

La retórica paternalista en *Diario de una maestra* de Dolores Medio*

Mónica María Martínez Sariego
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Este trabajo pondera el peso de la retórica del paternalismo en la novela *Diario de una maestra* (1961) de Dolores Medio y su efectividad como estrategia para burlar la censura. Para ello se aborda la relación de la novela con dos de sus intertextos básicos: el mito ovidiano de Pigmalión y la novela *El amigo manso* (1882) de Benito Pérez Galdós.

Palabras Clave: Dolores Medio, *Diario de una maestra*, retórica paternalista, Pigmalión.

Paternalistic rhetoric in Dolores Medio's *Diario de una maestra*

ABSTRACT

This paper analyzes the rhetoric of paternalism in Dolores Medio's *Diario de una maestra* (1961) and its effectiveness as a means to evade censorship. For that purpose the relationship between the novel and its basic intertexts will be considered: the Ovidian myth of Pygmalion and Benito Pérez Galdós' *El amigo manso* (1882).

Key words: Dolores Medio, *Diario de una maestra*, Rhetoric of paternalism, Pygmalion.

En *Diario de una maestra* (1961), que se sitúa en la encrucijada entre novela social, novela sentimental y ficción autobiográfica, Dolores Medio narra las primeras experiencias profesionales de la maestra Irene Gal en el medio rural asturiano, los horrores de la Guerra Civil en el norte de España, y el deterioro progresivo de una relación amorosa iniciada en los años exultantes de la República, concretamente en mayo de 1935, y concluida cuando la dureza de la posguerra obliga a sus protagonistas a pagar un peaje: el de la felicidad. El objetivo de este trabajo es examinar esta relación, que se malogra tras pasar por dolorosas vicisitudes, desde una perspectiva de género. Una vez

* Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación ULPGC2010-020 y FFI2010-19829.

enmarcada la novela en sus coordenadas genéricas e ideológicas, se analizará el peso que en ella tiene la retórica paternalista, determinando cuál es el sentido y alcance de la misma y hasta qué punto puede ésta explicarse como estrategia para burlar la censura. En este sentido, arrojará resultados reveladores la comparación de *Diario de una maestra* con dos de sus intertextos básicos: el mito ovidiano de Pigmalión (*Metamorfosis* X, 243-297), especialmente a través de sus transposiciones sociopedagógicas modernas; y la novela *El amigo Manso* (1882), de Benito Pérez Galdós.

1. LA NARRATIVA DE DOLORES MEDIO: *DIARIO DE UNA MAESTRA* (1961)

Pese a que Dolores Medio (1911-1996), a partir de la década de los cincuenta, gozó ampliamente del favor del público y de ciertos sectores de la crítica, su obra, hoy difícil de encontrar en las librerías, apenas se reedita. Es más, si aparece citada en estudios literarios, suele hacerlo junto a escritores con los que se agrupa bien por meros factores generacionales, bien por el hecho de haber sido premiados con el Nadal, que nuestra autora obtuvo en 1952 con *Nosotros los Rivero*. Apuntaban ya en esta novela la preferencia por la fórmula autobiográfica, el profundo sentimiento humanitario y un descarnado realismo, rasgos definitorios de un estilo que se mantendrá invariable a través del tiempo, incluso cuando el experimentalismo formal haga su entrada en el mundo de la novela. Esto es precisamente lo que, junto a su exagerado sentimentalismo, más le ha reprochado la crítica a nuestra autora¹.

Que la asturiana haya optado siempre por «documentar la vida cotidiana de la clase media baja, para ella un micromundo de la sociedad española» (Smoot, 1983: 95), ha motivado que su estilo se haya comparado, en alguna ocasión, al de Galdós (cuya influencia en *Diario de una maestra* es, según veremos, determinante). Así, Enrique Sordo, en una reseña publicada con ocasión de la obtención del Nadal por Dolores Medio, considera su libro, *Nosotros los Rivero*, como «una etopeya de la clase media española» cuya lectura lleva a pensar en el novelista canario:

Cuando vamos leyendo, experimentamos una vaga presencia de Galdós, el intérprete máximo de la burguesía nacional, envuelto en las sombras vulgares y precisas de Doña Perfecta o de Jacinta. Este mundo que nos desvela Dolores Medio es un poco galdosiano; un mundo de prejuicios pequeños, de valores reales abrigados por una capa de mediocridad (citado por Martínez Cachero, 1984-1985: 65).

¹ «Dolores Medio no consigue salir de una novela de intención social, factura realista y procedimientos tradicionales; su registro sigue sin ninguna variación, las técnicas narrativas que utiliza en la elaboración de la ficción son una reiteración de los recursos tradicionales del género» (Montejo Gurruchaga, 2000: 225). Y sobre la novelística de Dolores Medio, véanse Jones (1974), Smoot (1983), Martínez Cachero (1984-1985), Pérez (1988), Ruiz Arias (1991) y Montejo Gurruchaga (2000), entre otros.

De hecho, la autora, en una suerte de nuevo naturalismo, se complace en sumergir a los personajes en un ambiente y unas circunstancias que ejercen una influencia decisiva sobre ellos y que normalmente determinan que sus vidas queden marcadas por la rutina, el sinsentido y la enajenación. En *La otra circunstancia* (1972), novela de la autora cuyo título, en opinión de Smoot (1983: 101), bien podría aplicarse a la obra completa de Dolores Medio, Diego Jiménez, erigido en portavoz de la autora, proclama que aunque en el hombre no haya que desestimar la fuerza de la herencia, son el ambiente que le rodea, su situación y otros factores nada despreciables los que suelen determinar su conducta. En la novelística de nuestra autora estas circunstancias son, primordialmente, las de la Guerra Civil; y *Diario de una maestra* no es, en este sentido, una excepción.

