecto, la precisión del uso de un pilar como escondite en la acción: «Sonia corrió a ocultarse tras unos pilares» y el anuncio de la llegada de otros personajes gracias a la música en la frase: «Llegaron hasta ellas los sonidos de una música que se aproximaba» asemejan la sala a una escena en la que se mueven actores.

14. El extracto expone cómo Sonia recupera a su hijo gracias a la mediación de una hermana y de la Cesarina. Por lo tanto, acarrea una fuerte dimensión religiosa que se nota desde el principio con la pronunciación, por Sonia, de uno de los diez mandamientos: «“No matarás”, nos ordena Dios.» La cuestión de la maternidad aparece aquí y es central en la obra de Casanova, que siempre recuerda la función maternal de la mujer. Sonia se presenta como una mujer culpable pero preocupada ante todo por su hijo. El relato de su crimen a la hermana funciona como una confesión, donde otra mujer viene a asumir el papel del confesor, cosa que crea un vínculo específico entre las dos mujeres y que se hace faceta de la expresión de la sororidad. No es un hombre, sino una mujer, la que se hace receptáculo de la palabra arrepentida. El arrepentimiento de Sonia, expresado por el relato de su culpa, las exclamativas recurrentes y la formulación de una voluntad de absolución en las dos frases: «¡Oh, perdón! Yo pido perdón» así como mediante las lágrimas, se declaran frente a un representante eclesiástico femenino, la hermana.
15. El texto entero está teñido por la preocupación por el hijo, inquietud que podría venir de la pérdida por la autora de su tercera hija Jadwiga (1891-1895). De esa forma, la ejemplaridad de Sonia se condensa en la maternidad y el acto de matar, que ella misma condenaba al principio de la obra (Casanova, 1925; 8-10), se ve justificado por el deseo de defender al hijo. El mensaje que conlleva el texto es entonces el de la potencia de la mujer que puede matar, al igual que el hombre, pero solamente por instinto materno. La maternidad y la preocupación por el hijo están llevados a su paroxismo cuando el texto otorga un lugar a la expresión de las posibilidades que se presentan a Sonia para su hijo: el de vivir en una cárcel o el de ser criado con la voluntad de venganza por los amigos de su padre asesinado. De esa forma, el cuidado materno aparece como imprescindible y sigue el fenómeno de ejemplarización del personaje de Sonia. Ese fenómeno también concierne a la hermana por su deseo de cuidar de todos expresado en las frases: «-Perdón para todos, ¡Dios mío! -murmuró la hermana. » o « -De ti y de todos los que sufren.»
16. El hecho de que sean dos mujeres las que procuran devolver a Sonia su hijo, la hermana por su intermedio y la Cesarina por su potencia, es una manifestación más de la sororidad que se desprende de toda la novela de Sofía Casanova. La Cesarina acaba siendo el último personaje femenino ejemplar de la novela. La familiaridad que se desprende de la doble após-

trofe: «-¡Sonia! ¡Sonia!» y el gesto de devolver el hijo a su madre descrito en la frase: «Lanzó un grito ella, avanzando, extendidos hacia el niño los brazos trémulos, y en ellos dejó la Cesarina el hijo adorado», donde la mujer del César viene llenar los brazos vacíos, permiten crear el vínculo que une a las dos mujeres.

17. Por fin, la última toma de palabra por parte de la mujer del César, que constituye las últimas líneas de la novela, consagra la figura de la Cesarina. Aparecer la tensión que seguirá siendo identificada a lo largo de este análisis entre ejemplaridad de la mujer y diferenciación del hombre por ser la maternidad el punto de estímulo de su valentía. Aquí, la réplica de la Cesarina empieza por el grupo nominal: «Mi reinado» donde el posesivo le otorga el poder de su posición. Sin embargo, al no usar un posesivo en plural («nuestro») o una referencia al reinado de su marido, ella se introduce como única líder de la patria al mando de la cual está. Se distinguen entonces dos reinados, el del César, y el de la Cesarina que puede empezar cuando ella logra expresar sus funciones y su imprescindible presencia mediante el empleo del verbo: «me necesita». Un paralelo está construido entre, primero, el pueblo que necesita a la Cesarina, y luego los hijos que llegan al final de la réplica. Ella viene a cumplir su función de madre con el pueblo de la misma forma que Sonia, gracias a ella, puede cumplir su función de madre con su propio hijo. La evocación del marido: «El César recorre la ciudad antes de partir a combatir al invasor» crea esa diferenciación de los deberes que incumben a cada uno. El hombre puede ser ejemplar con la violencia de la lucha contra el invasor, la mujer puede serlo gracias a su deber materno y el cuidado que le dedica al pueblo. Al movimiento del primero sugerido por los verbos «recorre» y «partir» se opone la inmovilidad de ella: «me quedo». A la violencia del primero con el verbo «combatir», se opone la paz y el cuidado de la otra en el uso de las palabras «pacificar» y «calmar». Por fin, la última palabra, el adjetivo «cristianos», viene de nuevo a colocar la religión en el centro de enfoque.
18. De esa forma, vemos que la solidaridad entre mujeres se concreta en el acto de defender la maternidad, y se hace mediante la actuación cristiana. La mujer potente (aquí la Cesarina) lo es porque tiene el poder de proteger la maternidad. Sororidad y poder parecen ir de la mano en la obra de Casanova. Otro tipo de poder es el de la capacidad de expresarte, de tomar la palabra, tema que será estudiado a continuación.

