

Baltasar, de la Avellaneda

Ya lo dijeron Mortimer Ostow y Norman O. Brown: todo neurótico tiende a la teatralización de sus deseos, a la dramatización de sus necesidades. «Todo es psicodrama. El síntoma es un deseo dramatizado; la neurosis dota a la realidad con un significado especial y una importancia secreta... La enfermedad es tan sólo un modo de fingir, la representación de un rol, una actuación» (Brown, 100).

En el caso de la poetisa romántica hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) —muchas veces llamada cariñosamente «la Tula»— estamos ante una compleja y dolorosa interdependencia de obra, vida y sociedad.

Gertrudis, hija de un padre español y una madre cubana, nació en 1814 en Puerto Príncipe, Cuba. A los nueve años quedó huérfana de padre, y es esa muerte la que le perseguirá inconscientemente toda su vida. Sus testimonios escritos acerca del ambiente familiar nos facilitan la comprensión de su trauma infantil que queda agravado por el hecho de que su madre vuelve a casarse antes de que pasara un año de su viudedad.

Si la Avellaneda tenía una fijación incestuosa o relación objetal con su padre, no lo sabemos. Pero es evidente que en una mente infantil tienen que generarse sentimientos de abandono cuando se produce la muerte de su padre. Y los sentimientos de abandono siempre originan sentimientos de hostilidad, más aún si la madre encuentra demasiado pronto un sustituto. Así pues, no es sorprendente que naciera en la mente de la pequeña Tula una animadversión frente a su padrastro, una especie de amor-odio acompañado por sentimientos altamente hostiles que originan, a su vez, sentimientos de culpabilidad. Incluso puede que ella haya concebido la idea de que su padre fue asesinado por su madre y el padrastro. Estos hechos hicieron que la niña cayera en una profunda depresión. Se refugia

en un mundo de fantasía al que nadie tiene acceso, excepto tres amigas con las que escribe cuentos y representa comedias, una precocidad literaria sorprendente, pero necesaria como sustituto del regocijo paternal. Cuando Tula pierde a sus amigas, ya que éstas se casan, sus únicos lazos con la realidad se rompen, y otra vez se siente abandonada y perdida. Y Tula empieza por entonces a buscar también el amor ideal que le compensaría, le redimiría de todo su sufrimiento.

En su fantasía buscaba alivio, la realización de un amor grande, bello, que pudiera llenar todo este vacío, satisfacer todo este anhelo de ternura que jamás tuvo en su infancia. Tenía dinero, eso sí, era mimada, caprichosa, deseada y admirada, y cuando se hizo una mujer era considerada el partido más cotizado de la isla. Desengaños amorosos, tal vez causados por una fantasía exacerbada que jamás admitiría algo que no fuera excepcional y grandioso, hicieron lo suyo. Su traslado a España sería otra evasión, otra búsqueda de las huellas españolas de su padre. *La Peregrina*, el pseudónimo con el que hizo publicar sus primeras poesías, constituye una expresión viva de esta inquietud suya de sentirse perdida, en busca de la felicidad y del calor. En Sevilla conoce entonces a los 25 años a Cepeda, hombre más bien normal y frío, con el que mantendrá la famosa relación epistolar después del fracaso amoroso con él. Y anticipa lo que sería su vida posterior: parece que padece un síndrome de «Medusa»: la Avellaneda es hermosa e inteligente, sensual, sensible y muy apasionada. Los hombres la admiran, pero a la vez la temen por su carácter enérgico y dominante que no quiere contentarse con lo mediocre, que busca la entrega completa. Y por lo tanto, la abandonan. En adelante, ya no creería en un desenlace feliz de su vida. La Avellaneda se marcha a Madrid, visiblemente envejecida, cansada y marchitada, donde empezará su vida literaria, una vez perdida toda ilusión de un amor que la podría salvar. La literatura, y más adelante, la religión, constituirían su «droga» evasiva hacia un mundo más feliz.

En 1844 estrena su tragedia medieval *Munio Alfonso*, tiempo en que conoce al poeta Gabriel García Tassara, con el que vive un amor tormentoso. Nace de esta relación una hija, jamás reconocida por él y que muere siete meses después.