Esta novela, publicada en 1961, aunque redactada unos años antes², evoca, con la serenidad propia del distanciamiento en el tiempo, quince años de una vida, la de la joven maestra Irene Gal. La obra consta, en total, de 28 capítulos, que pueden agruparse, tomando la Guerra Civil como eje temporal, en tres grandes secciones: preguerra (18 de mayo de 1935 / 19 de febrero de 1936), guerra (19 de febrero de 1936 / 1 de abril de 1939) y posguerra (1 de abril de 1939 / 4 de mayo de 1950). En la primera sección, Irene, recién terminados sus estudios de Magisterio y antes de aceptar destino como docente en el medio rural asturiano, recibe en Oviedo un curso preparatorio. El 18 de mayo de 1935, cuando apenas cuenta con diecinueve años, queda fascinada por Máximo Sáenz, quien, a la sazón, impartía una conferencia en este curso; y, al salir del aula, inicia con él una tempestuosa relación sentimental, físicamente consumada ese mismo día³. Pronto Irene es enviada como maestra a La Estrada, donde su heterodoxia causa recelo, pero donde consigue ganarse la confianza y el aprecio de sus alumnos, que valoran su innovadora práctica pedagógica.

Al estallar la Guerra Civil, punto de inflexión de la novela, Máximo Sáenz es encarcelado por motivos ideológicos e Irene pasa a desempeñar labores de enfermera en un hospital. También destituida temporalmente de su plaza por la Comisión Depuradora a causa de su talante progresista, la muchacha atraviesa tiempos difíciles, en los que, con todo, a costa de grandes sacrificios, consigue hacer llegar a Máximo a la cárcel, además de cartas amorosas, pa-

² Su publicación se demoró hasta once años por causa de la censura. Como detalla López Alonso en su edición de la obra (Medio, 1993: 50-51), el censor introdujo hasta cinco cortes por motivos de moral, primordialmente sexual. La obra completa, sin cortes, vio la luz sólo a partir de 1985.

³ Por este motivo, entre otros, los censores no dudaron en decir que en la novela había «escenas escabrosas muy subidas», así como en calificar a su protagonista de «joven maestra entre ingenua y desvergonzada». Afirmaron también que el personaje principal era «inmoral en su vida privada» y que parecía carecer de ideales religiosos y moral católica, algo difícilmente perdonable en una maestra. Véanse los documentos reproducidos por Montejo Gurruchaga (2000: 220-222).

quetos con ropa y alimentos. Al recuperar la protagonista su plaza y volver a ejercer el magisterio, siente, en cierto modo, renacer en ella la ilusión, aunque no deja de rememorar con melancolía los días felices del pasado. Abruñada por la soledad, se siente tentada a aceptar la oferta matrimonial de Bernardo Vega, pero decide permanecer fiel a su filósofo y declina heroicamente la propuesta, junto con la felicidad campestre que Bernardo le brinda. Como Penélope, prefiere evocar el recuerdo de su «héroe» mientras teje, aguardándolo fielmente durante años:

Irene teje. Está haciendo un jersey para Máximo Sáenz. A Irene Gal le agrada tejer, hacer cualquier labor que le deje libre la imaginación, para recrearse en el recuerdo de Max. Es el único placer que Irene Gal se permite. Ocho años de separación, de esperar sin esperanza, no han conseguido borrar las breves horas de su intimidad (260)⁴.

Pero a Máximo Sáenz sus años en prisión lo han afectado profundamente. Cuando en 1949 abandona la cárcel, lo hace decidido a desvincularse de Irene y a casarse con una mujer adinerada, que le asegurará el bienestar material. Ante la expectativa de su llegada, la protagonista, que ignora todo esto, hace planes frenéticos. Concretamente, acaricia la idea de montar, con el pequeño capital que ha reunido, una granja en la que ambos podrán disfrutar de una vida sana hasta que las circunstancias permitan a Máximo regresar a la Universidad. La alegría sin freno que siente por su llegada y el temor a que, después de tanto tiempo, él note el estrago de los años y de las privaciones de la guerra sobre su cuerpo adolescente se disuelven en un devastador encuentro final. El paseo de ambos por la carretera al despedirse, reflejo especular del encuentro inicial, se le antoja a la narradora sembrado, como las zanjadas de la guerra, de cadáveres, en este caso «cadáveres de ideales» (333).

2. *DIARIO DE UNA MAESTRA*: COORDENADAS GENÉRICAS

Basándose en que la autora adopta una postura política e ideológica para relatar, con actitud crítica, la situación que un sector de la población española padece antes, durante y después de la Guerra Civil, sostiene Montejo Gurruchaga que *Diario de una maestra* es una «novela social en el más estricto sentido del término» (2000: 219). Ahora bien, no menos importante es el componente autobiográfico de esta obra. En el epígrafe «El diario como ficción autobiográfica», López Alonso (Medio, 1993: 51-60) estudia las peculiaridades que en este sentido caracterizan a la novela. Ésta, por un lado, se presenta como diario, y, mediante la especificación en cada capítulo de día, mes y año en que se desarrolla, parece querer establecer un nexo entre realidad y ficción. Por otro lado, la autora recurre, para marcar distancias con esa

⁴ Citamos todos los pasajes de la novela por la edición de López Alonso en Medio (1993).

forma discursiva, a la enunciación en tercera persona y al uso abundante del diálogo. Esta tensión entre el deseo de revelar la inspiración autobiográfica de su obra y la necesidad de ocultarla o distorsionarla se aprecia también en las afirmaciones de la propia autora en torno a *Diario de una maestra*:

En *Diario de una maestra* volvemos a encontrarnos con el factor autobiográfico, influyendo de una manera decisiva en la novela. Pero de nuevo he de aclarar que la trama, el argumento de la obra es imaginario. Ahora bien, he aprovechado para escribirla mis experiencias como educadora (Medio, 1991: 60).

