

LA MORADA DEL PADRE. PASIÓN Y LÍMITE EN «LA GAVIOTA»

Javier Herrero
Universidad de Virginia



La crítica tradicional ha visto en *La gaviota* la más directa presentación de la filosofía conservadora de Fernán Caballero¹. Desde tal punto de vista, *La gaviota* nos mostraría, mediante su argumento y estructura metafórica, el fracaso de unas vidas en las que la pasión ha destruido los límites que la civilización cristiana había impuesto a través de una obra de siglos.

Un examen esquemático del argumento nos mostrará cómo la autora desarrolla el tema del conflicto entre pasión y límite. En pleno periodo postrevolucionario, tras el triunfo del régimen liberal, Fernán se propone reafirmar los valores tradicionales de respeto a la Iglesia y la Monarquía y, consiguientemente, intenta mostrar el peligro que toda relajación de su autoridad implica. La autoridad de toda institución humana se basa en la divina, en el Dios Padre, de quien todo poder fluye; las autoridades eclesiásticas, las políticas, de Él la reciben. Pero la base de la concordia social se encuentra en la concordia familiar: si el poder patriarcal se quebranta, si horrores tales como el adulterio o la sublevación de la mujer contra la autoridad patriarcal tienen lugar en la vida privada, otros como la guerra o la revolución tendrán lugar en la pública.

En *La gaviota* esa afirmación del límite contra la pasión se muestra ejemplarmente mediante el desarrollo de las relaciones de Federico Stein (roca en alemán), que posee la firmeza que su nombre indica, y la joven apodada la Gaviota, ave asociada con la veleidad marina. Stein había viajado a España desde Alemania en los años treinta, en plena guerra carlista, para buscar empleo como médico en el ejército de don Carlos. Desilusionado por la

¹ Para una excelente presentación de la posición tradicional ante *La gaviota* ver la «Introducción» de Julio Rodríguez-Luis a su edición de esta obra (Fernán 7-43). Todas las citas se hacen por esta edición.



brutalidad de la guerra, se prepara a embarcar en Cádiz para regresar a su tierra cuando cae enfermo, cerca de un monasterio que se encuentra en la costa suroeste de Andalucía, y es recogido por la familia que guarda el convento.

El convento o monasterio al que va a parar Stein no es sino una arruinada cáscara de su pasada grandeza. La amortización ha expulsado a los monjes (solo un viejo hermano permanece con los guardianes)². Tras su curación Stein comienza a practicar su oficio de médico en la región, y conoce a la Gaviota al asistirle en una leve enfermedad. Stein es un gran aficionado a la música, de la que la Gaviota es una apasionada amante y para la que reúne excepcionales condiciones de cantante. Se convierte en su mentor, se enamora de ella y se casan.

Pero ese mundo rústico e idílico no puede satisfacer la ambición de la Gaviota. La ocasión de escapar se presenta cuando el duque de Almansa, en una cacería, tiene un accidente y es curado por Stein. Durante su curación tiene ocasión de oír cantar a la Gaviota y de apreciar el mérito extraordinario de Stein, y les ofrece su ayuda para que triunfen en escenarios más dignos de sus talentos. Stein quiere permanecer en esa oscuridad donde tan felices han sido, pero Marisalada se deja deslumbrar por el brillo de un radiante futuro. Marchan a Sevilla. Allí, en una corrida de toros, la Gaviota ve actuar al gran y joven torero Pepe Vera, se enamora de él y cae en el adulterio. Al descubrirlo Stein emigra a Cuba donde muere. Pepe Vera obliga a la Gaviota, que está enferma, a que acuda a verlo torear; un toro de gran ferocidad lo mata. La Gaviota pierde la voz; regresa al pueblecito de Villamar, se casa con un antiguo pretendiente, barbero, aficionado y pésimo guitarrista, que la tortura con su horrenda música; y allí es condenada a vivir en un infierno conyugal.

La Gaviota es condenada porque ha violado una de las formas fundamentales del límite. Esencial para la justa contención de las pasiones que amenazan destruir el orden tradicional es la aceptación, por parte de la mujer, de la justa autoridad del padre y del esposo. Para ello su educación debe mantenerla alejada de la cultura moderna (romántica) cuyos cantos a la libertad amenazan destruir la estabilidad del hogar, como han destruido ya,

² El nombre «desamortización» se refiere a los decretos promulgados por el gobierno liberal presidido por Juan Álvarez Mendizábal, en los que se ordenaba la venta de los bienes «en manos muertas» es decir, las propiedades de la nobleza y la iglesia que no se cultivaban. Esa venta creó una clase media de especuladores que formó la base de los partidos liberal y moderado a lo largo del siglo XIX.

con la revolución liberal, los monumentos de la fe (el monasterio) y del orden social. De ahí que el ideal de la educación femenina consista en preparar madres y esposas, pero no ciudadanas: «Asisten a ella (la escuela) las niñas en los pueblos, desde la mañana hasta el mediodía, y sólo se enseña la doctrina cristiana y la costura». La autora reconoce que con esta educación no se forma la «*mujer emancipada*», pero nos dice que «en cambio suelen salir de ellas mujeres hacendosas y excelentes madres de familia» [198].

De ahí que la dama que representa en la novela el ideal femenino, que se enfrenta a la «horrible Gaviota» [462], la duquesa de Almansa, sea un perfecto ejemplo de deliberada ignorancia: la duquesa «jamás había tomado en sus manos una novela»; su vida ha transcurrido sin grandes pasiones: «ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones». Habiendo vivido encerrada totalmente en los límites del hogar («hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido») la duquesa «jamás hubiera podido creer [...] que estaba levantado en el mundo un estandarte bajo el cual se proclamaba la emancipación de la mujer» [362-362].

Dos críticos se han rebelado contra la interpretación tradicional de *La gaviota*, Susan Kirkpatrick y Paul Olson. Kirkpatrick muestra cómo la obra contradice en un sentido profundo las afirmaciones que constituyen su superestructura teórica, al hacer a los villanos de la obra, el torero Pepe Vera y la cantante Marisalada, los representantes de ideales populares, a Vera por su valor y maestría, y a la Gaviota porque su gracia y la grandeza de su talento musical representan el sentido estético del pueblo andaluz. El acto mismo de escribir la novela, afirma Kirkpatrick, es una refutación de esas premisas [Kirkpatrick 323-337]. Para Paul Olson esa contradicción se debe a la influencia de su padre, que había escrito: «La esfera intelectual no se ha hecho para las mujeres. Dios ha querido que el amor y el sentimiento sean su elemento»; pero, nos dice Olson, «Hay, en fin, una grandeza de autenticidad vital en la Gaviota que raya en el heroísmo» [Olson 379].

En mi artículo «Discurso e imagen en *La gaviota* de Fernán Caballero» [Herrero 1995] intento mostrar que estos argumentos están reforzados por una cuidadosa construcción metafórica. Sugiero allí una división icónica que intentaré ahora desarrollar con más amplitud. La oposición vida conventual/revolución corresponde metafóricamente a la oposición de las imágenes roca/





mar. El mar representa las seducciones del mundo; aparece radiante en un soleado día de calma, pero esconde bajo ese resplandor seductor la terrible violencia de su maligno poder destructor. El océano, nos dice Fernán, es «tan espléndido como traidor» [122]. Cuando refleja los rayos del sol el mar parece «un campo sembrado de brillantes, rubíes y zafiros» [104], pero cuando se enfurece sus olas se convierten en «enormes serpientes» que desprenden «blanca y venenosa baba» [106] o en «sirenas seductoras y terribles» que atraen «al hombre con tan dulces voces para perderle» [222]. Finalmente la imagen de violencia destructora se funde con la de serpiente demoníaca componiendo la clásica imagen del mundo infernal pagano: «La mar agita las olas de su seno, con la ira y violencia con que sacude una Furia las sierpes de su cabellera» (384). Furia y Sirena se identifican con las «enormes serpientes» que desprenden «blanca y venenosa baba»; como argüiremos más adelante, y como la misma contemplación de la imagen sugiere, el carácter fálico de esa fuerza destructora es claro.