## 1.2. LA SORORIDAD COMO VÍNCULO DE EXPRESIÓN

19. La sororidad en las obras de Sofía Casanova se expresa mediante escenas de solidaridad entre personajes femeninos, como la ya analizada, pero también se concreta en la manera con la que la autora hace de sus obras un espacio donde surgen las voces de las mujeres. La teatralidad de una novela como *El dolor de reinar* muestra por ejemplo cómo la voz de los personajes prevalece sobre la narración: hay mucho más espacio dedicado al discurso directo que al relato narrado. Por ejemplo, en la cita siguiente que abre el texto, los resistentes a la opresión rusa reflexionan sobre la actitud que deben adoptar. Las mujeres, y en particular el personaje de Anisia, una joven mujer deseosa de vengarse de la muerte de sus hijos y queriendo matar al Canciller y al César, son las que monopolizan el discurso directo:

Se oyó a algunos de los conspiradores:

-El Canciller es el culpable.

-¡Y el César!

-Todos. Y deben desaparecer. Yo, la primera, vengaré a mis hijos, muertos infamemente... Íbamos camino del destierro. Mi marido había quedado en la última etapa. La ruta nevada marcábase a veces con puntos negros. Eran los prisioneros que caían. Hicimos alto. Envolví a mis niños en chales...; tenían hambre y frío... Amarilleaba la luna en la estepa cuando los soldados dieron orden de seguir. Tomé en brazos a mis hijos. Dormían..., dormían... Estaban ateridos... Los besé, grité... ¡No despertaron!... ¡Oh, noche horrenda! ¡Espantosa noche de mi desesperación!

Tapóse Anisia la cara con las manos, y un momento después continuó:

-Y yo he de vengarlos. En cambio, Sonia preparará coronas al invasor Fronter, echará flores a su paso...

-¡No pisará nuestra tierra! -dijeron algunos, apoyando a Anisia, que habló de nuevo:

-El aliado de hoy será el invasor de mañana... Los cobardes consejeros del César preparan la catástrofe. (Casanova, 1925; 10).

20. En esta conversación, Anisia, una joven mujer deseosa de tomar las armas para combatir contra el invasor, es la que tiene el volumen de palabra más importante. El discurso directo y el tono trágico que conlleva la expresión de la muerte de sus hijos, el empleo repetitivo de los puntos suspensivos y de exclamación, la presencia de la onomatopeya «oh», las repeticiones de la forma verbal «Dormían» y la anulación de la vida creada por el uso de ese verbo y luego de la negación «No despertaron», son algunos de los procedimientos que le dan a la palabra de Anisia una dimensión dramática. El lector, a menudo en la obra de Sofía Casanova, puede preguntarse si está leyendo una novela o una obra de teatro. Este es uno de los ejemplos de la carga dramática y trágica que puede conllevar. Esa idea se ve respaldada/

reforzada por la frase que sigue en la narración: «Tapóse Anisia la cara con las manos, y un momento después continuó». La precisión sencilla acerca de la actuación corporal del personaje y luego la introducción de nuevo de su palabra permiten considerar la frase como una didascalia más que como narración.

21. Este efecto de introducción de la palabra de las mujeres en las obras de Sofía Casanova también ocurre en su narrativa más breve, en particular en los relatos juntados en el libro *Galicia la inefable* publicado en 1996 por la Xunta de Galicia. En «De la aldea», una narradora desconocida se encarga de contar la vida de las mujeres gallegas. Vemos cómo el texto se hace entonces un espacio dedicado a la voz femenina. En la cita siguiente, la narradora vuelve a su pueblo de origen y relata, en un español salpicado de gallego, lo que sucedió de las mujeres que conoce:

«Veira mar», sólo las mujeres aún conservan intacto su tipo moral: sus creencias primitivas, el tesoro de sus supersticiones étnicas, milenarias...

Acógenme todos con la bella dignidad de actitud y palabra peculiar en ellos. Las mozas que dejé niñas, me hablan reservadas e ingenuas. Todas viven el inquietante idilio de la ausencia. Ese mar -dicen- leva os todos, todos para América.

Algunas sonríen a punto de ser consoladas por un amador cercano, y otras ocultan el desengaño, el olvido del que se fue con una frase que, aun dicha riendo, conturba:

-¡Bah! Os homens son lle como o vento e o aire... Tola e quen neles confía.

Las matronas, que dejé mozas hace quince años, me cuentan lo ocurrido en tanto tiempo. Muertes, alejamiento de hijos y maridos en América, penas...

Días prósperos han amanecido también en estas casitas que visité pobres. Pero las mujeres gallegas no son expansivas al referir sus prosperidades. Hay algo siempre quejumbroso en ellas... ¿Es recelo? ¿Es creencia de que hablar de la fortuna, hácela huir irremisiblemente? ¿Es que los bienes logrados a costa de la ausencia de seres queridos, de inquietudes y lágrimas, ahogan en el corazón las alegrías? Son dulces, fuertes, amorosas y enigmáticas, estas mujeres, estas «viudas de vivos», que miran anhelosas el mar, esperando o rehuendo lo desconocido...

A Juana de Meral, mi antigua vecina, oigo con interés creciente.