Pese a las declaraciones de la novelista sobre el carácter imaginario del argumento, la crítica ha coincidido al señalar que Dolores Medio «novela su propia vida» (López Alonso en Medio, 1993: 72), tanto en lo referente a sus vivencias durante la Guerra Civil y la posguerra, como en lo que atañe a sus experiencias como educadora en la escuela republicana, que en realidad tuvieron lugar al comenzar los años treinta, y no tan tardíamente como en el *Diario*. A la realidad remite, asimismo, su destitución temporal de la plaza, pues, como Irene Gal, Dolores Medio fue expedientada por la Inspección Provincial de Enseñanza, reincorporándose a su escuela un tiempo más tarde, según recuerda en su libro de memorias *Atrapados en la ratonera* (1980). Lo mismo podemos decir, en fin, de la trama amorosa, porque Dolores Medio se inspira en sus años de juventud para relatar la relación que mantuvo con un discípulo de Ortega y Gasset, cercano a la Institución Libre de Enseñanza, que había vivido en Alemania y conocía las teorías de la época sobre nuevos métodos didácticos. Incluso el encarcelamiento del hombre amado y la visita que Irene le hace en la prisión de Castropol remiten a hechos reales, como demuestra el dato, muy significativo, de que en las memorias se recoja no sólo el episodio, sino hasta el diálogo que los personajes mantienen en ese capítulo de la novela (Medio, 1980: 166).

La relación amorosa entre estos personajes es el eje fundamental en torno al cual se articula el relato, por lo que el hermanamiento con la novela sentimental parece claro. Esta tendencia a lo afectivo, con todo, la explica Montejo Gurruchaga (2000: 220), más inclinada a considerar la obra una «novela social», por el hecho de que a la censura solía resultarle bastante más digerible la pintura de «grandes pasiones y conflictos dramáticos» que la expresión de discrepancias sociales y políticas.

3. *DIARIO DE UNA MAESTRA*: COORDENADAS IDEOLÓGICAS

Se ha apuntado como propósito más evidente de *Diario de una maestra* la defensa de las corrientes pedagógicas reformistas que brotaron en los años treinta⁵

⁵ Sobre la enseñanza en la Segunda República véase el trabajo, ya clásico, de Pérez Galán (1975).

y que se vieron abortadas con la guerra y la posterior dictadura, algo que debe relacionarse con la experiencia vital de Dolores Medio. Desde el punto de vista pedagógico, Irene Gal, como la autora, encarna los ideales de educación libre y progresista que primaban durante la II República. Su destino como maestra a la remota aldea de La Estrada, donde aplica todos estos principios con enorme fervor y entusiasmo, debe entenderse en el marco de la actividad promovida por el Patronato de Misiones Pedagógicas para instruir a la población rural⁶; y la conferencia inicial de Máximo Sáenz sobre la revitalización de la enseñanza y la necesidad de llevar a la escuela el nuevo concepto de la existencia, en el marco de los cursos de perfeccionamiento destinados a los maestros de zonas que disfrutaban de una Misión.

Máximo Sáenz, por su parte, se revela como el representante en la ficción de la modalidad del krausismo que se desarrolló en los años previos a la Guerra Civil (que, a su vez, es continuación de la etapa del krausismo que se extendió desde la Restauración de 1875 hasta 1917)⁷. No en vano, el espíritu pedagógico de la Institución Libre de Enseñanza alcanzó su máximo esplendor durante la II República. El vínculo con el krausismo se explicita también en el nombre con que la autora bautiza al personaje: Máximo Sáenz comparte nombre de pila con Máximo Manso, el krausista al que Galdós retrató en *El amigo Manso*⁸; y su apellido podría considerarse evocación paronomásica del apellido de Julián Sanz de Río (1814-1869), el adalid del krausismo en España, cuya obra *El ideal de la humanidad* ha sido considerada, de hecho, fuente fundamental de la novela de Galdós (Quevedo García, 2000)⁹. Los pro-

⁶ En el *Decreto de creación del Patronato de Misiones Pedagógicas*, publicado el 29 de mayo de 1931, se declara textualmente que el propósito central de este patronato es el de «llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen de las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos».

⁷ Un análisis detallado de este proyecto filosófico y de su permanencia en el tiempo puede verse en Abellán (1979-1989: IV: 394-534), Díaz (1973), Jiménez Landi (1971: 313-414) y López-Morillas (1956).

⁸ La función narrativa de los nombres propios en *El amigo Manso* la estudia Quevedo García (1989-1990), que alude a cómo el nombre de pila del protagonista galdosiano se refiere tanto a su condición de catedrático de filosofía —disciplina caracterizada por el uso de la *máxima* divulgadora de un contenido moral, ético o pedagógico—, como a su ocasional vanidad, cifrada en la obtención de dicha cátedra. Que también en la novela de Dolores Medio el personaje masculino se llame Máximo no es coincidencia, pues hay una relación clara entre ambos textos (Penuel, 1973; Martínez Sariego, 2009).

