

01046



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA SEDUCCION EN DOS NOVELAS DEL SIGLO XIX:
LA REGENTA (188-1885) Y TESS OF THE
D'URBERVILLES (1891)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRIA EN LITERATURA COMPARADA
P R E S E N T A :
MARIA LETICIA MARTINECK ARDAVIN

2001



DIRECTOR DE TESIS: MTRO. FEDERICO PATAN

MEXICO, D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA SEDUCCIÓN EN DOS NOVELAS DEL SIGLO XIX: *LA REGENTA*
(1884- 1885) Y *TESS OF THE D'URBERVILLES* (1891)

TESIS

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER LA

MAESTRIA EN LITERATURA COMPARADA

PRESENTADA POR:

MARÍA LETICIA MARTINEK ARDAVÍN

México, D.F.

2001

A Jorge

José Luis,

Patricia y Adriana

A Teresita

A mis hermanos

y a mis amigas

La seducción en dos novelas del siglo XIX: *La Regenta* (1884-1885) y *Tess of the d'Urbervilles* (1891)

Índice

Introducción	3
Capítulo I: Contexto económico - social y cultural del siglo XIX	10
Capítulo II: La seducción de la mujer en la literatura	
a) El proceso de la seducción a través del tiempo	22
b) Ángeles y demonios en el imaginario del hombre: Representación masculina/femenina de la mujer	57
c) El cautiverio de las mujeres	63
d) Figuras del deseo: Lilith	85
Capítulo III: Imágenes, Eva amordazada y su destino trágico	
a) Imágenes premonitorias: el color rojo, el sol y la danza	109
b) La confesión y el silencio de Eva	119
c) El destino trágico de Eva amordazada	134
Conclusión	148
Bibliografía	156

Introducción

La presente investigación es el resultado de una inquietud personal así como interés en el estudio de la mujer en el campo de la investigación literaria. El problema que concretamente nos interesa abordar es la sexualidad de la mujer vista a través de la novela en el contexto de la cultura europea. El desarrollo de la novela ha estado ligado continuamente a la posición social y el lugar político de las mujeres, tal es el caso en la literatura decimonónica. En el siglo XIX, a la par que la industrialización de la Europa continental tenía lugar, se excluía a la mujer burguesa del trabajo y se realizaba una separación artificial entre la vida pública (masculina) y privada (femenina). El pretexto era la protección de la familia y la de los ideales de ese momento, porque se asumía que en la sociedad industrial el mundo exterior representaba un peligro para la unidad familiar. La narrativa tradicionalista seguía los cánones de la época y en ella encontramos los siguientes elementos: la desigualdad irrefutable de los sexos fundada en la naturaleza, la necesaria sumisión de las mujeres y el matrimonio indisoluble como garantía del orden y la moral. Y, como era de esperarse, la heroína transgresora de estos principios era percibida como una amenaza siniestra. Es en este punto donde se inserta nuestro trabajo. La hipótesis de la que partimos es la siguiente: Si la narrativa de finales de siglo actúa como reflejo de una época y es uno de los mecanismos que apoya la ideología de la sociedad burguesa en crisis ante la pérdida de la dominación masculina, entonces la representación de la mujer como ángel o demonio, el discurso normativo de la represión sexual, el discurso confesional, la ausencia de la voz femenina y el castigo ejemplar serían las manifestaciones.

El periodo investigado es el fin de siglo XIX aunque para comprender algunas de las ideas prevalecientes debamos remitirnos al resto del siglo como es el caso en lo socio-económico. No se entendería a la mujer decimonónica sin entender los cambios que

provocó la Revolución Industrial, que había nacido a finales del XVIII. Para llevar a cabo este proyecto se examinó la historia de esa época junto con la lectura cuidadosa de dos novelas de finales de siglo, una española y la otra inglesa. En *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas alias Clarín y *Tess of the d'Urbervilles* (1891) de Thomas Hardy se conjugan una serie de elementos que nos permiten analizar el papel de la mujer en estas sociedades. A pesar de estar escritas en distintos idiomas y pertenecer a diferentes ámbitos geográficos, el contexto político de la expansión del capitalismo, la ideología y la cultura y el crecimiento de la sociedad burguesa permiten establecer una serie de interrelaciones entre los textos.

El resumen de las novelas es el siguiente: Por una parte *La Regenta* es la historia de Ana Ozores, una joven provinciana casada con un hombre bondadoso pero mucho mayor que ella. Debido a una creciente frustración emocional y física, Ana oscila entre su confesor Fermín De Pas, quien se enamora apasionadamente de ella, y Álvaro, seductor experimentado que acaba por triunfar. Cuando el esposo de la Regenta descubre su infidelidad reta a un duelo desigual a don Álvaro y muere. Después del duelo, Álvaro huye de Vetusta y la Regenta enloquece.

En cuanto a la novela de Hardy, Tess es una joven campesina seducida por Alec, el hijo de la dueña de la casa en que trabaja. De esta unión nace un hijo pero poco después muere. Pasado un tiempo Tess se casa con Ángel pero éste la abandona en la noche de bodas cuando se entera de que no es virgen. Las circunstancias la obligan a vivir con su amante Alec hasta que Ángel, quien ha regresado de América del Sur, la busca. Ante la imposibilidad de reunirse nuevamente con su esposo, Tess asesina a Alec en un acto de liberación. Finalmente Tess es ejecutada por su crimen.