Alta, amable, limpiísima e infatigable en el laborar doméstico y campestre, es el consuelo y el ánimo de su marido, que, por rencillas pecuniarias con los otros marineros no va con ellos a la mar, y tiene inactivo en la playa el veterano bote.

-¿Y Casilda, la pequeñita?-interrogué al verla.

-¡Ay, levoúma Dios!-responde apenada.

En cambio, Adriana se casó bien: pero como les persigue la desgracia, su marido murió a poco.

-No hay que apurarse... Adriana es joven y aún será feliz. Se casará otra vez-dije tontamente, queriendo alentar a Juana.

-Señora, non o sei-repuso ella grave-; pero po lo de ahora, «fui muy boa viuda».

¡Oh, peregrina complejidad de tal concepto! Ser buena casada es fácil, ser buena viuda, no. Vivir con un recuerdo, con una sombra, con lo que habiendo sido no tornará jamás, es difícil y es grande, dada la imperfección sentimental que pide el amor, en la plena juventud, el cotidiano pan de los besos (Casanova, 1996; 38-39).

22. La sororidad que se desprende de este texto se expresa a través de diferentes elementos. Es, primero, la elección de una narradora que se hace vínculo, mediación de todas las mujeres, sin tomar en cuenta la edad, como lo atestigua la referencia a las jóvenes por el nombre: «Las mozas» o la evocación de las mujeres con más edad con el sustantivo: «matronas». El grupo nominal «las mujeres gallegas» viene juntarlas todas en un destino común, el de la soledad causada por la ida de los maridos. Éstos, que se fueron en barco para encontrar riquezas en América latina o se murieron, quizás ahogados un día de pesca, como el esposo de Adriana, se hacen causa de la sororidad, de ese vínculo de solidaridad que se crea entre las diferentes mujeres gallegas que sufren del mismo abandono. Las frases introducidas en discurso directo: «-¡Bah! Os homens son lle como o vento e o aire... Tola e quen neles confía» sorprenden por la ausencia de un sujeto preciso que las pronuncie. En esa ausencia de sujeto se puede reconocer la condensación de todas las mujeres gallegas que sufren de la ida de sus maridos, cosa que está entonces formulada como si fuera una verdad generalizada, como permiten suponerlo el empleo del presente, el plural del grupo nominal « Os homens » que extiende esta ley a todos los hombres, y la introducción de la comparación con el viento, materia inalcanzable. La transición entre un plural que remite a todas las mujeres («Todas viven») a un singular que es el de los ejemplos expuestos («A Juana de Meral, mi antigua vecina», «Casilda», «Adriana») crea un aumento de la precisión en el relato hecho por la narradora, que se nota también en el uso del gallego. La narradora ofrece un retrato preciso de la mujer gallega, de sus costumbres, su lenguaje, sus sentimientos. Al introducir la palabra de la mujer de la que se habla, como en el final de la cita: «-Señora, non o sei-repuso ella grave-; pero po lo de ahora, “fui muy boa viuda”», se expone la red que se crea entre las diferentes mujeres y su vida en común.
23. Por fin, la última frase, empezando por la onomatopeya «¡Oh!», abre un espacio de reflexión de la narradora sobre el estatuto de viuda. En la frase «¡Oh, peregrina complejidad de tal concepto! Ser buena casada es

fácil, ser buena viuda, no», se propone una deducción de carácter feminista, exponiendo aquí la dificultad a la que se enfrenta una joven viuda. Conociendo el pasado de Sofía Casanova y la situación de su madre (que se quedó soltera cuando su hija tenía cuatro años), se puede identificar aquí un guiño autobiográfico de la autora.

24. Vimos entonces de qué manera el texto, ya sea en las novelas o en los cuentos de Sofía Casanova se hace el espacio de la voz de las mujeres. La sororidad es representada en la prosa de la autora gallega en episodios de solidaridad (la Cesarina que devuelve su hijo a Sonia), a través de personajes estereotípicos (la hermana que representa la caridad y la voluntad de ayudar a todos sin tipo de criterio), o a través de la creación de un espacio narrativo dedicado a la voz femenina, ya sea en los diálogos que permiten introducir un discurso directo, ya sea mediante una voz narrativa que se encarga de introducir la voz de otras mujeres.
25. Esta sororidad literaria no solamente permite exponer vínculos de amistad entre mujeres y hacer de las mujeres un grupo unido y potente a la hora de juntar sus voces en una, sino que, de manera indirecta, participa a la ejemplarización del género femenino y enaltece ciertos valores en la mujer, que serán expuestos a continuación.

## **2. Personajes femeninos ejemplares**

26. Los gestos de solidaridad entre mujeres en la obra de Sofía Casanova permiten exponer personajes ejemplares en el sentido de admirables por sus valores. En el episodio final de *El dolor de reinar*, el personaje de la Cesarina es ejemplar por su bondad y el de la hermana por su voluntad de ayudar a todos, sin tomar en cuenta la ideología del que viene auxiliar. La sororidad en la obra de la autora española no solamente edifica los vínculos entre mujeres, sino que también valoriza a la mujer como individuo. Lo específico de ese procedimiento es que el efecto de enaltecer un carácter o un valor específico en un personaje femenino único es la consecuencia del acto de sororidad. De ese modo, la Cesarina y la hermana son admirables porque ayudan a otra mujer.
27. Por otra parte, el procedimiento de ejemplarización de una mujer gracias a las otras permite metaforizar a la mujer (es decir como género) que se alza al nivel del hombre. Dos ejemplos ilustran esa idea: el primero, que ya

fue observado en parte anteriormente, es el de presentar valores de valentía y de justicia en un contexto de guerra, el segundo es el de poseer el saber. La educación, en ese sentido, es un tema importante bajo la pluma de Sofía Casanova, en particular en su novela *El doctor Wolski*. Sin embargo, todos esos valores o características que podrían ser consideradas como masculinas en una sociedad española de principios del siglo XX siempre van de la mano de la importancia de la maternidad y su exposición como función esencial de la mujer. Eso viene, finalmente, a autorizar, en cierta medida, el acceso por la mujer a valores considerados como masculinos. Manuelle Peloille, en su artículo «Sofía Casanova : entre les armes et les lettres», sintetiza este fenómeno cuando dice:

La femme est doublement édifíée : en temps de paix, par l'éducation traditionnelle qui la destine à être une épouse et mère exemplaire ; en temps de guerre et de révolution, par les nécessités de la survie qui les ramènent soit à l'animalité, soit à la masculinité. L'ange du foyer devient un «ange social» (Peloille, 2023; 9).

28. Analizaremos entonces, a continuación, el procedimiento de ejemplarización del personaje femenino, la valorización de características consideradas como masculinas y su justificación, y luego propondremos una reflexión sobre la consideración del saber bajo la pluma de Sofía Casanova.

### 2.1. PERSONAJES FEMENINOS EJEMPLARES

29. El estudio de Manuelle Peloille del texto *Viajes y aventuras de una muñequita española en Rusia* en su artículo «Sofía Casanova : entre les armes et les lettres» expresa la contradicción de la compaginación, en los personajes femeninos de la autora gallega, de una temeridad considerada como masculina en un personaje que cumple sin embargo con la educación femenina otorgadas a las niñas españolas del principio del siglo XX. Manuelle Peloille habla de una forma de subversión del personaje femenino cuya violencia siempre se va autorizada por un carácter propiamente femenino. En las obras estudiadas, y en particular en *El dolor de reinar*, ya vimos que la violencia femenina siempre es justificada por el mismo motivo: la maternidad. La cita siguiente expone un diálogo entre dos personajes femeninos ya estudiados, el de Anisia y el de Sonia, y construye la ejemplaridad de la mujer. Lo específico de este extracto es que ofrece dos ejemplos de mujer, opuestos, pero sin que la narración los jerarquice y sin que condene a una de las mujeres en detrimento de la otra:

En este punto de la exaltada conversación penetraron cautelosamente tres hombres, que se detuvieron junto a la pareja alejada. Al verlos notóse movimiento expectante en los otros; y entonces, una joven, Anisia, se destacó del grupo y, dirigiéndose a los recién llegados, habló:

-Las mujeres estamos con vosotros. Mandad y os obedecemos.

Al oírla, llegó hasta ella la mujer alejada y dijo:

-Sí, os seguiremos, porque a la mujer no puede ser indiferente su patria, la suerte de nuestros hijos.

Anisia contestó, entre las voces de aprobación de los reunidos:

-Armad nuestras manos y designad la cabeza que ha de caer.

Protestó Sonia:

-No; eso, ni ellos ni nosotras debemos hacerlo.

-¿Por qué no? La sangre de nuestros hermanos pide venganza.

-Pide sólo justicia. Si el Canciller y sus secuaces son fieras, no queráis que los imitemos. Vamos a la revolución franca, heroicamente; a las emboscadas de la venganza, no.

-La sangre pide sangre. Olvidas, Sonia, la tragedia horrenda de nuestras persecuciones. Que estamos en el momento supremo de libertarnos o ser esclavizados para siempre... Se mata a los niños, se nos niega a todos el derecho a la vida, y tú, sensible Sonia, la mujer de Iván, nuestro jefe, pretendes que elijamos armas nobles para defendernos de las fieras que nos despedazan. ¡No! Todas las armas, aun las más bajas del veneno, del crimen, serán buenas para hundirlas en el corazón del monstruo.

[...]

Y Sonia, valiente y espiritual, respondió:

-A cerrarle el paso iríamos todos, mujeres, ancianos, niños, todos, si un invasor osara pasar la frontera. Hay en nuestra historia mil ejemplos de mujeres que ayudaron a los hombres en la defensa nacional. Las hay en todas las latitudes, y flores son de la libertad en los heroicos países iberos. ¿Recordáis a España luchando por su independencia? Seamos dignas de nuestras heroínas legendarias; fuertes, pero femeninas. Demos ánimo a los combatientes; recojámoslos al caer; pero no se ensangrienten nuestras manos con el crimen, al dar a nuestra patria la libertad merecida y gloriosa.

Estas frases entusiasmaron a la mayoría de los del grupo, y algunas mujeres se juntaron a ella, y otras, al contrario, tomaron partido por Anisia, quien repuso:

-El jefe nos dará la razón. ¡Iván! ¡Iván! ¡Oye! (Casanova, 1925; 8-10).

30. Este fragmento ofrece la exposición de dos ejemplos de mujer: por una parte, Anisia, la mujer sedienta de venganza y dispuesta a luchar, por otra parte Sonia, la mujer del jefe de los insurrectos, animada por un deseo de justicia sin violencia.
31. El texto se abre con el surgimiento de Anisia como entidad singular. Al grupo de hombres, designado por el plural y la característica masculina en el grupo verbal «penetraron cautelosamente tres hombres» y luego el complemento temporal «Al verlos», se opone un sujeto singular femenino: «una joven, Anisia». La juventud viene a ser aquí una particularidad que va de la mano del carácter valiente que será expuesto luego. El verbo se destacó»,

por el movimiento de diferenciación que supone, ya viene a anunciar la ejemplaridad del sujeto, así como la toma de palabra que introduce la voz de la joven en el texto. Ésta se hace en discurso directo, exponiendo la ausencia de necesidad de mediador para el sujeto. Al hablar en nombre de todas las mujeres, mediante el uso de la tercera persona del plural, la réplica de Anisia confirma su situación de representante de un grupo más amplio. Ella actúa como un altavoz y una líder. Las dos frases que pronuncia ponen, al mismo tiempo, a mujeres y hombres en un mismo nivel y recuerda la posición subalterna de la mujer frente al hombre, temática muy frecuente en la obra de Sofía Casanova. Aquí, en la primera frase: «Las mujeres estamos con vosotros», la construcción en forma de quiasmo, donde cada género se ve repartido por parte y otra del verbo estar, que hace presente al individuo, y de una preposición que expresa la unión, pone a mujeres y hombres en el mismo nivel. Eso es tanto más evidente cuanto que la expresión de la unión de mujeres y hombres se hace en la toma de las armas frente a la invasión extranjera, es decir un acto de violencia connotado como masculino. Por otra parte, el imperativo de la frase siguiente: «Mandad y os obedecemos» es ambiguo, ya que es una orden que invita a dar órdenes. Por una parte, el significado expresa la subordinación voluntaria de las mujeres a los hombres. Por otra parte, el simple hecho de emplear el imperativo al dirigirse a los hombres expone a Anisia en posición de dominante, y por lo tanto la coloca a un mismo nivel de igualdad con el hombre.

32. A esa primera intervención de Anisia sigue un diálogo al que se juntan varias mujeres. La primera de ellas, anónima, recuerda la motivación primera de las mujeres al tomar las armas: el de cuidar de sus hijos. En la frase « a la mujer no puede ser indiferente su patria, la suerte de nuestros hijos », el texto crea un efecto metonímico con la yuxtaposición de dos grupos nominales, a saber «patria» y «suerte de nuestros hijos» separados por una simple coma. La frase expone entonces lo que representa para la mujer el concepto de «patria», concepto complicado y cuya definición está vinculada a cada contexto histórico, y recuerda lo que todavía se considera en el momento de publicación de la obra la función femenina primera, es decir la maternidad. El texto de Sofía Casanova cuida en efecto de siempre recordar la calidad de madre de la mujer ejemplar, que puede luchar por razones políticas que siempre se reducen al bienestar de los hijos. La maternidad y el cuidado de los hijos es entonces la justificación de la violencia a la que se

entrega la mujer, que la autora se atreve a expresar explícitamente en la réplica de Anisia: «designad la cabeza que ha de caer». Sin embargo, ese ejemplo de mujer violenta y atrevida en nombre de sus hijos choca con otro estereotipo de mujer, encarnada en el texto por Sonia, la mujer del jefe de la resistencia. Esa posición ya la coloca más alto en la jerarquía, en comparación con Anisia, por el simple hecho de ser la compañera del líder. Su palabra viene a oponerse a la de la otra mujer por el hecho de llamar a no actuar de forma violenta. En su frase: «-No; eso, ni ellos ni nosotras debemos hacerlo», la estructura de igualdad entre hombres y mujeres se respeta a pesar de la negación del acto de violencia. La repetición de la conjunción negativa antes de los dos pronombres, tanto «ellos» en masculino como «nosotras» en femenino, permite poner cada género en el mismo nivel. A eso, Anisia contesta animando a la venganza, evocando la ley del tali3n, y al asesinato en respuesta al asesinato. La imagen de la sangre de los hermanos le da un tono 3pico al texto. El hecho de que solo aparezcan las mujeres en el di3logo y que evoquen argumentos de fraternidad al evocar los hermanos (aquí metonimia de los v3nculos entre ciudadanos y entonces de la patria) y conceptos como el de «justicia» participa de la ejemplarizaci3n de las dos mujeres reflexionando juntas sobre la actitud que hay que adoptar frente al enemigo. Actúan como hombres, como héroes que tienen entre sus manos el destino de su nación. Tanto Anisia como Sonia son ejemplares. La primera por ser animada por el dolor y el deseo de vengarse y defenderse, la segunda por su deseo de justicia y de no rebajarse a lo mismo que el enemigo. De esa forma, los adjetivos, adverbios o nombres utilizados por ambas («franca, heroicamente», «tragedia horrenda», «persecuciones») justifican la decisi3n de cada una, y recuerdan de nuevo la dimensi3n dramática del texto, asemejándose tanto Anisia como Sonia a la Antígona que Unamuno evocaba en la cita propuesta en la introducci3n de este trabajo.