⁹ Sea como sea, al margen de estas alusiones, apreciables tan sólo para el lector culto, *Máximo* puede verse como mero nombre parlante. Se trata de un antropónimo adecuado para el personaje a quien se aplica, pues es denotativo tanto de la grandeza intrínseca que repetidamente le atribuye la protagonista de la novela como de la importancia que asume en el proceso de su formación. La figura de Máximo Sáenz, no en vano, adquiere, ante los ojos de Irene, proporciones inmensas: «Máximo Sáenz es enorme. Es, a sus ojos, uno de esos hombres ex-

fesores de la Escuela Normal de Maestras de Oviedo que, a la salida del curso, dialogan con Máximo Sáenz, llamados Arriaga y Castro, son designados también con nombres que evocan fonéticamente los de sus correlatos reales¹⁰.

El encarcelamiento de Máximo y la destitución temporal de Irene de su plaza se explican, asimismo, en función de circunstancias históricas e ideológicas muy concretas. Ya un decreto del 8 de noviembre de 1936 afirmaba la necesidad de llevar a cabo una «labor depuradora» para solucionar «los problemas de enseñanza, tan vitales para el progreso de los pueblos». La reforma educativa fue primordial para Franco, que abogó desde el principio por la restitución de las aulas a la Iglesia. A los pedagogos librepensadores, como Máximo Sáenz, y a los maestros republicanos, como Irene Gal, se los trató con saña; y los ideales progresistas por los que éstos abogaban quedaron sofocados por el patriotismo, el catolicismo y el adoctrinamiento en la lealtad al caudillo¹¹.

4. SENTIDO Y ALCANCE DE LA RETÓRICA PATERNALISTA EN *DIARIO DE UNA MAESTRA*

4.1. *Infantilismo y paternalismo*

Presentar una relación prematrimonial en el marco de una filosofía republicana y progresista era un propósito que no todos los novelistas se habrían atrevido a acometer durante la dictadura de Franco. Según ha puesto de relieve Janet Pérez (1988) en un estudio sobre varias obras de nuestra autora, Dolores Medio conseguía burlar la censura subrayando el infantilismo de sus protagonistas femeninas, haciéndolas pasar por seres inocuos, niñas traviesas, tanto en lo físico como en su forma de actuar y de ver la vida. *Diario de una maestra* sería, en este sentido, un ejemplo paradigmático. La primera vez que Máximo Sáenz se fija en Irene, ésta es, en efecto, «muy joven, casi una niña» (73). Cuando durante las navidades de 1935 pasan juntos unos días, su figura iluminada ante la chimenea le parece «la estampa iluminada de un libro de cuentos»:

traordinarios que surgen de vez en cuando en los pueblos para conducirlos a su destino» (83). Por estas razones lo llama también el «conductor» o el «guía» (177, 294, 326, 343).

¹⁰ Dato revelado por la autora a López Alonso (Medio, 1993: 77).

¹¹ Los estudios parciales sobre la depuración y represión del magisterio en las distintas comunidades españolas son abundantísimos. De carácter general es, por ejemplo, el de Morente Valero (1997), que se refiere a las claves de la contrarrevolución en la enseñanza iniciada tras el levantamiento militar de 1936 y analiza las bases ideológicas de la Nueva Escuela Nacional-Católica junto con los mecanismos, fundamentos y alcance de la depuración política de los maestros, incluyendo listados del personal depurado en diversas provincias, entre ellas Asturias.

Todo en ella es infantil: su figura aniñada, su alegría un poco inconsciente, su apasionamiento por cualquier idea, la rapidez con la que forma juicios y emite opiniones. Sobre todo son infantiles sus ojos que miran siempre limpia y directamente a los ojos de los demás, buscando la verdad (127).

Aprecia Máximo que Irene, como una niña, se ilusiona con la Navidad, y que, mientras conversa con él, juega con la toallita blanca que tiene entre sus manos, tratando de darle forma de oveja. Conmoverlo, la mece y le canta al oído: «esta niña chiquita no tiene cuna...» (133). «Chiquitina» es, junto con «tortuga», el apelativo con que se refiere a ella y en cuyo recuerdo ésta se complace (176, 198, 242). En retrospectiva, la propia Irene, al pensar en cómo era antes de la guerra, también se considera una niña:

Irene Gal era aún, dos años antes, una colegiala. La vida no tenía para ella ningún matiz. Una especie de limbo, sin pena ni gloria, con la única evasión al mundo de los alegres proyectos. Y en esto, entró en su vida Máximo Sáenz (231).

Se expresa de forma patente en estas líneas uno de los pilares básicos sobre los que se sustenta el patriarcado: el de la mujer cuya vida no adquiere sentido más que ante la llegada del «esperado», de aquel que habrá de dar sentido y plenitud a su existencia, haciéndola renunciar a todo, incluso al derecho de crear su propia identidad, en aras del amor. Al comienzo de la novela, Irene, en efecto, se nos aparece sometida e inmovilizada por una fascinación sin límites. Y Máximo Sáenz, por su parte, cumple con el papel que el guión del patriarcado le impone: el de proveedor, benefactor y tutor de la mujer. Cuando tras su primera relación sexual, comprueba, contrariado, que la muchacha era virgen, se siente embargado por un sentimiento de responsabilidad:

He aquí a una muchacha que hace apenas tres horas no conocía y que ahora tiene algún derecho, indudablemente, a apoyarse en su brazo para defenderse de su miedo a lo que la rodea. Y esto le fastidia. ¡Sí, le fastidia! Francamente, le carga. Al primer sentimiento de plenitud, de animal satisfecho y agradecido, le sustituye otro desagradable, de responsabilidad (86).

Tras reprocharle a Irene, con medias palabras, no haber «jugado limpio», esto es, no haber revelado antes su condición, queda desarmado por la ingenuidad de la muchacha, que no sabe a lo que se refiere: «¿La verdad? ¿Qué verdad, señor Sáenz? ¿Qué quiere que le diga?» (86). Desde ese momento, Máximo, que aprieta su brazo con ternura, se compromete a protegerla, para que no tenga nunca que arrepentirse de lo acontecido:

Está bien, está bien... Mejor será no dar vueltas y vueltas sobre lo mismo. Las cosas hay que afrontarlas serenamente (...). Escucha, pequeña, yo no soy un santo. No presumo de ser un caballero de la Tabla Redonda. Pero tampoco soy un canalla. Conozco mejor que tú la sociedad en la que has de vivir y... en fin, Irene, procuraré que no te arrepientas nunca de lo que ha sucedido (87).

La relación sexual marca el paso de la prehistoria a la historia, del limbo de la infancia al fragor de la vida adulta. En la lógica patriarcal, la mujer ve marcada su autonomía por el amor exclusivo hacia quien la ha iniciado; y quien la ha iniciado, a su vez, salvo que sea un «canalla», ha de velar por ella en justa correspondencia. A lo largo de la novela se incide constantemente en esta idea (232, 336). La historia de la pareja queda resumida en las páginas finales (332-333):

Antes de la guerra, en una época que ahora parece remota, un hombre y una mujer caminaban juntos. Él era un hombre fuerte y ambicioso, con muchos proyectos en la cabeza. Aunque había andado gran parte de su camino, creía en la buena voluntad de los hombres, en la posible inteligencia de la Humanidad (...) Ella era una adolescente, casi una niña. Creía ciegamente en todo. Y admiraba al hombre. Puso su vida en sus manos, sencillamente, como hacía todas las cosas. Y el hombre se asustó con aquella entrega. No era un conquistador profesional. Tomaba el amor donde lo encontraba y se iba agradecido y satisfecho. La pureza de la mujer le hizo sentirse culpable. Entonces le prometió que haría lo posible para que ella no tuviera que arrepentirse de la confianza que había depositado en él.

Infantilismo y paternalismo son las estrategias literarias de las que se sirve Dolores Medio en su novela para fingir no apartarse del orden dominante y así esquivar la censura. Sin embargo, mediante su reescritura del mito de Pígalión, subvierte de forma sutil uno de los pilares del patriarcado, según veremos a continuación.

4.2. *Fundamentos de la retórica paternalista: el mito de Pígalión*

En estrecha relación con la retórica paternalista a la que nos acabamos de referir se halla, en efecto, la configuración literaria de la pareja sobre el modelo del mito de Pígalión, relato por excelencia del patriarcado. El mito ovidiano del escultor que se enamora y consigue dar vida a su obra, incluido en las *Metamorfosis* (X, 243-297), conoció durante la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX una variante sociopedagógica, claro reflejo de su época, por la que la estatua pasó a simbolizar a la mujer como el ser instintivo cuya vida debía ser encauzada por el varón, que asumía el papel de educador¹². Según estas coordenadas, en *Diario de una maestra* manifiesta la narradora que Máximo Sáenz imagina a la joven Irene como materia moldeable: «Irene era sólo su Tortugueta: la muchacha infantil y dócil, apta para compañera, arcilla blanda en sus manos, dispuestas a modelarla a su capricho,

¹² Cf. Coulet (1998). Desde una perspectiva general, la herencia de Pígalión en las literaturas modernas es abordada por Rueda (1998). Hillis Miller (1990) se refiere a las reescrituras decimonónicas del mito en las letras inglesas desde una óptica deconstructiva. Las transposiciones del mismo en la novela decimonónica española las estudia Delgado (2005).

como un nuevo Pigmalión» (139). Se juega, incluso, con la metáfora de la escultura (141):

- Quítate la ropa... así... Un momento, sólo un momento... Déjame verte desnuda (...)
- Y después de unos momentos de admiración:
- ¡Cómo me agradaría ser escultor!
- Ella dice:
- Lo eres... En cierto modo...

Irene, a su vez, reflexiona, según la propia narradora nos indica, sobre el deseo de abandonar su vida, y su pensamiento, en manos del hombre:

Es curioso lo que le ocurre a Irene. Cuando está sola y tiene que actuar, cobra energía y resuelve rápidamente. Cuando está con Máximo Sáenz —¿una jugada del subconsciente?— se le entrega de tal modo, que hasta le da pereza pensar. La invade como una especie de laxitud, de dejarse ir... No le hace sólo una entrega material, sino intelectual. Como si le dijera: «Piensa tú por mí». Le agrada abandonar su personalidad, sentirse niña, vivir y actuar como una criatura que se sabe mimada y protegida. Hasta eso: «Piensa tú por mí. Yo, un objeto tuyo...» (166-167).

Una lectura feminista del texto, como ya expuso, con sentido común, Janet Pérez (1988: 39), encontraría a Max «paternalista y patriarcal en extremo». Pero hay que tener en cuenta que esas mismas cualidades servirían para invertir al texto de dignidad moral frente a la censura, que, en caso contrario, no habría permitido la publicación de la novela. Con la II República la mujer había superado su pasividad anterior y su confinamiento en el ámbito familiar. Había pasado a tener voz y voto, y a ser, hasta cierto punto, dueña de su destino. La dictadura la devolvió al hogar, de donde se consideraba que nunca tenía que haber salido. De hecho, con el régimen franquista se produjo, en muchos sentidos, un retroceso de varias décadas, y, en relación con lo que nos atañe, el retorno a un modelo educativo cuyo objetivo primordial era hacer de la mujer una buena esposa y excelente madre, un ser sin voz propia que pasaba de la tutela de su padre a la de su marido. El discurso de posguerra sobre la mujer remite, efectivamente, al ideal de domesticidad burguesa post-isabelina¹³. Sus forjadores, sin dudar, habrían suscrito las declaraciones de Benito Pérez Galdós, según las cuales la mujer, por ser infinitamente más maleable que el hombre, más flexible y movidiza, «cede prontamente a la influencia exterior, adopta las ideas y los sentimientos que se le imponen y concluye por no ser sino lo que el hombre quiere que sea... un reflejo de las locuras o de las sublimidades del hombre» (Pérez Galdós, 1944: 36-37).