Frente a esa furia marina, las rocas de la costa significan el límite que la voluntad divina impone contra esas desatadas pasiones. Así, al concluir el texto citado, la autora nos dice que esas olas se estrellan contra las rocas de un fuerte cuyo nombre se asocia con el santo que ayudó a Cristo niño a pasar las aguas: «La reventazón rompía con tal furor en las rocas del fuerte de San Cristóbal, que salpicaban de copos de blanca espuma las hojas secas y amarillentas de las higueras...» (171). Y en el texto inicial, en que se nos introduce al convento destruido por la furia política de la revolución liberal, no se nos deja en duda de que el límite de rocas representa la autoridad divina:

La accidentada línea que formaba la costa, presentaba ya una playa dorada de arena que las mansas olas salpicaban de plateada espuma, ya rocas caprichosas y altivas, que parecían complacerse en arrostrar el terrible elemento, a cuyos embates resisten, como la firmeza al furor. A lo lejos, y sobre una de las peñas que estaban a la izquierda, Stein divisó las ruinas de un fuerte, obra humana que a nada resiste, a quien servían de base las rocas, obra de Dios que resiste a todo... A la derecha, y en lo alto de un cerro, se descubrió un vasto edificio, sin poder precisar si era una población, un palacio con sus dependencias, o un convento (104-105).

Las rocas pues representan el poder divino capaz de limitar y detener la fuerza demoníaca de la mar mujiente. Sobre las rocas,

es decir sobre la fuerza de Dios, se asientan las instituciones con las que el hombre, en la historia, trata de realizar esa voluntad divina: la monarquía, representada aquí por un poder sometido a la autoridad religiosa (el fuerte de San Cristóbal antes citado), y la Iglesia, representada por un monasterio que se nos describe en las páginas siguientes como centro de vida social y religiosa; ambos pues constituyen una amplia metáfora del antiguo régimen.

En un plano puramente ideológico, Stein (roca) representa el límite y el orden. La Gaviota, ave marina, significará el poder destructor de las pasiones desatadas. En ella se encarnan fuerzas que contienen en potencia grandes virtudes y grandes vicios. Como mujer puede elegir entre someterse a la autoridad masculina, y convertir sus dotes de cantante en fuente de alegría de su hogar y de su comunidad, o ceder a la ambición y a Eros y, aliada al simbólico mar, transformarse en una terrible Furia destructora.

Hemos, pues, reconstruido aquí el discurso metafórico de *La gaviota*. En mi artículo «The Castrated Bull. Gender in *La gaviota*» (Herrero, 1996) he argüido que en *La gaviota* encontramos dos discursos contradictorios. Por una parte un discurso conservador que encarna la ideología de la autora. En ese discurso la estructura de la obra, tanto desde el punto de vista argumental (la ambición de la Gaviota la saca del mundo del convento y la arroja al mar del mundo, donde cae en el adulterio que destruye su vida y la de Stein) cuanto metafórico (la tormenta marina —el mundo— vence temporalmente la fuerza de las rocas [el convento; Stein]), nos muestra la necesidad de someterse al límite, de obedecer las fuerzas tradicionales representadas por la religión (el convento), la monarquía (el fuerte de San Cristóbal) y la familia (el matrimonio Stein-Marisalada). La tesis obvia de *La gaviota* consiste, pues, en mostrarnos, mediante un cuento moral, los terribles peligros de abandonar los principios sólidos, la dura roca de la fe, para lanzarnos a la seductora y aparente belleza de esa libertad (religiosa, política, erótica) que, como un espejismo marino, la revolución liberal nos ofrece.

En el texto citado arguyo que frente a ese discurso, en que la ideología reaccionaria domina la superficie del texto, coexiste en *La gaviota* un discurso inconsciente y contradictorio. Mi argumento (que resumo en las líneas que siguen) se basa en la existencia de una serie de imágenes que brotan del subconsciente de la narradora, y que contradicen las imágenes conscientes que estructuran la tesis expuesta. Hemos visto que las olas «mugen», que «revientan mugientes», que el huracán «brama». Al llegar





Stein al monasterio, su perro Treu (fiel en alemán) es simbólicamente matado por un toro y en una pesadilla que Stein tiene inmediatamente después de ese terrible accidente aparecen las olas del mar, en su forma de serpientes, asociadas con los toros que acaban de amenazar su vida y matar a su fiel amigo: «Oía mugidos de toros y uno de estos animales salía de detrás de la cruz (del monasterio)... La cruz misma se le acercaba vacilante» [105]. Vemos pues que la furia del mar se identifica en el texto con la del toro (no sorprendente en la imaginación de una aristócrata andaluza). Es claro, también, que esa identificación se apoya a su vez en otra en que la fuerza y energía vital se funden con el poder fálico: la olas son, como vimos, «enormes serpientes» que lo cubren de «blanca y venenosa baba» [106].

Pero esa identificación sitúa a la Gaviota (ave marina) y a Pepe Vera (metonímicamente asociado con el toro) del lado de la vida y la fuerza. Frente a ellos, la narradora identifica a las fuerzas conservadoras con la castración y, consiguientemente, con la ausencia de vida. Stein es asociado, al no ser capaz de vengarse de Pepe Vera cuando descubre el adulterio de la Gaviota, con el toro manso («Pepe Vera no se las aviene más que con toros bravos» [401]; Herrero 1966) mientras que, evidentemente, Pepe Vera lo es con el toro.

Esa falta de respeto de la Gaviota hacia Stein la encontramos en su relación con su padre. Éste, como aquél, se nos presenta como un héroe sentimental. Cuando Stein viene a visitar por vez primera a la Gaviota que está enferma, el tío Pedro no se atreve a hablar, se cubre el rostro con las manos [163], en lugar de reprender el descaro de su hija, quien a la invitación de que se deje examinar por el médico responde «¡No me da la gana!, el padre intenta disculparla [164]. A la pregunta de por qué le consiente que ande descalza por las rocas contesta: «¡Quería!», y a la de por qué no sigue una dieta razonable responde: «¡No quiere!». Es decir, la autora insiste en mostrarnos la total carencia de autoridad del tío Pedro con su hija; éste se doblga en todo momento a la voluntad de la Gaviota.

No nos sorprenderá por tanto que la morada paternal resulte ser un símbolo de la autoridad femenina. Precisamente en la profundización del análisis de esa morada paternal, que, como vemos, se encuentra realmente dominada por la férrea voluntad de la hija, encontraremos la posibilidad de conciliar esas dos fuerzas opuestas, Eros y el límite, que dominan la estructura imaginaria de la novela. La morada del padre nos muestra simbólicamente la posibilidad de transformar el diabólico mar en una energía crea-

dora. Esa transformación es obtenida mediante una sumisión del mar fálico a la seducción de la sexualidad femenina.

El tío Pedro Santaló, padre de la Gaviota, poseía una barca con la que navegaba comerciando. Un temporal destruyó su barca y a los marineros, menos al tío Pedro que, animado por el amor a su hija, consiguió llegar a tierra. Arruinado, construyó una modesta morada utilizando los restos del barco: «Lo que hizo fue labrar una choza entre esas rocas con los destrozos que habían quedado de la barca, y se metió a pescador» [137]. Una descripción posterior nos muestra que lo que el tío Pedro ha hecho ha sido «anclar» la barca en la roca. Cuando la barca es lanzada temerariamente al mar, y se deja seducir por la codicia, por la tentación mercantil de la riqueza comercial, está expuesta a la traidora atracción de las Sirenas y al castigo de las Furias. Cuando, por el contrario, se apoya en la roca de la fe y acepta la limitada y laboriosa tarea del humilde pescador, la violencia marina se transforma en gustosa y nutritiva fecundidad.

La barca del tío Pedro, asida ansiosamente a la roca, como el náufrago que escapó al naufragio, se nos describe como una especie de arca de Noé:

El pescador había construido la cabaña con los despojos de su barca, que el mar había arrojado a la playa. Había apoyado el techo en la peña, y cobijaba éste una especie de gradería natural, que formaba la roca; lo que hacía que la habitación tuviese tres pisos. El primero se componía de una pieza alta, bastante grande para servir de sala, cocina, gallinero y establo en el invierno para la burra. El segundo, al cual se subía por unos escalones abiertos a pico en la roca, se componía de dos cuartitos. En el de la izquierda, sombrío y pegado a la peña dormía el tío Pedro; el de la derecha era el de su hija, que gozaba del privilegio exclusivo de una ventanita que había servido en el barco, y que daba vista a la ensenada. El tercer piso, al que conducía el pasadizo que separaba los cuartitos del padre y de la hija, lo formaba un oscuro ahogado desván (161-162).

El barco se ha transformado, pues, en una morada en la que se acogen animales y seres humanos. Las gallinas darán huevos y pollos, la burra leche y transporte. En su nueva función de barco/roca, la energía aventurera se ha transformado en segura y sólida fecundidad. Es más, en una primera redacción de este párrafo, la autora había escrito que las rocas en que se apoyaban los restos de la barca eran las mismas que las del fuerte de San





Cristóbal, subrayando así el claro simbolismo político-religioso de la imagen («apoyándola en una especie de gradería natural que formaban las rocas de San Cristóbal» [161, nota 12]); evidentemente más tarde pensó que la imagen era demasiado obvia y decidió suprimirla. La benignidad de la relación padre/hija, la dulzura de la autoridad paterna, está indicada aquí en la generosidad del padre: mientras él se reserva un cuarto «sombrio», para su hija deja otro iluminado por una ventanita con una vista a la ensenada. La mención del tercer piso es necesaria porque se convertirá, tras el matrimonio de Stein y Marisalada, en su habitación; de esta forma pasan a entrar en la morada del padre.

Pero, ¿en qué sentido la energía demoníaca del mar se transforma en fecunda energía creadora? Hasta aquí hemos asistido más bien a un escape del mar, a una huida hacia la roca; la aventura mercantil marítima se ha transformado en un acongojado apego a la solidez terrestre. Un cierto indicio de que la fuerza protectora del límite nos permite una segura penetración en el imperio de las furias marinas nos es sugerido por el oficio de pescador del tío Pedro; al tener la seguridad de la protección de la tierra firme, del rápido regreso a la seguridad de su barca/roca, el tío Pedro puede obtener del mar su riqueza y evitar su furia: él trae al pueblo «sal y pescado» [137]. Pero aun así las incursiones marítimas aquí sugeridas tienen un cierto carácter de timidez, no sugieren una victoria sobre las energías marinas; las fállicas olas no han sido sometidas.

Esa victoria contra el falo demoníaco tiene lugar, de nuevo, mediante el poder de la roca. Esa roca nos había aparecido hasta ahora como la representación simbólica del poder patriarcal, era la barrera que el Padre imponía a la furia marítima; sobre él se apoyaban los símbolos históricos de su presencia en la historia: el fuerte de San Cristóbal y el monasterio. Pero vamos a ver cómo la violencia del mar se transforma milagrosamente en fecundidad cuando la roca adquiere, por una sorprendente metamorfosis, características femeninas. De esta forma el discurso subconsciente contradice el núcleo mismo del discurso ideológico: la roca, símbolo del poder de Dios Padre, base de toda autoridad terrestre, religiosa, política y, de especial interés en nuestro caso, patriarcal, invierte su valor semiótico y se transforma en la imagen del sexo femenino mismo.

En la playa que rodea la morada del padre asistimos a esa curiosa transformación; lo que podría ser una abierta playa en la que se estrellaran las olas se convierte... ¡en un lujoso comedor en el que el mar ofrece su ricos alimentos!

Abriase paso la mar por entre dos altas rocas, para formar una pequeña ensenada circular, en forma de herradura, que estaba rodeada de finísima arena y parecía un plato de cristal, puesto sobre una mesa dorada. Algunas rocas se asomaban tímidamente sobre la arena, como para brindar asientos y descanso en aquella tranquila orilla (159).



No falta nada en este banquete marino. El fiero Neptuno, con sus sirenas y sus furias, es ahora una especie de mayordomo que está listo a presentar sus deliciosos peces, en platos de cristal, sobre una lujosa mesa dorada, y a huéspedes descansadamente sentados en las sillas ofrecidas por las todopoderosas rocas. Parece que la derrota marina no podía ir mas lejos. Pero no es así; el demonio fálico puede aún sufrir mayores humillaciones. Tal humillación consiste en ser utilizado para construir el tipo de jardín que, nos dice la autora, en Andalucía se llama *navazo*.

Los navazos son huertos que se construyen cavando un profundo espacio cerca de la arena del mar. En las paredes de ese hoyo se plantan cañaverales que les dan consistencia. El agua del mar, forzada a pasar a través del fondo de la arena para llegar a ese huerto, se filtra de su sal, pierde así su cualidad marina, y se transforma en dulce agua de riego. De este modo el mar, no sólo nos da sus pescados, sino que es forzado a convertirse en una fuente de energía terrestre:

En aquella hondura, no obstante la proximidad del mar, la tierra produce sin necesidad de riego, abundantes y bien sazonadas legumbres; porque el agua del mar, filtrándose por las espesas capas de arena, se despoja de su acritud, y llega a las plantas adaptable para su alimentación [160].

En realidad, como dice la tía María, el agua así transformada se sacraliza: —«¡Vaya si está hermoso el navazo del tío Pedro! dijo la tía María. No parece sino que lo riega con agua bendita» (160).

Me parece evidente que las imágenes aquí analizadas claramente confirman que la autora, por debajo de su ideología consciente, que tan enérgicamente afirma la sumisión de la mujer a la autoridad fálica, paternal y conyugal, está afirmando, sin duda inconscientemente, la superioridad vaginal: la hembra es la fuerza capaz de someter al falo a su función fecundante, alejándolo de su terrible violencia destructora. ¿Qué son esas rocas, tras las cuales se encuentra un paraíso para el apetito, sino la apertura de la vagina? Y esa subterránea huerta capaz de transformar el agua



amarga en sagrado semen ¿qué puede ser sino el útero? Nos encontramos aquí con la última negación del discurso ideológico de *La gaviota*. Toda aparente pretensión de sumisión a la autoridad patriarcal ha de desecharse; no es el nombre del Padre el que puede someter la desatada violencia de Eros; sólo la antigua seducción de la Madre, encarnada, tras la victoria sobre la amenaza de castración impuesta por el límite, en la gloriosa Vagina, puede domar y someter la violencia fálica.

Era preciso que Cecilia Böhl von Faber destruyese el aparente discurso ideológico de *La gaviota*. La mujer que había hecho de la casa del ignorante y perezoso Marqués de Arco Hermoso un centro de vida social y cultural al que visitaban los más grandes hombres de letras de la época [Herrero 1965]; la amiga de Washington Irving; la que se opuso a dejarse seducir por Federico Cuthbert [Herrero 1963, 200-217]; la que, habiendo sido arruinada por su tercer marido consiguió un empleo para éste, reconstruyó su vida y se convirtió en una celebridad internacional; sabía muy bien las posibilidades contenidas en el género femenino. El negarlas en su obra, fue, consciente o inconscientemente, una de las estrategias mediante las que obligó al poder fálico a someterse a la energía vaginal. Sólo mediante tal sumisión puede la pasión, absorbida y dominada por la fuerza del límite (impuesto ahora por el principio femenino), transformar su poder destructor en creadora fecundidad.

OBRAS CITADAS

- Caballero, Fernán. *La gaviota*, Barcelona: Labor, 1972.
Herrero, Javier, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*. Madrid: Gredos, 1963.
Herrero, Javier. «Un poema inédito de Tassara», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 (1965), 117-119.
Herrero, Javier. «Discurso e imagen en *La gaviota* de Fernán Caballero». *Letras de la España contemporánea*. Homenaje a José Luis Varela, edición de Nicasio Salvador Miguel, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 195-203.
Herrero, Javier. «The Castrated Bull. Gerder in *La gaviota*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1996 (en prensa).
Kirkpatrick, Susan. «On the Threshold of the Realist Novel: Gender and Genre in *La gaviota*». *PMLA* (1983): 323-340.
Olson, Paul. «Reacción y subversión en *La gaviota* de Fernán Caballero». *Actos del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1986: 375-383.