33. A esto, el personaje de Sonia opone otro ejemplo, en el cual se vienen a borrar todas las figuras que componen el pueblo: «A cerrarle el paso iríamos todos, mujeres, ancianos, niños, todos». Entre las dos ocurrencias de la palabra «todos», la precisi3n de los grupos sociales que, normalmente, no participan en los conflictos armados permite recordar la idea de patria evocada anteriormente. Pero esa imagen se ve anulada por el recuerdo de las mujeres: «Hay en nuestra historia mil ejemplos de mujeres que ayudaron a los hombres en la defensa nacional. Las hay en todas las latitudes, y flores

son de la libertad en los heroicos países iberos.» Recordamos que la historia contada tiene lugar en Polonia. La referencia a España es aquí claramente un guiño de la autora a su país de origen y a sus lectores españoles, cosa que se explicaría también por la presencia de Sofía Casanova en España a principios del siglo XX: en 1905 se viene a instalar en Madrid para un larga estancia (Ayaletto, 1992). Los problemas que se crean al querer retratar a un personaje femenino valiente y ejemplar aparecen de nuevo en el discurso de Sonia. Si evoca mujeres icónicas porque admirables, a las que llama «nuestras heroínas legendarias», siempre tiene en cuenta la diferencia entre mujer y hombre. De ese modo, la precisión: «fuertes, pero femeninas», con la presencia de la conjunción adversativa «pero», anula la posibilidad de hacer participar a las mujeres en el conflicto y que se hagan violentas. Eso remite también a la experiencia de la guerra de la autora que además de reportero fue enfermera en Polonia durante la guerra de 1914. En su artículo “Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de *la paz de la guerra*”, Asunción Bernárdez Rodal evoca el discurso de Sofía Casanova sobre el papel que desempeñan las mujeres como enfermeras durante la guerra, y sobre su capacidad a no distinguir entre las nacionalidades a la hora de curar los heridos (Bernárdez Rodal, 2013). Eso es lo que confirma lo que sigue: «Demos ánimo a los combatientes; recojámoslos al caer; pero no se ensangrienten nuestras manos con el crimen, al dar a nuestra patria la libertad merecida y gloriosa.» La formación de dos grupos, uno que apoya a Anisia y el otro que se pone del lado de Sonia, muestra la voluntad de la autora de no posicionarse del lado de uno u otro de los dos ejemplos femeninos propuestos. De hecho, si Anisia no volverá a aparecer luego en el texto de *El dolor de reinar*, el hecho que Sonia, a pesar de su discurso pacífico, acabe por matar al asesino de su marido, es una confirmación de la capacidad de la mujer a ser violenta e igual al hombre en el acto de venganza. A esos valores ejemplares que surgen en un contexto de conflicto se añade otro valor que es el de la posesión del saber intelectual, y que merece ser analizado por la carga metafórica que acarrea.

## 2.2. SABER E INSTITUTRICES: DECIR LA IGUALDAD

34. Sofía Casanova nació en 1861 y se benefició de una educación que le permitió luego ser reportera y escritora. Es verdad que la reflexión sobre la educación de las niñas ya empieza a difundirse con el discurso de los Ilustrados desde el siglo XVIII (Ortega Lopez, 1988), y que lo sigue siendo a lo

largo del siglo XIX (pensemos en los ensayos sobre la educación de las niñas de Concepción Arenal por ejemplo). También varios textos y voces de carácter feminista aparecen a finales del siglo XIX, e incluso una autora como Guadalupe Gómez-Ferrer, en la introducción de *Historia de las mujeres en España y América latina. IV*, observa la aparición de una «conciencia feminista» (Gómez-Ferrer, 2006; 13) en las últimas décadas de ese siglo, que no es feminismo pero sí formación de un discurso que expresa un deseo de progresismo para la situación de la mujer en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, la franja de niñas que tiene acceso a la educación en la época de niñez de Sofía Casanova permanece muy reducida y por lo tanto se la puede considerar como una excepción. La particularidad de la situación de la autora estudiada que le permitió el acceso a la educación (es una mujer culta, que vive de su escritura, que está casada con un intelectual al que sigue por el mundo) le permite introducir la temática de la educación en su ficción, pero siempre con esa ambigüedad ya observada anteriormente. La sororidad, de nuevo, es la que permite introducir la valoración de la mujer, ya que es un personaje femenino -el personaje de la institutriz en la novela *El doctor Wolski*- la que se encarga de educar y transmitir el saber. También es la institutriz la que, en el diálogo, asume la función de enaltecer a su alumna, instituyendo (y por eso preferimos la palabra “institutriz” a la de “maestra” para evocar a este personaje) ciertos valores.

35. Este procedimiento se ve de manera muy evidente en la novela *El doctor Wolski*, cuyas temáticas principales son el saber y la maternidad en la relación matrimonial. En ese texto, Wolski, un médico muy culto y con ideas eugenistas, pretende fundar una familia con la mujer a la que ama, Mara. Pero al enterarse de que ella está enferma, a pesar de su cariño y de su admiración, decide renunciar a ella y casarse con otra mujer, más sana de apariencias. El matrimonio fracasa a causa de la depresión en la que se hunde la segunda mujer, y por su muerte tras dar luz a un hijo que no sobrevive tampoco. La obra acaba con un retrato de la felicidad de Mara que se curó de su enfermedad y se dedicó a la obra caritativa, rodeada por niños huérfanos a los que cuida. Más allá de la reflexión omnipresente sobre la maternidad en la obra de Sofía Casanova, lo interesante es la exposición del saber y de la sed de saber que posee el personaje de Mara, y que la eleva al mismo tiempo que la puede hundir, como lo propone el extracto siguiente en el que la muchacha conversa con su institutriz:

La joven todo lo examinaba con encanto, y la institutriz mirábala con gran complacencia.