En muchos estudios, estos dos fracasos amorosos son considerados como una tragedia en la vida de la Avellaneda, la cual es rechazada por ambos hombres por las condiciones sociales de su tiempo, y por ser una mujer inteligente y exigente. Lo cierto es que sus dos grandes amores constituyen unos hombres más bien indiferentes, independientes y autosuficientes en cuanto al amor idealista. Deberíamos analizar el por qué ella se enamora inconscientemente de hombres que son incapaces de corres-

ponderla en sus necesidades de ternura. En su subconsciencia, la Tula rechaza a los hombres al buscar libertad e independencia en unas relaciones no posesivas que sólo cree encontrar en unos hombres fríos. Enamorada y rechazada después por hombres incapaces de amar, como Electra, se siente, entonces, perdida en un país que no es su patria, sin hogar, sin marido y sin hijos. La muerte de seres queridos provoca en ella fuertes sentimientos místicos que la llevan a querer abandonar este «valle de lágrimas» y refugiarse en un convento. Así nace su tragedia religiosa *Saúl* (estreno en 1849), para dar lugar después a un sentimiento más humilde y altruista: se casa en 1846 con Pedro Sabater, hombre enfermo que muere tres meses después; esta muerte la lleva de nuevo al convento (donde escribe el famoso *Devocionario*, una especie de poesías místicas. En 1855 se casará con Domingo Verdugo, quien, tres años más tarde, en un altercado con un hombre que había interrumpido a propósito una función de su esposa, quedaría profundamente herido del pulmón. Sin recuperarse, en busca de un alivio para su salud delicada en viajes que llevarían a la Tula incluso a su querida Cuba, muere en 1863. La Avellaneda ya no saldría de su profunda depresión.

La Avellaneda, en este sentido, es a su manera una feminista, una mujer que no puede aceptar los códigos alienantes de la sociedad patriarcal que le tocó vivir. Dotada de una educación e inteligencia superior, no quiere subordinarse a un hombre cualquiera, ni dejar de cultivar su talento. Cuando tiene una hija «natural» con Tassara, acepta este hecho a pesar de la sociedad recriminadora. No le sirve de nada que Valera diga de ella con mucha admiración «Esta mujer es mucho hombre», ni los éxitos literarios, porque cuando aspira a la silla vacante de la Real Academia, sabe muy bien que la denegación es por su condición femenina y no por su talento literario. La frustración social queda siempre patente y refuerza su «neurosis de abandono», hasta que ella misma adopta una actitud de rechazo frente a la sociedad. Símbolo visible de esta actitud, es su tendencia de engordar, de rechazar estos códigos estético-eróticos de una mujer dócil, coqueta e hipócrita. La *franca india*, como se hace llamar, es la postura de una mujer provocadora, agresiva, aunque aparentemente apacible.

Indagando el motivo de sus dos matrimonios veremos que no existe en ellos el amor apasionado. Es ella misma quien lo dice con gran sinceridad a sus maridos. Habiendo renunciado para siempre al amor, únicamente puede aspirar a la amistad. La Avellaneda es querida por ellos, pero se siente culpable al no poder devolver ese amor. Podemos intuir que estas dos personas le sirvieron simplemente de apoyo, como relaciones analíticas. Además, una mujer como la Avellaneda, con su genio y orgullo, es incapaz de subordinarse a un hombre. Contrayendo matrimonio, en los

cuales ella no depende emocionalmente de un hombre (pero sí económica y socialmente; el reconocimiento social sólo se le daba a una mujer casada), se protege de un posible rechazo amoroso. Los maridos cumplen perfectamente la función del sustituto paternal sin satisfacer naturalmente sus deseos amorosos ideales. Interesante, además, es el hecho de que ambos maridos estén enfermos (el primero incluso antes de la boda). Así pues, se convierten en niños, en objetos poseídos y dominados por ella, asegurando de esta manera una cierta satisfacción altruista en Tula. Todos estos actores hay que verlos desde un punto de vista psicoanalítico como compensación: la Avellaneda es una mujer no solamente incomprendida, como afirma Ricardo Gullón, sino también profundamente insatisfecha y depresiva. Su entrega a la familia, a la literatura y, en último lugar, a la religión, le sirve únicamente de sustituto consolador que jamás puede aportarle ese amor ideal.

El nueve de abril de 1858 fue estrenado el drama religioso *Baltasar* en el teatro Novedades en Madrid y tuvo un enorme éxito que se tradujo en más de 50 representaciones seguidas. Era una obra de gran espectáculo, con decoraciones lujosas y un orientalismo muy del gusto de la época, acompañado de música y bailes.