La cita de Galdós no es gratuita, en la medida en que, según avanzamos antes, Dolores Medio, al novelar su experiencia verídica de amor y pedago-

¹³ La construcción del discurso de la domesticidad, aspecto clave de la formación discursiva burguesa la estudia, especialmente desde la aportación literaria femenina, Blanco (2001).

gía, parte de la base no sólo del mito del escultor chipriota enamorado de su estatua, sino de la reescritura implícita del mismo que llevó a cabo Galdós en varias de sus obras¹⁴ y, singularmente, en *El amigo manso*¹⁵. Lo más interesante del caso es que Dolores Medio, aun enfatizando de forma palmaria el ingrediente paternalista del mito de Pigmalión, conforme avanza la novela, contraviene sutilmente tanto el mito clásico como el texto galdosiano.

4.3. *Subversión de la retórica paternalista: contestación del hipotexto galdosiano*

La subversión más apreciable del mito clásico en *Diario de una maestra* es una relativamente frecuente en las transposiciones modernas del relato ovidiano, especialmente en las del siglo XIX, incluidas las galdosianas: la empresa se malogra¹⁶. Esto se debe, normalmente, al carácter inflexible e indómito de la mujer, que no es, como expresó palmariamente el protagonista de *La familia de León Roch* (1878), tras el fracaso de su experimento, «un carácter embrionario», sino «formado y duro»; no barro flexible, pronto a tomar la forma que quieran darle las manos del artesano, sino «bronce ya fundido y frío, que lastimaba los dedos sin ceder jamás a su presión» (Pérez Galdós, 2003: 192). Incluso cuando hay un deseo sincero de liberar a la mujer de la incultura y la superstición —recordemos que los krausistas consideraban la educación de la mujer española «una condición indispensable para su propia felicidad y para que pueda contribuir a la de su marido y preparar la de sus hijos»—, la «falta de un referente material que permita al hombre ejecutar la escultura» hace fracasar la empresa pedagógica y, con ella, la relación (Charnon-Deutsch, 1997: 176).

Frente a estas reescrituras galdosianas del mito, marcadas por el pesimismo, la novela de Dolores Medio (que no abandona, con todo, la esfera del desencanto) supone otra vuelta de tuerca. Irene es también rebelde: «no es tan fácil de modelar (...) tiene voluntad» (139). Pero, según Máximo razona, «Irene

¹⁴ Sobre el mito de Pigmalión en Galdós, cf. Alan Smith (1990), que realiza una sugerente panorámica, centrada, sobre todo, en *La familia de León Roch* y en *Fortunata y Jacinta*; Jagoe (1992), que centra su interés en *La familia de León Roch*; y Charnon-Deutsch (1997), que elabora, como Alan Smith, un estudio de conjunto. Smith (2005) recoge y comenta todas estas aportaciones en un capítulo de su estudio sobre Galdós y la imaginación mítica.

¹⁵ La relación de *Diario de una maestra* con *El amigo Manso* fue apreciada ya por Penuel (1973), pero ninguno de los estudios posteriores sobre la novela de la asturiana que hayamos consultado recoge esta referencia. A la novela galdosiana como eslabón intermedio entre el mito clásico y *Diario de una maestra* nos hemos referido en Martínez Sariego (2009).

¹⁶ A propósito de la novelística en lengua inglesa, constata este dato, y lo comenta desde su lógica deconstructiva, Hillis Miller: la estatua construida por Pigmalión «escapes male domination once more, though she was initially no more than a complex version of a rhetorical figure [protopopeia]» (1990: 51).

Gal es suya, enteramente suya. Hasta en su rebeldía. Porque Irene Gal defiende las ideas que él le ha inspirado» (140). En lo que atañe a la subversión del hipotexto galdosiano existen, en este sentido, otros detalles más significativos.

Es importante, por ejemplo, el hecho de que, por «sentido del deber», Irene resista heroicamente los avances de su pretendiente, Bernardo Vega, a quien la narradora define como un «hombre de acción» que «no respeta gran cosa a los que especulan con el pensamiento», y en cuya boca pone la siguiente caracterización: «Yo no soy hombre de letras, como su filósofo» (288). No es difícil percibir aquí el eco de la dicotomía entre hombre de pensamiento / hombre de acción que se expresaba en *El amigo Manso*, novela en la que Máximo Manso, el hombre de pensamiento, el ángel que desdeñaba ser hombre para guardar las puertas del Paraíso, el estratega de gabinete que en su vida ha olido la pólvora y se consagra con desnudo «a estudiar las paralelas de la plaza que pretende tomar» (376)¹⁷, se ve desplazado por el hombre práctico, su discípulo Peñita, el «soldado raso» que, sin haber jamás cogido un libro de arte, se lanza, espada en mano, a la plaza y la toma a degüello. La Irene de Dolores Medio se consagra heroicamente al hombre de pensamiento, aun cuando su pretendiente le recuerda que no sería extraño que éste acabara sus días «pudriéndose» en la cárcel¹⁸, mientras que la de Galdós no vacila ni un momento en entregar su amor al hombre de acción, al joven aclamado por las multitudes, y si recurre a Manso es sólo para que concierte su matrimonio con quien la ha «deshonrado».