-¿Sabes, Mara, que, viéndote durante los años engolfada en tus estudios, temí que perdieras tu *feminidad*?

-¡Oh! No. El estudio es el mejor auxiliar de los gustos de la mujer.

-Sin duda, cuando se estudia Estética, pero no cuando se mete hasta el cálculo infinitesimal en las cabecitas femeninas. Tú has aprendido en cinco años cuanto el exigente programa oficial de los estudios de la mujer en Rusia pide a éstas que aprendan en siete; sabes cuatro idiomas, y hete aquí todavía ignorante y deseosa de instrucción, de instrucción sin límites...

-¡Olvida usted que voy a ser la mujer de un sabio!

-No; pero a los sabios no les disgustan las mujeres *mujeres*; es decir, con sus inclinaciones delicadas, risueñas, superficiales alguna vez, que no quitan nada a la seriedad, base del carácter, pero que lo equilibran. Ya sé que tu buen sentido y tus aficiones artísticas te hubieran preservado siempre de caer en la tentación de hacerte *sabia* a la manera que lo suelen ser las mujeres olvidadas de su sexo; pero, te lo repito, temí que ese deseo que tu cariño te da de no ser en instrucción inferior al marido para poder seguirle y ayudarle, te hiciera ser un poco indiferente hacia las galas del cuerpo y te embobaras con las del espíritu... Ahora, Mara mía, dime: ¿qué te parecen estas mantas? (Casanova, 1894; 108-109).

36. En este extracto, la conversación entre la institutriz y su estudiante Mara delata de nuevo la tensión entre la capacidad de la mujer a ser igual que el hombre (y a querer serlo), y a su impedimento. La feminidad, aquí designada mediante el neologismo de *feminidad*<sup>4</sup>, está puesta en peligro por el saber. Aunque el personaje de Mara sea valorado por su capacidad a aprender y a desear acumular el saber (la institutriz dice: «hete aquí todavía ignorante y deseosa de instrucción, de instrucción sin límites»), este afán de ciencia se ve consecuencia del deseo de gustarle al hombre. Eso aparece en la exclamación de la estudiante: «-¡Olvida usted que voy a ser la mujer de un sabio!», que viene justificar un ansia de saber con el objetivo de corresponder al esposo. La posesión del saber, que puede ser causa de placer y de deseo, se ve justificada por el objetivo de agradar al marido. Sin embargo, el texto acarrea una dimensión ambigua ya que la institutriz desmiente lo que dice su alumna al precisar cuáles son los temas que interesan la joven: «el cálculo infinitesimal» y los idiomas.

37. La palabra de la maestra que la anima a conservar su *feminidad*, a encontrar un equilibrio entre lo que podría considerarse como masculino y lo que podría considerarse como femenino, revelan la imposibilidad de no justificar el acceso al saber por las jóvenes. Finalmente, cuando la institutriz invita su estudiante a no perder «sus inclinaciones delicadas, risueñas,

4 Sobre el uso de esta palabra, invitamos a consultar el prefacio redactado por Kirsty Hooper para la edición del libro por la editorial Akrón en 2008.

superficiales alguna vez, que no quitan nada a la seriedad, base del carácter, pero que lo equilibran», el texto revela una conciencia de la falsedad y de la ridiculez de cierta actitud considerada como femenina. El adjetivo «superficiales», por ejemplo, delata la conciencia de estar fingiendo para complacer al hombre, ya que el uso de la palabra revela que el personaje tiene conciencia del poco valor de lo que designa, y, casi, tranquilizarlo y no amenazarlo en su lugar dominante en el terreno intelectual.

38. En la pregunta final, cómica para un lector actual: «Ahora, Mara mía, dime: ¿qué te parecen estas mantas?», se crea un choque entre las capacidades intelectuales de la joven y la necesidad de fingir un interés por cuestiones estéticas que parecen poco relevantes. Esta oposición ya está propuesta antes, cuando se crea una distancia entre la disciplina de la “Estética” y la del “cálculo infinitesimal”, donde la primera podría tan bien evocar el tema filosófico como el de la “moda y estética” enseñada en las escuelas para chicas en el siglo XX. En ambos casos, la frase de la institutriz limita a su estudiante a ámbitos que no son los dedicados a los hombres, como el de las ciencias exactas.
39. La evocación de las mantas es aquí importante porque muestra que, aunque Mara es digna de saber y puede elevarse intelectualmente a nivel de su amante sabio, tiene que permanecer en el ámbito femenino e interesarse por cuestiones que se consideran, a principios del siglo XX, como femeninas (aquí las mantas remiten directamente al hogar y a su cuidado). La institutriz invita a Mara a quedarse en el espacio del hogar del que tiene que cuidar.
40. La dificultad del texto es entonces la de entender si se recurre aquí a la ironía o si el texto va en serio. Conociendo el recorrido de Sofía Casanova, su involucramiento en diferentes guerras, su papel como enfermera, y su empleo de reportera y de escritora, es difícil leer este extracto con una total seriedad, y no hallar en él una dimensión ambigua: ella salió del espacio confinado del hogar para desempeñar su papel de reportera, de la misma manera que Mara saldrá de ese mismo espacio para ocuparse de huérfanos y dedicarse a obras caritativas.
41. Es entonces posible sacar la conclusión ya expresada desde el principio del análisis. La mujer en la obra de la autora gallega es ejemplar y digna, puede poseer cualidades consideradas como masculinas, y puede elevarse al

mismo nivel que el hombre, pero siempre y cuando siga pretendiendo ser mujer.