El argumento bíblico es el siguiente: Joaquín, Rey de Judea, al ser vencido por el Rey de Babilonia, yace en prisión, acompañado de Elda, sobrina del profeta Daniel. Nitocris, la madre de Baltasar, Rey de Babilonia, compadecida de Elda, la lleva consigo al palacio con la promesa de favorecer al pueblo judío. Su motivo oculto es reanimar al melancólico Rey Baltasar con la presencia de Elda. Rubén, nieto de Joaquín, esposo de Elda, se opone a la separación. En una fiesta celebrada para el triste y aletargado Baltasar, Elda se niega a cantar ante el Rey, lo que llama la atención de éste quien la declara su favorita. Elda, la esclava rebelde, logra resucitar un amor en el despótico Rey. Para defender el honor de su esposa, Rubén se enfrenta al Rey, quien le perdona su atrevimiento al creerle hermano de Elda. Ésta es mandada al harén. El enamorado Baltasar desea proclamar reina a Elda, y ordena levantar un templo al rey de los hebreos, provocando así una sublevación de su propio pueblo. Al enterarse de que Rubén no es el hermano de Elda, lleno de ira devuelve a Elda a la prisión y manda arrojar a Rubén al populacho que le mata. En el cuarto y último acto se celebra otra fiesta en el palacio real. Baltasar desea olvidar su dolor en una gran orgía, y Nitocris, su madre, renuncia al poder por sentirse defraudada por su propio hijo. En este banquete aparece de pronto el profeta Daniel, que anuncia la destrucción del reino por los persas. Aparecen también Elda, que ha perdido el juicio, y Joaquín reprochando al Rey sus actos sacrílegos. En este momento entran en el palacio guerreros enemigos, medas y persas, para acabar con el trono babilónico. Muere Baltasar en la lucha, confesando la grandeza del Dios de los judíos, y Daniel profetiza la venida del Mesías. El palacio es consumido por las llamas.

Para entrar ya en detalles concretos de su biografía relacionada con su obra teatral, nos parece conveniente citar algunas palabras de José Antonio Escarpanter respecto a la estructura del contenido de su teatro:

En sus tres obras principales, el conflicto recae en tres personajes. La Avellaneda presenta un triángulo de figuras muy *sui generis*. Es un triángulo compuesto por un padre, una hija y un tercero. Salvo en *Baltasar*, donde este esquema no aparece, en *Saúl* y *Munio Alfonso*, el triángulo se compone de padre-hija-enamorado de ésta.

Si Escarpanter ofrece una estructura triangular (padre-hija-enamorado de ésta), también podemos confirmar esta tesis en el drama *Baltasar* de la forma siguiente: Joaquín/Baltasar-Elda-Rubén.

Baltasar, una especie de tirano-dandy diabólico muy propio del gusto del *Fin de Siècle*, representaría al padrastro de la escritora, figura opuesta a la de Joaquín, el padre querido. Éste aparece en el primer acto, en un lugar siniestro y oscuro: en la cárcel, donde pronto moriría si no fuera liberado por Nitocris. La cárcel equivale, pues, al símbolo de la muerte. Nitocris, por otra parte, podría ejercer la función de la madre de Tula. Siempre muy amable con Elda (=Tula), al mismo tiempo está muy unida al Rey, su hijo (o marido, como podríamos decir) hasta que rompe con él al final del drama: un hecho comparable a las relaciones difíciles de la madre de Tula con su segundo marido.

Por tanto, podemos resumir que las figuras Baltasar/Joaquín expresan la relación objetal de la Avellaneda con su padre: idealiza a su padre muerto y traspone su fijación negativa al padrastro.

Rubén, el esposo de Elda, ejerce una doble función en el drama: es esposo y, a la vez, el hermano de Elda, en el sentido literal de la palabra, puesto que ambos se criaron juntos y Elda es considerada la hija adoptiva de Joaquín. También en otros dramas (por ejemplo, en *Saúl*) podemos observar la importancia del papel fraternal. Esto es interpretable de dos formas: por una parte, queda patente la intensa relación que mantuvo la escritora cubana con su hermano Manuel; y por otra parte, los dos matrimonios de ella son expresión de una relación fraternal, más que sexual. Con ello se producirá un choque entre el hermano y el padre al estilo de Electra. Podemos comprobar un idéntico esquema (padre/padrastro —hija— enamorado/marido/hermano) en los demás dramas como *Saúl* y *Munio Alfonso*.

Este choque entre padre e hija y marido/hermano es traducible, según Brown, a un nivel sociológico: el padre, por lo tanto, representaría el sistema antiguo patriarcal, y el marido/hermano-rival al nuevo fraternal o democrático. Dice Brown, por ejemplo, que *en Platón, la abolición de la familia acompaña a la abolición de la propiedad; la propiedad es patriarcal, el comunismo fraternal. Otro tanto ocurre en el marxismo; Engels vinculaba la familia con la propiedad privada y el Estado; la sociedad ha sido patriarcal y llegará a ser fraternal* (p. 16).

Estas ideas sociológicas subyacentes en la obra de la Avellaneda se expresan abiertamente en su prólogo al drama dedicado al príncipe de Asturias, Alfonso de Borbón, donde dice lo siguiente: