

**JOAQUINA GARCÍA BALMASEDA:
DESCONOCIDA DRAMATURGA DECIMONÓNICA**

Andrea Smith
University of Virginia

RESUMEN: Joaquina García Balmaseda empezó su carrera literaria en 1860, a los 23 años, y siguió publicando obras originales y colaborando en los periódicos y las revistas del día hasta su muerte en 1893. Esta investigación considerará todas las piezas teatrales de García Balmaseda para profundizar en el discurso de género presente en ellas: *Genio y figura* (1861), *Donde las dan...* (1868) y *Un pájaro en el garlito* (1871). Por medio de sus personajes femeninos, García Balmaseda ilumina la realidad conflictiva y el ideario, a veces contradictorio, de la mujer que deseaba participar en la vida pública en la segunda mitad del siglo XIX.

PALABRAS CLAVES: Joaquina García Balmaseda; *Genio y figura*; *Donde las dan...*; *Un pájaro en el garlito*; teatro español; revistas femeninas; libros para mujeres; lectoras; la mujer histérica.

ABSTRACT: Joaquina García Balmaseda began her literary career in 1860 at age 23, and continued to publish original works and to contribute to literary newspapers and magazines until her death in 1893. This study will consider García Balmaseda's short theatrical pieces in order to explore the discourse of gender that appears throughout: *Genio y figura* (1861), *Donde las dan...* (1868), and *Un pájaro en el garlito* (1871). By means of the female characters that she creates, García Balmaseda illuminates the often contradictory ideology of women who strove to participate in public life during the second half of the nineteenth century and the daily reality in which they lived.

KEYWORDS: Joaquina García Balmaseda; *Genio y figura*; *Donde las dan...*; *Un pájaro en el garlito*; Spanish theater; short play; female dramatist; women's magazines; women's interest books; female readership; the hysterical woman.

A pesar de la abundancia de su producción, el conjunto de la obra de Joaquina García Balmaseda nunca se ha llegado a estudiar. Aunque en unos casos la crítica ha estudiado tangencialmente su carrera periodística y sus libros educativos para las mujeres, todavía hacen falta análisis de su producción dramática y estudios del cuerpo entero de su obra escrita.¹ García Balmaseda, cuya carrera literaria empezó en 1860 a los 23 años, siguió publicando obras originales y colaborando en los periódicos del día hasta su muerte en 1893. Además de sus abundantes contribuciones a periódicos

1. Véase Dorota HENEGAN; Íñigo SÁNCHEZ LLAMA; Carmen SERVÉN; Catherine JAGOE, Alda BLANCO y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA.

y revistas, García Balmaseda también compuso tres obras teatrales, tres libros de consejos para mujeres, un álbum para señoritas (subtitulado *Tratado de las labores frivolidé y malla*), tres libros de poesía, un libro de utilidad para niñas y seis traducciones.² Esta investigación considerará las únicas piezas teatrales de García Balmaseda para profundizar en el discurso de género presente en ellas: *Genio y figura* (1861), *Donde las dan...* (1868) y *Un pájaro en el garlito* (1871).

David Gies ha señalado que alrededor de sesenta dramaturgas produjeron obras teatrales a lo largo del siglo XIX, la mayoría de ellas todavía desconocidas y / u olvidadas («Mujer y dramaturga» 119). A través de sus obras, estas escritoras lograron cuestionar la dicotomía entre el hombre-productor de cultura y la mujer-consumidora de cultura ya que, según demuestra Gies, «hemos descubierto a mujeres productoras tanto de la alta cultura (drama histórico, drama pos-romántico, comedia sentimental) como de la cultura de masas (teatro infantil, el género chico y la zarzuela)» (126). Joaquina García Balmaseda no es una excepción. Aunque su producción dramática se limita a solamente tres piezas breves, de un acto cada una, en su ensayo *La actriz española* la dramaturga aporta una detallada historia del teatro desde sus raíces griegas hasta su estado actual en España. En este ensayo García Balmaseda se luce como una mujer erudita y bien leída, que se preocupa de la modernidad y el papel de la mujer-intérprete en ella. También teoriza sobre el significado de la palabra «actriz» y traza su etimología desde la antigüedad.

Su artículo periodístico «La mujer artista», el que sale sólo un año después de la publicación de su tercera y última obra teatral, *Un pájaro en el garlito*, es de sumo interés para los que quieran acercarse a la obra dramática de García Balmaseda.³ Se halla en él una defensa tanto de la artista como de la mujer en general, lo cual servirá de trasfondo ideológico en su producción dramática: «No por esto creáis que la naturaleza la hizo inferior [a la mujer]: su docilidad subyuga, su abnegación interesa, su carácter dulce domina, porque *la naturaleza que dio distintas armas para luchar al hombre y a la mujer, no hizo las de ésta inferiores por fortuna*» (énfasis mío). Al tenerse en cuenta que en su juventud García Balmaseda fue actriz durante cuatro años en la compañía de Joaquín Arjona, el artículo se podrá convertir en mucho más que un tratado sobre las consecuencias de la vida pública de una actriz. Se resume el motivo del artículo en estas palabras de la autora: «sin negar que la felicidad doméstica sea compatible con la celebridad de la mujer, debo haceros comprender que en muchas ocasiones sacrifica la primera a la segunda». A continuación García Balmaseda destaca que el dominio de la mujer es el del corazón, el cual debe reinar dentro del hogar doméstico. Las lectoras del artículo, entonces, no deben envidiar a las artistas célebres y aplaudidas sino que deben estar agradecidas por el consuelo que encuentran a través de sus propios hogares y familias.

¿Se va arrepintiendo García Balmaseda de su decisión de vivir una vida pública como actriz, escritora y colaboradora de periódicos? ¿Tiene envidia de las mujeres destinadas a la esfera privada, alejadas del escrutinio del público? Vale la pena evaluar el siguiente fragmento de «La mujer artista»:

¡Quizá esa artista tiene en aquellos momentos un hijo a las puertas de la muerte, ha recibido una amarga decepción, es víctima de uno de esos tristes dramas de familia que destrozan el alma... y debe cantar, debe engalanarse, debe disimular su dolor, no ante una o dos personas queridas que la compadecen, sino ante un público indiferente que clava en ella sus gemelos! ¡Ante un torrente de luces, quizá ante sus propias rivales y enemigas que van sólo a espiar un defecto para publicarle y escarnecerla, para hacerle perder en un momento la fama adquirida en muchos años!

2. Véase María del Carmen SIMÓN PALMER para una lista completa de los títulos.

3. *El Correo de la Moda*, 18-VII-1872, pp. 209-210. Reproducido en *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, pp. 227-229.

Es obvio que García Balmaseda comprende el sufrimiento espiritual y emocional experimentado por la mujer artista; casi se oye un suspiro de anhelo en su exclamación «¡Ah, las que vivís sin ser envidiosas ni envidiadas...!» Mientras simpatiza con el conflicto de la actriz y glorifica el consuelo que se encuentra en el hogar doméstico, ella todavía no decide casarse hasta 1883, once años después de la publicación del artículo en cuestión, y no elige nunca vivir una vida privada. Sigue trabajando de manera significativa en la prensa hasta su muerte en 1893.

En marzo de 1884, unos cinco meses después de ser nombrada la nueva directora de *El Correo de la Moda*, García Balmaseda publica otro artículo que será útil a un análisis de sus obras teatrales, ya que en él (como en muchos de sus escritos) la autora se mete directamente en el discurso de género que va incrementándose en la segunda mitad del siglo XIX. En el artículo, titulado «Rosario de Acuña en el Ateneo Científico y Literario de Madrid», García Balmaseda elogia la obra y el intelecto de su colega, quien fue acogida «con desdén» en el Ateneo.⁴ Sin desanimarse por el trato que ésta recibió, García Balmaseda destaca que «la misión de la mujer es ajena a las luchas, a la palabra y al aplauso de las muchedumbres, y basta, para honor del sexo, con que de vez en cuando salga una de entre las muchas que trabajan sin pretensiones y estudian sin buscar aplauso, a decir: ‘hasta aquí podríamos llegar’». Sorprende su conclusión que «Nada importa, pues, que no lean más señoras en el Ateneo; el triunfo de nuestra querida amiga nos basta para sentir legítimo orgullo», puesto que nuestra dramaturga fue la primera mujer que habló desde la tribuna del Paraninfo de la Universidad Central (Simón Palmer 284). Estos ejemplos son muestra de una contradicción inherente, tanto en los escritos como en las acciones de García Balmaseda. Por un lado idealiza el espacio doméstico y el papel de la mujer dentro de él; pero por otro lado nunca se excluye del espacio público ni deja de luchar por cumplir sus fines. Para los lectores del siglo XXI, resulta difícil conciliar esta evidente contradicción ideológica. En cuanto a ello, Íñigo Sánchez Llama propone lo siguiente: «Se trata de una contradicción típica de la ‘generación de 1843’, atribuible quizá a las complejas conyunturas que en el reinado de Isabel II permiten el desarrollo de una autoría intelectual legítima y femenina bajo condicionantes sociales de signo patriarcal» (240, nota 28).

La convivencia de la mujer conformista y la mujer independiente dentro de un solo personaje llega a ser una característica notable en las tres piezas teatrales de García Balmaseda. Sus personajes femeninos son mujeres inteligentes y resueltas que, paradójicamente, todavía eligen cumplir su divina misión y conformarse con los ideales burgueses del papel de la mujer. Por medio de estos personajes, se observa la lucha interna entre el deseo de independizarse y el deseo de servir a una familia, un conflicto que seguramente formó parte de la realidad experimentada por nuestra autora. Ella, quien a lo largo de su carrera literaria apoya que «la verdadera misión de la mujer es ser compañera del hombre, madre de familia y guía y sostén de sus hijos»,⁵ es la misma que aconseja lo siguiente a una amiga:

No incurras por esto en el error, amiga querida, de creer que el matrimonio es indispensable para la mujer, vulgaridad que ha dado origen a uniones bien desdichadas: el matrimonio ni es necesario a la dicha, ni la ofrece siempre, y en cualquier estado y en cualquiera edad, la mujer que por su educación y buen juicio emplea bien las tres facultades que son objeto de esta carta

4. *El Correo de la Moda*, 2-III-1884, p. 134. Reproducido en *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, pp. 235-236.

5. *La mujer sensata (Educación de sí misma). Consejos útiles para la mujer y leyendas morales*, Madrid, 1882. Citado por Carmen SERVÉN en «Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la restauración».

[la inteligencia, el cariño, la abnegación], encontrará grata la vida y afectos que la acompañen hasta la tumba. (Jagoe 99).⁶

De este modo García Balmaseda no niega que la mujer puede vivir independientemente, con tal de que se comporte conforme a las tres facultades de inteligencia, cariño y abnegación. En sus obras teatrales se verá una y otra vez esta fluctuación entre la mujer fuerte y la mujer sumisa, pero por ello no se debe descartar el papel que desempeña nuestra dramaturga en la elaboración del discurso decimonónico sobre el género.

A los 24 años de edad, García Balmaseda publica su primera obra teatral, *Genio y figura*, que se estrena en el Teatro del Príncipe el 6 de abril de 1861. En aquél entonces ya llevaba unos cinco años colaborando en varios periódicos y había publicado dos libros: su álbum de señoritas y un texto educativo para mujeres.⁷ *Genio y figura* es la única de las tres piezas que lleva dedicatoria en la versión publicada. Es significativo, por lo tanto, que García Balmaseda elija dedicar este primer drama no al editor ni a ningún patrocinador suyo, sino «a la eminente actriz» Doña Teodora Lamadrid. Para la dramaturga, Lamadrid no sólo es la personificación de la actriz moderna, sino también una «señora distinguida que presta al arte todo el prestigio de la dignidad de la mujer» («La actriz española» 72). La autora reconoce que el éxito de la obra se debe en parte a ésta su amiga, actriz modelo, quien interpreta el papel de Carlota y a quien se confieren tanto las primeras como las últimas palabras del drama.

Genio y figura sigue el patrón argumental de las piezas dramáticas de García Balmaseda que ha sido identificado por Ermanno Caldera: «dos prometidos, que no se conocen o que no se ven desde muchísimos años, están a punto de deshacer el contrato por la hostilidad que se arma entre ellos, hasta que la reflexión y la comprensión mutua lo solucionan todo con el triunfo final del amor» (208). Como indica el refrán que da título al drama, «Genio y figura hasta la sepultura», tanto Carlota como su primo-pretendiente Rafael son de carácter inflexible. Como consecuencia de ello, las arraigadas costumbres de los dos —sin mencionar a Serapio, el padre de Carlota— llegan a complicar su noviazgo. Desde el principio de la obra, el lector sabe los defectos principales de los novios: Rafael es brusco, grosero y demasiado franco; Carlota es imprudente, caprichosa e irascible. Igual que todo buen proverbio (se ha de recordar que se subtitula la obra «proverbio en un acto y en prosa»), la moraleja del drama es sencilla: es imprescindible corregirse antes de casarse. Los que no estén dispuestos a estimar la voluntad y la felicidad de su pareja no deben entrar en el matrimonio.

Desde el principio de la obra se presenta a Carlota como una joven excéntrica, casi histérica. Aunque Carlota no se vista de blanco ni lleve el pelo suelto ni se desmaye en momentos de crisis, características del tópico de la mujer histérica, no se puede ignorar que nuestra dramaturga recurre frecuentemente a este lugar común ya establecido en la segunda mitad del siglo XIX.⁸ Se abre la primera escena con los gritos que da la joven para llamar la atención de su padre, Serapio, cuya respuesta es «¡Silencio, aturdida!» (Esc. I). En el monólogo de Carlota, ella misma afirma que antes era «caprichosa... violenta... ¡Qué locura!» y se da cuenta de que tiene que curarse de su mal antes de conseguir el amor de su primo: «Hoy soy afable, cariñosa, y para merecer su amor lo seré mas todavía» (Esc. II, énfasis mío).⁹ Como demuestra Gies, ya que la histeria se manifiesta a través de la

6. En «Joaquina Balmaseda, 'Lo que toda mujer debe saber', 1877». Aquí JAGOE, BLANCO y ENRÍQUEZ DE SALAMANCA reproducen una carta de García Balmaseda que había publicado Pilar Pascual de Sanjuán en su *Epistolario manual para las señoritas: Modelos de cartas propias para la niña, la joven y la mujer*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1877, pp. 99-105.

7. *La madre de familia. Diálogos instructivos sobre la Religión, la Moral y las maravillas de la naturaleza*. Véase SIMÓN PALMER, 284-293.

8. Véase GIES «Romanticismo e histeria» y Montserrat RIBAO PEREIRA, «La locura femenina como resorte espectacular: Obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico», en *Letras Peninsulares* 12.2, pp. 185-199.

9. Sigo la ortografía original de la autora para citar de las tres obras teatrales.

mujer y su cuerpo en numerosas obras teatrales del siglo XIX, le toca al hombre reformar el cuerpo femenino para reestablecer el orden «natural» («Romanticismo e histeria» 221). Si Carlota no llega a corregirse, entonces, su futuro marido Rafael sí puede. Al enseñarle a ser más dulce y pasiva, él podrá curarle de su temperamento histérico: «Te casarás, te casarás, y yo te enseñaré á ser dulce, amable [...] será divertido para mí, tener que sufrir un carácter caprichoso, irascible, violento» (Esc. VIII, elipsis mío).

Carlota se pone furiosa en la novena escena cuando su padre no la defiende. Otra vez la trata como una mujer histérica con su reproche, «No te aflijas, tontona». Para la décima escena, ella ya cede al pronóstico de los hombres y admite su propia locura, profesando que «Yo bien conozco que á veces me exalto... ¡pero nunca sin razón!». Al lamentar los insultos de Rafael, se echa a llorar la novia, pero en vez de consolarla, Serapio exclama «¡Todo es llorar!». Evelyn Ender, quien ha estudiado la histeria femenina en la literatura inglesa y francesa del siglo XIX, explica que «[Woman] must first be kept away from excessive stimulations: violent passions, too much excitement, or unseasonable emotions must be avoided at all costs» (47). De allí surgen los consejos de Serapio que sirven de receta para el mal de su hija: «Pero tú, hija mía, sé cariñosa, dulce: con la dulzura se domestican las fieras. Por este medio pude yo vivir en paz con tu madre, que tenia tan mal carácter como tú» (Esc. X). Otra vez el hombre es el que se ocupa de minimizar la reacción emocional, y por ende el comportamiento histérico, de la mujer.

Otro aspecto que trata el tema del género en la obra, el cual volverá a aparecer en cada una de las piezas en cuestión, es la preocupación de la protagonista por la moda. Esta preocupación sin duda refleja la vida de la propia autora, quien había empezado a escribir sobre este tema en 1857 para *La Floresta* (Barcelona) y, a través de múltiples periódicos, colaboró en el discurso público sobre la moda durante más de 35 años. Por eso no debe sorprender que, al dar vida a sus personajes femeninos, García Balmaseda las obsequie con un interés por la moda. Cuando se abre *Genio y figura*, a Carlota le inquieta que la modista no haya terminado su nuevo vestido de baile antes de la ceremonia de firma del contrato matrimonial. Carlota enfatiza que no quiere salir con un vestido ya «conocido de todo el mundo», y cuando su padre le sugiere un sencillo vestido blanco y coronita de flores, ella exasperadamente explica que no desea presentarse «como una pastorcita en medio de la córte» (Esc. I).

En cuanto a la moda, también hay que considerar la reacción de los hombres de la obra. Mientras Serapio evita el tema, a Rafael le concierne. A Serapio, por ejemplo, le fastidia que su hija haya interrumpido su lectura del periódico y por eso el padre no hace caso de sus quejas del vestido. Las acotaciones señalan que está distraído, y su reacción indica que no le importa para nada el apuro de su hija. Sus últimas palabras sobre el asunto son las siguientes: «Pues mira, esas son cosas tuyas. Yo con arreglar los asuntos de la boda... Esto es lo principal, lo que reclama algun cuidado» (Esc. I). El mundo de la moda, entonces, ha sido relegado a las mujeres, como un simple pasatiempo femenino. Mientras la mujer se ocupa de sus cosas, el hombre atiende a otras cuestiones más importantes, como leer y dirigir los asuntos legales de la familia. Rafael, sin embargo, se mete en esta preocupación femenina cuando le da consejos a Carlota sobre las zapatillas que va bordando; le recomienda que cambie los colores de las zapatillas, ya que son «de muy mal gusto» (Esc. V), y más tarde apostilla que «son bastante feas» (Esc. VIII). Hasta amenaza destruirlas cuando Carlota insiste que no son para él. En contraste con Serapio, Rafael se involucra en asuntos de moda, o por lo menos en el único asunto de moda que se le presenta en esta obra, y cree que el marido tiene el derecho de controlar la creación artística de la mujer: «Las haré pedazos, y eso te enseñará á conocer si tiene derecho un marido...» (Esc. VIII). Carlota, por otro lado, no está dispuesta a aceptar sus críticas y se niega a casarse con él: «¿Y crees que voy á ser tu mujer? ¿que voy á resignarme á tener un marido

montaraz, que dice que bordo mal, que canto peor, y que quiere tener el derecho de saber cuanto hago? ¡Nunca!» (Esc. VIII). Con este entrometimiento por parte de Rafael y la resultante reacción de Carlota, el lector se da cuenta de que la relación de poder entre hombre y mujer no es tan clara ni sencilla como parecía al principio de la obra.

A pesar de la referencia al tópico de la mujer histérica y la moda como una preocupación femenil, también se ha de reconocer que, en esta obra, tanto el hombre como la mujer están dispuestos a corregirse. Si la protagonista de *Genio y figura* admite y acepta sus defectos de carácter, el personaje masculino también lo hace. En la cuarta escena Rafael confirma que tuvo que corregirse para que los dos pudieran vivir contentos como esposos, y cuando su prima nombra sus propios fallos él confiesa «yo también soy un poco brusco» (Esc. XII). El espacio teatral así se convierte en un campo de batalla, donde la dramaturga se enfrenta con las normas sociales del día y las pone en tela de juicio. Eso no quiere decir que García Balmaseda intente rechazar la misión de la mujer ni subvertir la ideología moral de la clase a la que pertenece; sin embargo, no se debe ignorar que ella sí entra en el discurso de los papeles establecidos del hombre y la mujer. Caldera ya ha señalado el protagonismo y el punto de vista femeninos de las obras teatrales de García Balmaseda, y arguye que «Lo que interesa aquí poner de relieve es que el protagonista, en todo caso, es la mujer, mientras que el hombre juega el papel de antagonista contra el cual se ejerce, y al final se estrella, el espíritu de independencia de la primera» (207, 208). Así, la pieza teatral, quizás aún más que los periódicos y los tratados educativos, llega a ser el espacio en el que García Balmaseda logra cuestionar, por muy sutil que parezca al lector del siglo XXI, el papel de la mujer.

Al negociar los papeles de hombre y mujer, *Genio y figura* ante todo se convierte en un tratado sobre cómo llegar a conseguir un matrimonio sano. Conviene considerar los consejos que aporta Serapio sobre la vida de casados. Serapio, el buen padre que sólo quiere ver contenta y bien casada a su hija, postula que la mujer ha de ser dócil y cariñosa mientras el hombre ha de mandar. No obstante, a la vez que insiste en que su hija ceda a la voluntad de su futuro marido, también destaca que la voluntad de su mujer fue la que reinó en su propio matrimonio: «no olvides que mi mujer, tu santa madre, me obedeció en todo, fué esclava de mi voluntad, á pesar de que hizo siempre cuanto quiso» (Esc. I, énfasis mío). Además, afirma que «[Rafael] será esclavo de su voluntad. ¡Pobre de él si no, pobre de él el día que su mujer derrame una lágrima! Ha de ser tan feliz como fué conmigo su madre, á quien yo sacrificaba todos mis caprichos» (Esc. VI). Teniendo en cuenta las varias anécdotas de Serapio, se puede concluir que tanto el hombre como la mujer deben someterse a la voluntad del otro para asegurarse un matrimonio feliz. La promesa mutua de honrar los deseos del otro se halla reflejada en las palabras de los jóvenes prometidos:

Carlota: ¿Sabes que si la reflexion no corrigiese los defectos de la niñez haríamos desgraciados á cuantos viviesen á nuestro lado?

Rafael: Cierto: hé ahí por qué me he corregido yo: en adelante no habrá mas voluntad que la tuya.

Carlota: Lo mismo ofrezco. (Esc. IV)

Hacia el final de la obra, cuando los novios vuelven a llevarse bien, al principio parece que los hombres se salen con la suya. Carlota se decide a dejar su independencia y sus caprichos para cumplir con la divina misión de la mujer: se casará y se encargará de hacer feliz a su marido. Como resultado de esta abnegación, ella asegurará la dicha tanto de su primo como de su padre. Sin embargo, es preciso destacar que en las últimas escenas luce lo atractivo del carácter de la protagonista. Se muestra una mujer culta e instruida, quien ofrece darle a Rafael un paseo por la ciudad durante el cual él puede beneficiarse de los estudios de su prometida: «De algo le ha de servir á una leer, estu-

diar...» (Esc. XII). Con sus conocimientos ella es capaz de explicarle todo lo que ofrece la ciudad, y con su cariño es capaz de salvarle. En la última escena todo el énfasis cae en la corrección de Rafael, no en la de ella, quien dice: «he reflexionado que tengo en mi poder un remedio mas eficaz para corregirte... Mi cariño y mi dulzura» (XIV). Pese a los defectos y los caprichos de Carlota, al fin de la obra ella es la que tiene la clave del éxito del matrimonio.

Como *Genio y figura, Donde las dan...* también es un proverbio en un acto, esta vez en verso, que toma su título de otro conocido refrán. El título nos hace conjeturar sobre la verdadera intención de las palabras, ya que García Balmaseda ha escogido un motivo con fuertes resonancias literarias. Aquí no sólo emplea un refrán popular, sino que también muestra su conocimiento del debate literario establecido por varios intelectuales desde el siglo XVIII. Además de haber figurado entre los consejos de Sancho Panza a Don Quijote, para la segunda mitad del siglo XIX ya se habían publicado obras que llevaban como título el refrán.¹⁰ Tomás de Iriarte, por ejemplo, había escrito en 1778 su «diálogo joco-serio» titulado *Donde las dan las toman*, como respuesta a una crítica contra su traducción de la poética de Horacio. En 1828 Mariano José de Larra utilizó el refrán como título de un artículo publicado en *El Duende satírico del día*, en el que Larra aprovecha la oportunidad de criticar el valor literario de la revista *El Correo Literario*. Así, lo que parece un título sencillo provoca un cuestionamiento de la intención de la autora, ya que el acto de escribir por parte de una mujer era una manera de incluirse en la polémica literaria de la época. Además no se puede ignorar la necesidad de una mujer que se atreve a escribir, y a escribir públicamente, de demostrar la proliferación de su propia lectura y conocimiento literario. Como posteriormente discutiremos, aquí no pretendemos proponer que nuestra dramaturga fuera feminista en el sentido actual de la palabra, ni que todo lo que escribía intentara subvertir el paradigma social de la época. Sin embargo, sería erróneo pasar por alto estos detalles que nos permiten abordar la obra de una mujer que indudablemente se introdujo en el discurso literario de la segunda mitad del siglo XIX.

Algunos aspectos temáticos de *Genio y figura* vuelven a aparecer en este segundo drama de García Balmaseda. En cuanto al argumento, otra vez nos encontramos con unos novios separados desde hace mucho tiempo, cuya relación antagonista amenaza con acabar con su noviazgo. La necesidad de corregirse se repite en esta pieza, pero a diferencia de Carlota y Rafael, estos novios no admiten que tienen que rectificar sus propios defectos. Esta vez los personajes principales creen que el otro debe corregir sus defectos antes de casarse. Según Victoria, la protagonista, Luis es libertino, jugador, mocero e iracundo. En su diatriba contra él, Victoria reitera que «ni es digno, ni apuesto, / ni amante sagaz, / ni siente, ni piensa, / ni puede agrandar, / ni parecer guapo / aun siéndolo mas» (Esc. VIII). Ella, por otro lado, es orgullosa, astuta y traviesa; y aunque estas características le atraen a Luis, él declara que la podrá corregir: «la quiero, porque en ella / hallo ingenio, porque es bella, / y traviesa sin igual! / Yo la obligaré á ceder» (Esc. VI).

En esta obra como en la anterior, la protagonista tiene el poder de salvar al hombre, de transformar su «carácter indómito» (Esc. IV). Pero a diferencia de lo que sucede en *Genio y figura*, en *Donde las dan...* la mujer siempre tiene el control de la relación. Para Luis, Victoria es el ángel que «Bajaba / del cielo á regenerarme».

Y después de que ella lo rechaza como pretendiente, él insiste:

«Y lo que nunca creí, / sumiso, amante, humillado / de su mirada pendiente, / este corazón ardiente / hubiera usted transformado, / y á su lado, en dulce calma, / para uste hubiese vivido, / y aun hubiera conocido / cuanto hay de bueno en mi alma» (Esc. IX).

10. Sancho le recuerda a Don Quijote que «donde las dan las toman» en la segunda parte del *Quijote*, capítulo LXV.

No obstante, Victoria está resuelta a rechazar el matrimonio y, aunque vacila un poco, evita el deber de salvar al hombre. Sólo al fin de la obra elige rendirse a los deseos del amor. No es que los dos cedan a la voluntad del otro; la decisión la toma Victoria, puesto que Luis ya se ha entregado. Al darle a Luis su mano, ella acepta su misión de mujer, lo cual requerirá que ella cuide de la felicidad y el carácter de su marido y futuros hijos. Victoria, quien ha hecho el papel de la mujer decidida a lo largo de la obra, al final deja su orgullo en favor de «nuestro nuevo afán» (Esc. X).

El dinero es otro elemento significativo de *Donde las dan...*, ya que desde el principio la mujer es la que tiene el control de los recursos económicos. Durante un viaje en ferrocarril Victoria, cuya cara se cubrió con un velo, acompañó a Luis y escuchó sus quejas de su novia sin que él supiera la verdadera identidad de ella. Enfadada por los comentarios de Luis, Victoria se decide a continuar con el pleito misterioso entre los dos.¹¹ Mientras se prolongue el litigio, Luis no tendrá acceso a su herencia. En la quinta escena se entera de que a Luis se le va acabando su caudal, y queda destacada la brecha entre la pobreza de él y la riqueza de ella. También se nota que Victoria está a cargo de una fortuna considerable cuando le da un ultimátum en la misma escena:

Puede pensarlo tres días, / y si usted al cabo de ellos / no quiere cargar conmigo / lo dice claro, y yo acepto / la responsabilidad, / me niego al consorcio, y dejo / en manos de usted los bienes / que, aunque míos, no los quiero, / si ha de pensar mi marido / que le compré á tanto precio» (Esc.V).

Pase lo que pase, Victoria le devolverá control de los bienes del pleito. Si recordamos que ella es una mujer soltera sin la protección económica de un padre u otro familiar masculino, todo eso implica que Victoria tendrá tanto dinero que no le preocupa perder la suma bloqueada por el pleito. Sus palabras al fin de la obra confirman esta teoría: «Si pierdo yo el pleito, amen; / que caudal me sobra, es llano; / y pobres hay, si le gano, / á quienes les venga bien!» (Esc. X).

La criada Petra, por otro lado, sirve de ejemplo de la verdadera pobreza. No es pobre como Luis, quien ha perdido provisionalmente su herencia por el litigio con la familia de Victoria, sino que se ha quedado completamente indigente por la muerte de su padre. En la séptima escena, sabemos que Petra nació de igual fortuna que Victoria, pero la muerte de su padre la confinó a la miseria y a la servidumbre perpetua. Su estado económico, que ejemplifica la realidad experimentada por muchas mujeres de la época que sufrieron la pérdida de padres o maridos, llama la atención de Luis. Cuando el joven promete conseguirle dote y marido si gana el pleito, la criada responde «Solo lo primero pido» (Esc. VII). No le importa a Petra casarse: lo único que desea es el dinero. Tanto ella como su ama son conscientes del poder representado por la seguridad económica y ninguna de ellas quiere depender de las finanzas de un marido.

Donde las dan... se abre, como *Genio y figura*, centrándose en la protagonista y su preocupación por su apariencia física. Victoria está sentada ante el espejo, arreglándose la cofia y la peluca, mientras a Petra le inquieta que su ama se haya disfrazado de vieja. Petra critica tanto la «cofia horrenda» que esconde sus rizos como el «manto infernal», y espeta a Victoria que «vá á tener la facha igual / á una madre reverenda» (Esc. I). La criada hasta se pregunta qué les pasará a las dos si su señora deja de atender el tocador. Sin embargo, Victoria sabe manipular el disfraz, y se aprovecha de la apariencia física para cumplir sus propios fines. Cuando estaba con Luis en el tren, llevaba velo para enmascararse, y antes de recibir a su pretendiente en su casa en Toledo, Victoria se disfraza de vieja para engañarle de nuevo. Según predice ella, si Luis se entera de que su novia es una mujer mayor, evitará casarse con ella y así se seguirá el pleito que hay entre ellos.

11. La obra da pocos detalles sobre la índole del pleito.

Por medio del uso del disfraz por parte de la protagonista, nuestra dramaturga logra invertir la máscara típicamente asociada con la mujer. Mientras las mujeres suelen transformarse con ropa y maquillaje para lucir más jóvenes y atractivas, Victoria intenta esconder tanto su juventud como su belleza. Petra, a pesar de que evoca el estereotipo de que la vanidad es símbolo de la mujer, se maravilla ante la audacia de su ama: «¡Nunca hubiera imaginado / pudiese á tanto llegar! Ponerse fea una hermosa... / ¡No puede llegar á mas!» (Esc. II). El ser fea es lo que facilita que Victoria mantenga control sobre la relación íntima y la relación legal entre ella y su pretendiente. Si no hubiera escondido su belleza al principio, no habría podido ostentarla después. Al quitarse el disfraz, se deleita en la manera en que su transformación afecta a Luis: riéndose, rehúsa casarse y se niega a transigir con el pleito. Esta mujer no es el ángel del hogar a quien nos hemos acostumbrado a ver en las obras del periodo. Al enmascararse y desenmascararse obtiene una ventaja sobre el hombre que aspira a unirse con ella. ¿Y quién comprenderá mejor que García Balmaseda, una escritora de modas, el poder del aspecto femenino?

Como anteriormente planteamos, de vez en cuando surgen contradicciones en los escritos de nuestra autora. En *Donde las dan...* la dramaturga invierte la máscara femenina e incluye una protagonista que sabe explotar su apariencia física para salirse con la suya. Pero a la vez, cuando Luis le pregunta qué entiende ella por honor, la misma protagonista responde:

Una flor de tanto precio
debe su jugo y savia
á los mas tiernos afectos.
La engendra la religion,
por intérprete eligiendo
el corazon de una madre,
que entre lágrimas y besos,
guía al niño por la tierra
haciéndole ver el cielo.
Se alimenta de la fé,
la razon le dá su aliento,
y religion, fe y virtud
con el maternal afecto,
fragan la firme cadena
á cuyo eslabon postrero
asida lleva la flor
emblema del honor nuestro.¹² (Esc. V)

¿Es ésta la misma mujer que se niega a renunciar al control sobre el pleito, que se niega a la realización del matrimonio? Victoria ciertamente cree que la mujer debe ser virtuosa y humilde, pero no hay ni un instante en que ella deje de ser astuta ni orgullosa. Aun cuando le tiene simpatía a Luis y promete darle el dinero del pleito para no dejarlo pobre, todavía rehúsa a casarse con él, ya que «primero es mi dignidad» (Esc. IX). ¿Puede ser que García Balmaseda quiera aportar una nueva visión de la mujer? ¿Es posible que la mujer sea virtuosa e ingeniosa, poderosa y humilde a la vez? Obviamente no se puede saber el verdadero propósito de la autora, pero preciso es reconocer que en estas obras

12. Es notable que Victoria pronuncie el discurso en cuestión mientras está vestida de vieja, justo antes de desenmascararse.

García Balmaseda va explorando lo que significa ser *mujer*, específicamente lo que significa ser una mujer inteligente y soltera a punto de casarse.

Además de transformar el tópico de la mujer enmascarada, García Balmaseda también invierte los papeles tradicionales del hombre y la mujer. A lo largo del siglo XIX, en las obras teatrales se solía emplear el tema de la mujer que muere, tanto literal como simbólicamente. Al enfrentarse con una situación difícil, el personaje femenino siempre se desmayaba, se caía, gritaba «¡Yo muelo!». En *Donde las dan...*, al contrario, el personaje de Luis es el que pronuncia su muerte una y otra vez.¹³ Consideremos el siguiente ejemplo: «¡Señora, máteme usted! / Esto ha sido un lazo horrendo / tendido á un pobre muchacho / cándido, puro, inesperto...» (Esc. V). Aquí vemos a un hombre que defiende su pureza e inocencia, cuyo lenguaje se suele identificar con el de la mujer. También Luis es el que se cae literal y figurativamente cuando se arrodilla ante Victoria para pedirle perdón en la última escena.

La metáfora de la mujer-ángel, bien conocida en el siglo XIX, ilumina otra contradicción ideológica en cuanto al carácter de Victoria. Cada uno de los tres personajes tiene algo que decir con respecto al tema, de manera que Victoria a veces aparece en actitud angélica y otras veces diabólica. Petra critica el engaño intencional por parte de su ama, vinculando a Victoria directamente con el diablo: «¡Bien dicen que la mujer / estudia con Belcebú!» (Esc. I). Por otro lado, los comentarios opuestos de Luis complican el asunto. Cuando el novio se presenta en la casa de Victoria, anuncia que está allí para ver a «Doña... (Demonio.)» pero más tarde se refiere a ella como «un querubín», «un ángel de amor» que tiene «cara de rosa» (Esc. III). Al fin de la obra, Luis insiste que Victoria es el ángel que «bajaba / del cielo á regenerarme» (Esc. IX). Según Victoria misma, la madre es la que hace el papel de ángel, el enlace entre la tierra y el cielo. La madre sirve de guía celestial que hace que los hijos vean la gloria (Esc. V). Aunque Victoria ha engañado deliberadamente a su pretendiente, sus acciones diabólicas no refutan su potencial de salvadora del marido y protectora de la familia. Por medio del matrimonio, Victoria todavía es capaz de convertirse en la figura angélica que proclama en su discurso sobre el honor femenino. Otra vez García Balmaseda plantea varias interpretaciones de la esencia de la mujer, y posibilita que se examine con más profundidad el discurso femenino tradicional del siglo XIX.

La premisa del último drama de García Balmaseda, *Un pájaro en el garlito*, es la misma: un hombre y una mujer que no se conocen, después de mucho conflicto, empiezan a llevarse bien, y por la atracción que hay entre ellos optan por casarse. Mientras las otras piezas de García Balmaseda llevan refranes como títulos, en ésta se establece la gran metáfora de la obra: la mujer es un pájaro enjaulado. Se aviva la metáfora al reconocer que la acción tiene lugar en Ávila, una ciudad amurallada en que la protagonista no quiere pasar la noche. Rosario, quien a lo largo del drama insiste en que añora mantener su independencia, al final se deja seducir y capturar por Alberto. El agresivo pretendiente la caza sin escrúpulos, y cuando admite que su «mayor afición» es coger pájaros, se jacta de que «Todavía no hay quien me aventaje en armar un garlito» (Esc. IX). Aunque Rosario se perfila como la protagonista de la obra, el deseo de atraparla por parte de Alberto es lo que motiva la acción de la pieza. Las últimas palabras de la obra demuestran que Alberto logra conquistar a Rosario, quien promete aunarse con él y afirma que «voy á dar en el garlito / que me preparó tu amor» (Esc. IX).

13. Véase las escenas V, VI, VII y IX. En la segunda escena, Petra también se refiere a la muerte de Luis, imaginándose que él se morirá sin la blanca mano de su amante. En la octava, la criada relata las supuestas palabras de Luis: «¡Yo la amo, decía, / la muerte será / quien al cabo ponga / remedio á mi mal!».

Al igual que Victoria, la protagonista de *Un pájaro en el garlito* es una mujer con el control de sus finanzas. Sabemos que Rosario frecuenta la alta sociedad madrileña y que su esposo era «un ilustre marino, cargado de gloria» (Esc. VI). La muerte de su marido la dejó como una viuda adinerada, quien aspira a aprovechar su libertad recién descubierta. También nos enteramos de que Rosario lleva dos años sosteniendo un pleito con los parientes de su marido para conseguir una quinta que desea. Está en posesión de cartas y documentos que comprueban la voluntad de su marido en cuanto a la quinta, y ha organizado el viaje a Salamanca para presenciar la junta familiar y allí acude con sus papeles. Rosario, entonces, es otro ejemplo de una mujer que sabe manipular documentos legales y utilizar el sistema judicial para beneficiarse y obtener lo que quiere.

El tema de la mujer histérica vuelve a aparecer en el último drama de García Balmaseda. Rosario repetidamente se indigna, se queja, grita, exclama, insiste en su libertad irrefutable. Así, se ridiculiza a la protagonista por proclamar exageradamente sus ideas de la independencia femenina. Por medio de sus acciones, observamos que la protagonista se erige como un personaje cómico, fuertemente exagerado, ya que en aquella época no habría ninguna mujer que se comportara así. Ella está tan absorta en sí misma que no puede funcionar en la sociedad, y hemos de tener en cuenta los consejos de García Balmaseda: está bien que la mujer se quede soltera, pero siempre tiene que ser abnegada y ejercer el buen juicio. Con respecto a la histeria, el fondista le acusa directamente de estar loca: «esto no es mujer, es un basilisco!» (Esc. V). Alberto, por otro lado, la critica con más sutileza. En las últimas dos escenas, una y otra vez se burla de ella y su independencia. Casi se oye el sarcasmo que rezuma de sus palabras en comentarios como éstos: «Esos son escrúpulos indignos de mujer independiente!» (Esc. VIII); «Me muero por las mujeres independientes! Son tan francas, tan insinuantes, tan hechiceras...» (Esc. VIII); «usted es una mujer superior, no está sujeta á las preocupaciones de su sexo» (Esc. IX). Lo chocante, sin embargo, no es que Alberto critique la audacia de su amante sino que Rosario no es consciente de ello. Mientras Victoria de *Donde las dan...* no se habría dejado engañar tan fácilmente, Rosario nunca se da cuenta ni de la identidad escondida de Alberto ni de los comentarios sarcásticos que le dedica. Además, Victoria era la que transformó al hombre y le hizo humillarse, pero aquí Rosario es la que necesita ser transformada. Como toda mujer histérica, hace falta la intervención del hombre sano y sabio para que ella se cure de su locura.

Esta última pieza dramática de García Balmaseda ilustra claramente unas de las contradicciones ideológicas que ya hemos mencionado. La autora apuesta por una mujer culta e independiente, que puede vivir sola y satisfecha, pero a la vez recurre al discurso patriarcal de la sociedad del momento. A veces la mujer ejerce buen juicio y control sobre sí misma; otras veces es vista como una mujer histérica. A veces prefiere vivir sola; otras veces no desea otra cosa que formar parte de una familia. En el monólogo de Rosario, ella elogia la libertad ocasionada por la muerte de su marido y se jacta de que, a diferencia de lo que sugiere el título, se encuentra «sóla y libre como el pájaro en el aire, como el pez en el agua!» (Esc. II). Prefiere viajar sola porque así puede hacer todo lo que sea su voluntad, y ante la crítica de Alberto responde: «creo que la mujer independiente se basta á sí misma, sabe hacerse respetar, y vale tanto como cualquier hombre sin necesidad de lazarillo» (Esc. IV). A pesar de su insistencia, sin embargo, hacia el fin de la obra Rosario empieza a cambiar de opinión. Después de encarar los insultos del fondista, las dificultades de conseguir pasaje a Salamanca y la realidad de pasar el resto del viaje a solas, decide que «precisamente viajando es como me parece algo necesaria la compañía» (Esc. VIII). Por más que se haya independizado Rosario, al fin y al cabo se deja domesticar por Alberto y elige unirse con él.

Por otro lado, no debemos aceptar la decisión de Rosario sin cuestionarla. Varias veces describe ella la situación de la mujer casada en términos de esclavitud, como una víctima de la opresión tiránica del marido. En su monólogo, confiesa lo siguiente:

Bien se conoce que no han sufrido como yo la tiranía de un marido viejo, rico, achacoso, y con celos por añadidura. Oh! qué hermosa es la libertad. Y quiere mi hermano que me esclavice de nuevo... Ay! hombres, hombres! Dios os dé la gloria para dejarnos á nosotras disfrutar las dulzuras de la tierra» (Esc. II, puntos suspensivos míos).

Más tarde, recordando la vida «recogida y austera» que le impuso su marido, Rosario postula en un aparte que si él hubiera vivido un año más, a ella la habrían tenido que enterrar (Esc. VI). Si su hermano y su difunto marido no se eximen de la sospecha ni del desdén por parte de Rosario, Alberto tampoco sale ileso, ni cuando ella acepta el billete adicional a Salamanca: lo recibe de mala gana, mascullando bruscamente «Así, los malos tragos cuanto más pronto...» (Esc. IX). Pero lo más llamativo es la manera en que Rosario consiente a la propuesta de matrimonio, lo cual se caracteriza por un lenguaje que podrá ser considerado como polémico y hasta subversivo. Echemos un vistazo a las últimas palabras de la obra:

Ay! no mas independencia!
 tu esclava prometo ser,
 que por algo á la mujer
 la hizo esclava la experiencia.
 Yo llevaré con paciencia
 tu tiranía y rigor;
 ya no me causa temor,
 y con placer infinito,
 voy á dar en el garlito
 que me preparó tu amor. (Esc. IX)

Visto que García Balmaseda emplea una metáfora fuerte como el motivo de la obra, es improbable que utilizara fortuitamente este lenguaje cargado de opresión. Además, las últimas palabras de la protagonista salen en verso, no en prosa, lo que pone en tela de juicio su verosimilitud dentro de la obra. Es una cosa proponer que la mujer abnegada priorice la felicidad de su familia más que su propia dicha, pero es completamente distinto sugerir que la mujer puede tolerar, y aun gozar «con placer infinito», un estado de esclavitud. ¿Cómo conciliar, entonces, los dos extremos representados por las acciones y palabras de Rosario? Aunque es imposible averiguar lo que pensaba nuestra dramaturga con respecto a la protagonista, agrada la hipótesis de Caldera, quien se imagina que «más bien simpatizaría con ella y que suscribiría sus opiniones: sólo que se daría cuenta de la dificultad de realizar el programa de independencia anunciado por Rosario en un medio ambiente dominado por hombres insolentes y chocarreros» (211).

Las obras dramáticas de Joaquina García Balmaseda ejemplifican el «espíritu combativo» identificado por Alda Blanco, ese espíritu típico de varias escritoras del siglo XIX que empleaban «una manera de escribir y pensar que trastoca la idea de la mujer como un ser esencialmente sentimental, falta de razón y de lógica» (447). García Balmaseda, como otras pensadoras de su época, teoriza sobre el papel de la mujer sin requerir la autonomía de ella (453). Desafía la idea que se debe condenar a la mujer al espacio privado del hogar. Sus protagonistas, aunque generalmente se quedan dentro del hogar, también pasean por la ciudad (cuyas calles e instituciones conocen bien), viajan en tren, se alojan fuera de su propia casa, participan en el sistema judicial y dirigen sus finanzas. Estos personajes femeninos iluminan la realidad conflictiva, y el ideario a veces contradictorio, que experimentaba la mujer que deseaba participar en la vida pública en la segunda mitad del siglo. Sería

un descuido elaborar el tema del género del siglo XIX sin tratar la producción dramática de Joaquina García Balmaseda, ya que sus obras teatrales ilustran tan fielmente la «conciencia femenina» de la época (Blanco 447).¹⁴

Obras citadas

- BLANCO, Alda, «Teóricas de la conciencia feminista», en *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, eds., Madrid, Icaria, 1995, pp. 445-472.
- CALDERA, Ermanno, «La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina García Balmaseda y Enriqueta Lozano», *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990, pp. 207-216.
- GARCÍA BALMASEDA, Joaquina, *Donde las dan...*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868.
- , *Genio y figura*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1861.
- , «Joaquina Balmaseda, 'Lo que toda mujer debe saber', 1877», en *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, eds., Madrid, Icaria, 1995, pp. 95-99.
- , «La actriz española», en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Faustina Sáez de Melgar, ed., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Reproducción digital de la edición de Barcelona, Juan Pons, pp. 63-77. Consulta realizada el 14 de enero de 2009. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470507689014084197857/index.htm>
- , *Un pájaro en el garlito*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1871.
- GIES, David, «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX», en *Del romanticismo al realismo. Actas del I coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996, pp. 119-129.
- , «Romanticismo e histeria en España», *Anales de Literatura Española* 18 (2005), pp. 215-225.
- HENEGAN, Dorotea, «Shopping angel: Fashion, Gender, and Modernity in Galdos' *La de Bringas*», *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism* 2 (2006). Consulta realizada el 14 de enero de 2009, <http://dissidences.org/Ladebringas.html>
- JAGOE, Catherine, Alda BLANCO y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995.
- SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, «Joaquina García Balmaseda», en *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Iñigo Sánchez Llama, ed., Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001, pp. 221-241.
- SERVÉN, Carmen, «Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la restauración», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Consulta realizada el 14 de enero de 2009. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23584063213481630776891/p0000001.htm#I_1_
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, «García Balmaseda, Joaquina», en *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 284-293.

14. Aquí Blanco cita a Gerda LETNER, *The Creation of a Feminist Conscience*.