La Irene de Galdós, por tanto, lejos de ser una maestra entregada a altos ideales, no responde al ideal de mujer-razón, sino al tipo de muchacha corriente cuyo ideal es el matrimonio con el hombre de éxito y de dinero: «Penélope aburguesada que teje *frivolité* en vez de tapices» y que, cual reflejo degradado del modelo clásico, «elabora su novela con nudos mientras espera al marido rico y célebre» (Turner, 1980: 392). Al Manso galdosiano, por el contrario, aunque los personajes lo definan como el hombre incorpóreo, «sin sangre ni nervios, más hijo de la idea que de la Historia y de la Naturaleza» (259), el lector puede otorgarle una cierta heroicidad quijotesca, la del hombre cuyas expectativas idealistas chocan crudamente con la realidad. Este papel heroico y desencantado corresponde, en *Diario de una maestra*, a la mujer, a Irene Gal, pues Máximo Sáenz se muestra incapaz de desempeñar con entereza el papel de Pigmalión hasta el final. Quien no está a la altura de las cir-

¹⁷ Citamos todos los pasajes de la novela por la edición de Francisco Caudet en Pérez Galdós (2001).

¹⁸ Bernardo Vega le dice a Irene: «En fin, quiero decir, sin faltar al respeto que debo a su héroe, que es posible que se *pudra* en la cárcel y no es una bonita perspectiva la que a usted se le presenta» (287). Bernardo Vega usa el verbo «pudrirse» reiteradamente (287, 291). La propia Irene lo retoma en su discurso interior: «Bernardo tiene razón. (...) Un rojo obligado a rectificar sus ideas o a *pudrirse* en el anónimo y en la miseria» (292). La cursiva es nuestra.

cunstances, quien se deja arrastrar por los valores mercantiles convencionales, no es la muchacha, sino el hombre, pues, al optar por contraer matrimonio con una mujer adinerada a quien no ama, demuestra preferir, antes que los altos ideales, la seguridad económica que brinda un enlace de conveniencia: «...La verdad es otra... otra mujer en su vida... Todo resuelto al lado de esa mujer... Yo, el deber... Su obra... ¡Mi pobre y cobarde Pigmalión!...» (339-340). Al igual que el Manso galdosiano constata defraudado cómo su Irene prefiere las funciones benéficas, las rifas y las novenas al estudio y la conversación seria, Irene Gal ve naufragar sus sueños cuando descubre que, después de quince años, su Máximo ha cambiado, que ha dejado de ser fiel a sí mismo, que ya no cree en el poder de la justicia, de la comprensión y de la tolerancia; que prefiere arrellanarse cómodamente en una butaca del Casino o del Club, fumando su pipa, escuchando cuentos eróticos, hablando de negocios, especulando con el hambre del pueblo y hablando mal del Gobierno. No es ese el hombre que la enseñó a pensar y a sentir, el que soñaba con un mundo mejor para la Humanidad. Por eso comprende Irene que Máximo Sáenz murió en 1937 y que lo que pierde cuando éste la abandona no es más que un fantasma, un espejismo, una ilusión que alimentó artificialmente durante años y años.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con el personaje galdosiano masculino, quien, al ver derrumbarse la imagen ideal que de su amada se había forjado y quedar relegado al papel de «desfacedor de entuertos» y casamentero, no encuentra más salida que dejarse morir, el desenlace de *Diario de una maestra*, aunque devastador, no es del todo negativo para la protagonista. «La suerte que aguarda al ideal en un mundo sin ideales» (Caudet en Galdós, 2001: 59), principal asunto de ambas novelas, es, en ambos casos, desoladora, pero matizada de esperanza en la autora contemporánea. Ya E. J. Ordóñez (1986) constató, a propósito del desenlace de *Diario de una maestra*: «The 'savior' is not to be found outside the heroine, but within (...) When the heroine discovers this, she is prepared to traverse the curse of history and transform, however modestly, her poor disjointed world» (58-59). Así, al concluir la novela, es Irene la que se nos aparece, en su heroicidad cotidiana, como una mujer extraordinaria. No, quizá, como una de esas grandes mujeres que cambian el rumbo de la historia, pero sí, al menos, como la mujer capaz, en última instancia, de tomar las riendas de su vida, una vida al margen de las pautas de Máximo Sáenz (que aparece, él sí, como un ídolo con pies de barro).

5. CONCLUSIONES

Nuestro objetivo en este artículo ha sido el de ponderar el alcance de la retórica paternalista en la novela *Diario de una maestra*, de Dolores Medio. Un examen atento de las coordenadas genéricas e ideológicas en que ésta se