## Conclusión

---

42. El análisis de varios fragmentos de diferentes obras en prosa de Sofía Casanova permitió estudiar dos temas vinculados, el de la sororidad y el de la ejemplarización de la mujer. Aunque la palabra nunca esté empleada, la sororidad está presente en la obra de la autora gallega mediante el relato de gestos de solidaridad entre mujeres que participan de la ejemplarización de cada una de ellas. La valorización de la mujer permite expresar una igualdad entre los géneros que siempre se encuentra justificada (sea por la maternidad, sea por complacer al hombre en la relación matrimonial). Sabiendo que estos textos fueron publicados entre el final del siglo XIX y el principio del XX, tales ideas pueden ser consideradas como muy avanzadas y, aunque el término sea anacrónico, feministas. Más allá de su valor ideológico, el estudio subrayó varias características narrativas de los textos de Casanova: los temas tratados como el de la sororidad, la dimensión dramática de sus novelas que borran los límites de los géneros literarios, el uso de la narración en el relato breve para dar un espacio a voces femeninas, o la introducción de la lengua gallega son todos elementos que merecerían ser estudiados de manera más detenida.
43. Todos estos elementos, y en particular el de la sororidad, permiten comparar la obra de Sofía Casanova a la prosa de otras autoras gallegas que le pueden ser coetáneas. En efecto, el estudio de novelas escritas por mujeres gallegas en las primeras décadas del siglo XX y más tarde durante el franquismo expone la temática de la solidaridad entre mujeres, la sororidad, estudiada aquí. A finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, novelas como la de Sofía Casanova, de Emilia Pardo Bazán o más tarde de Elena Quiroga, crean figuras femeninas ejemplares y reproducen esquemas de relaciones entre personajes o de episodios que revelan la capacidad de amistad, de ayuda y de comprensión entre mujeres. En el cuento *El indulto* de Emilia Pardo Bazán, el lector puede darse cuenta de que los diálogos que aparecen en el texto introducen solamente las voces de las mujeres que rodean a la protagonista, una mujer que vive con el miedo a la vuelta de su marido preso. Las preguntas, los consejos y los ánimos expresados exponen

los vínculos que se establecen entre las diferentes vecinas. En *En el pueblo*, otro cuento de Emilia Pardo Bazán, el texto expone la amistad entre la protagonista, rechazada por todos por venir de otro pueblo, y otra chica, Marisapo, la única en aceptar una relación de amistad con ella y defenderla en el final de la historia. De la misma manera, mucho más tarde, en un contexto franquista, las novelas y los cuentos de Elena Quiroga establecen relaciones de amistad, de amor materno de parte de una mujer a una niña que adoptó, o de admiración de la mujer por la mujer. La observación de estos fenómenos literarios, escasamente encontrados en otras novelas escritas por mujeres durante el siglo XX, permite interrogar la construcción del personaje femenino en la literatura escrita por mujeres y establecer una red de elementos narrativos entre varias autoras del periodo que nos interesa.

## **Bibliografía**

---

Obras de Sofía Casanova:

CASANOVA Sofía, *El doctor Wolski*, Editorial Akrón, León, (1894), 2008.

\_\_\_\_\_, *El cancionero de la dicha*, R. Velasco impresor, Madrid, 1912.

\_\_\_\_\_, *El dolor de reinar*, col. La novela semanal, Prensa gráfica, Madrid, 1925.

\_\_\_\_\_, *Galicia la inefable*, Ed. Xunta de Galicia, 1996.

Referencias teóricas:

AYALETTO Ofelia, (1861-1958): *Spanish Poet, Journalist and Author*, Scripta Humanistica, Maryland, 1992.

BALLARÍN Domingo Pilar, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Síntesis Educación, Madrid, 2001.

BERNÁRDEZ RODAL Asunción, “Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de la paz de la guerra”, *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, 2013, p. 207-221.

BUGALLAL Y MARCHESI José Luis, *Sofía Casanova: un siglo de glorias y dolores*, Boletín da Real Academia Galega, Nº. 327-332, 1958, págs. 141-172 1964.

CAPEL MARTÍNEZ Rosa María, *El Sufragio femenino en la 2a República española*, Universidad de Granada, Granada, 1975.

\_\_\_\_\_, *Mujer y trabajo en el siglo XX*, Arco libros, Madrid, 1999.

\_\_\_\_\_, *Acción y voces de mujer en el espacio público*, ed. Rosa María Capel Martínez, Abada editores, Madrid, 2020.

DELAUME Chloé, *Mes bien chères sœurs*, Éditions du Seuil, 2019, incorpore, 2021, trad. Meritxell Martínez.

GÓMEZ-FERRER Guadalupe, «Introducción», *Historia de las mujeres en España y América latina. IV.*, dirigé par Isabel Morant, Cátedra, Madrid, 2006.

LÓPEZ Ángela Atienza (ed.), *Historia de la sororidad, historias de sororidad, Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2022.

ORTEGA LÓPEZ, «La educación de la mujer en la Ilustración española», *Revista de educación*, Nº Extra 1, 1988, p. 303-325.

PELOILLE Manuelle, « Sofía Casanova : entre les armes et les lettres », *Crisol*, Série numérique, 2023, 27.