enmarca y un análisis de sus hipotextos —el mito clásico de Pigmalión y su reelaboración sociopedagógica en la novela *El amigo Manso* de Galdós— nos han permitido confirmar las tesis de Pérez (1988) sobre el peso que la retórica del infantilismo tuvo en la relativa aceptación de la novela por parte de la censura. Enfrascada en la eliminación de escenas escabrosas que atentaban contra el «buen gusto» y la moral, la censura debió de interpretar el final de la novela, seguramente, no como subversivo —según la lectura que hemos efectuado—, sino como el castigo divino que, según los códigos morales de la época, merecía la casquivana protagonista por haber mantenido relaciones prematrimoniales: quedar excluida de la institución del matrimonio y no poder formar una familia reglada. Creemos, no obstante, que, dada la ideología republicana de Dolores Medio, no puede descartarse que el desenlace suponga una contravención consciente de la retórica paternalista del franquismo, que postulaba la reclusión de la mujer en el hogar bajo la tutela física, moral e intelectual del padre o del esposo. Esta novelista cuestionaría el mito no, como hicieran Galdós y otros autores del siglo XIX inmersos en los valores de la domesticidad, criticando la escasa ductilidad de la mujer, sino presentando a ésta como ser verdaderamente heroico y a su pareja masculina como alguien incapaz de estar *à la hauteur*. En ello radicaría básicamente la subversión de la retórica paternalista y del mito de Pigmalión, pilar del patriarcado, en esta novela. La autora simularía, mediante su adhesión a la lógica del mito clásico y la representación de la mujer como ser infantil, no estar apartándose del orden patriarcal dominante, pero, en realidad, al cuestionar la capacidad del hombre para cumplir con su papel, estaría horadando sus fundamentos mismos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abellán, J. L. (1979-1989). *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa Calpe.
- Blanco, A. (2001). *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada / Caja General de Ahorros de Granada.
- Coulet, H. (1998). *Pygmalions des Lumières. Houdar de La Motte - Boureau-Deslandes - Saint-Lambert - Jullien dit Desboulmiers - J.-J. Rousseau - Baculard d'Arnaud - Rétif de la Bretonne*. Paris: Desjonquères.
- Charnon-Deutsch, L. (1997). «The Pygmalion Effect in the Fiction of Pérez Galdós», en Linda M. Willem (ed.), *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 173-189.
- Delgado, L.E. (2005). «Metamorfosis de Galatea. Transposiciones del mito de Pigmalión en la narrativa española decimonónica», en F. Tomás & I. Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona-Valencia: Anthropos, pp. 61-69.
- Díaz, E. (1973). *La filosofía social del krausismo*. Madrid: Edicusa.
- Gilbert, S. & S. Gubar (1979). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Hillis Miller, J. (1990). *Versions of Pygmalion*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

- Jagoë, C. (1992). «Krausism and the Pygmalion Motif in Galdós's *La familia de León Roch*», *Romance Quarterly*. 39, 1, pp.41-52.
- Jiménez Landi, A. (1971). *Historia de la Universidad Española*. Madrid: Alianza.
- Jones, M. E. W. (1974). *Dolores Medio*. New York: Twayne Publishers.
- Lida, D. (1967). «Sobre el krausismo de Galdós», *Anales galdosianos*. II, pp. 1-27.
- López-Morillas, J. (1956). *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual*. México DF: FCE [1980].
- Martínez Cachero, J. M. (1984-1985). «Dolores Medio: noveno premio Nadal», *Archivum*. 34-35, pp. 55-67.
- Martínez Sariego, M. M. (2009). «La herencia mítica de Galdós en *Diario de una maestra* de Dolores Medio: Máximo Sáenz e Irene Gal como reactualización explícita de una pareja galdosiana», en Y. Arencibia, M. del P. Escobar & R. M. Quintana (eds.), *Galdós y el Siglo XX. Actas VIII Congreso Internacional Galdosiano (2005)*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 332-346.
- Medio, D. (1980). *Atrapados en la ratonera. Memorias de una novelista*. Madrid: Alce.
- Medio, D. (1991). *¿Podrá la ciencia resucitar al hombre?* Oviedo: Fundación Dolores Medio.
- Medio, D. (1993). *Diario de una maestra*. Madrid: Castalia [Ed. C. López Alonso].
- Medio, D. (2009). *Diario de una maestra*. Oviedo: KRK [Ed. V. Alperi].
- Millett, K. (1969). *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday & Company, 1970.
- Moi, T. (1985). *Crítica literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Montejo Gurruchaga L. (2000). «Dolores Medio en la novela española del medio siglo. El discurso de su narrativa social», *Epos*. XVI, pp. 211-225.
- Morente Valero, F. (1997). *La Depuración del Magisterio Nacional (1936-1943). La Escuela y el Estado Nuevo*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Ordóñez, E. J. (1986). «*Diario de una maestra*: Female Heroism and the Context of War», *Letras Femeninas*. XII, pp. 52-59.
- Penuel, A. M. (1973). «The influence of Galdós' *El amigo Manso* on Dolores Medio's *El diario de una maestra*», *Revista de Estudios Hispánicos*. 7,1, pp. 91-96.
- Pérez, J. (1988). «Alusión, evasión, infantilismo: Dolores Medio y la retórica precavida de los cincuenta», *Letras femeninas*. XIV, 1-2, pp. 32-40.
- Pérez Galán, M. (1975). *La enseñanza en la Segunda República*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Pérez Galdós, B. (1944). *Mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid: Atlas [Ed. R. Robert].
- Pérez Galdós, B. (2001). *El amigo Manso*. Madrid: Cátedra [Ed. F. Caudet].
- Pérez Galdós, B. (2003). *La familia de León Roch*. Madrid: Cátedra [Ed. I. Sánchez Llama].
- Quevedo García, F. J. (1989-1990). «Los nombres y su función narrativa en *El amigo Manso*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. 8-9, pp. 283-291.
- Pérez Galdós, B. (2000). «*El Ideal de la Humanidad*, de Julián Sanz del Río: una fuente galdosiana», *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 637-657.
- Rueda, A. (1998). *Pigmalión y Galatea. Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos.
- Ruiz Arias, C. (1991). *La obra narrativa de Dolores Medio*. Oviedo: Universidad Tesis doctorales.
- Smith, A. (1990). «Galdós y la imaginación mitológica: la historia de Pigmalión» en *Actas del IV congreso internacional de estudios galdosiano*. Tomo I, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 311-325.
- Smith, A. (2005). *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid: Cátedra.
- Smoot, J. (1983). «Realismo social en la obra de Dolores Medio» *Novelistas femeninas de la posguerra española*, ed. J. Pérez. Madrid: José Porrúa Turanzas, pp. 95-102.

Turner, H.S. (1980). «¿Es Manso un pobre hombre?», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 383-399.

Fecha de recepción: 18 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 4 de junio de 2010