Estas novelas se insertan en el tratamiento propio del realismo; el héroe romántico es sustituido por el antihéroe, se habla del personaje común con virtudes y defectos

parecidos a los seres de la vida real, se le da importancia a la cotidianidad, a lo feo y a lo trivial, se pretende una cierta objetividad al describir y con ello se cree reflejar una sociedad. Además, “el galanteo sería sustituido por el matrimonio, las hazañas por las pertenencias, y los finales felices serían la combinación de ambas cosas” (Harry Levin, 1974:48). El naturalismo, por otro lado, es una derivación del realismo y que obliga al escritor de este movimiento, de acuerdo con Jaime Torres Bodet, a ser “más objetivo que el realista” (1988: 40). En la novela naturalista, entre otras cosas y a diferencia de la realista, se hace más énfasis en la investigación sociológica y el determinismo predomina sobre la conducta humana.

En la novela de Leopoldo Alas se conjuga el realismo con elementos del naturalismo y en la de Hardy encontramos una construcción realista que confluye con una serie de elementos míticos y simbólicos.

Por otro lado, en una visión comparatista las relaciones interculturales de los textos literarios permite descubrir las convergencias y divergencias que existen entre ellos. Para tal efecto, las dos novelas antes mencionadas fueron el objeto de un análisis detallado, agregándose a éste la lectura de una serie de novelas que fueron escritas antes o después del siglo XIX. Además de este ir y venir por el tiempo a través de los textos, recurrimos a los mitos, obras teatrales, ensayos teóricos así como a notas periodísticas. No dudamos, por ejemplo, dentro de la interdisciplinariedad que permite la tradición comparatista, apoyarnos en un texto sobre el cine y en la producción pictórica de la época para aclarar o para expandir algunos elementos. Después de todo en el cine las imágenes, el sonido, los diálogos, tienen también una carga ideológica y una expresión concreta que otorgan al séptimo arte un espacio de interpretación similar al de la literatura. Aunque el cine, como cualquier otra fuente (la literatura y la pintura), es subjetivo y parcial, y sólo da referencia a

una parte de la realidad que construye. En cuanto a las imágenes pictóricas Lois Parkinson, en su artículo “Aproximaciones interartísticas” a la lectura (1995), escribe lo siguiente:

Por imagen, (...) me refiero al contenido de la forma: los significados culturales de la imagen como un objeto *en* el mundo y como objeto *que refleja* el mundo. Las imágenes visuales cumplen diferentes funciones en diferentes comunidades. Su objetivo es siempre la verosimilitud, la mimesis: la imagen refleja o contiene el mundo, tal como éste se entiende en esa cultura. No quiero decir que la imagen sea siempre realista (...) sino que reflejará la visión del mundo de una cultura determinada (163).

Con todo lo anterior pretendemos explicar los diferentes enfoques con los cuales analizamos las obras. Aunque la preocupación central se elabora a partir de los textos literarios la interrelación con otras disciplinas nos dio más herramientas para explicar mejor la posición de las heroínas en las obras de Leopoldo Alas y de Hardy.

En este trabajo se utilizó como herramienta teórica a la tematología, que es:

una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia en otras palabras, los *temas y motivos* que, como filtros seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (Luz Aurora Pimentel 1993: 215)

El tema de la seducción sirvió como elemento estructurador en la selección de los textos. Esto nos permitió examinar una parte de la sexualidad de las mujeres en sus diferentes “roles”, ya fuera como mujer violada, seductora o seducida. Como tema, la seducción tiene una historia muy antigua, como bien lo señala Claudio Guillén (1985): “Hay temas que son largas duraciones, *longues durées*, que perduran transformándose a lo largo de muchos siglos” (261). Y en efecto, el tema de la seducción se encuentra desde los mitos griegos y romanos, aunque nosotros pensamos que el hipotexto más conocido e institucionalizado está en la Biblia: en el Génesis con Eva en el paraíso; la continuidad del tema en el tiempo y en el espacio nos permitió darle un seguimiento hasta llegar a las

novelas principales de nuestro estudio. Además, añadimos al estudio de este concepto abstracto —la seducción— el modelo de hipertextualidad de Gérard Genette (*Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, 1989). Este modelo, explica Luz Aurora Pimentel en el artículo de “Tematología y Transtextualidad”:

describe una relación de derivación de un texto, o hipertexto, con respecto a otro anterior, o hipotexto.(...) El hipertexto no puede existir cabalmente sin el hipotexto, pero no sólo habla de él o lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto con propiedades literarias (225).

De esta manera, el Don Juan de Tirso de Molina sería el hipotexto que presenta el tema del seductor y los siguientes donjuanes como el de Zorrilla y el de Molière serían los hipertextos. También, en este modelo de análisis, en relación con otros textos y diferentes disciplinas llama la atención, generalmente, la transformación del tema por cuestiones ideológicas. Harry Levin, citado en “Tematología y Transtextualidad”, habla de “un desplazamiento de carga semántica”(221). Como ejemplo de esto último, en el tema de Salomé en la Biblia (San Mateo 14-6) se enfatiza la pérdida del poder y del religioso, mientras que en la obra de Oscar Wilde, *Salomé* (1991), ambos elementos se desplazan al subrayarse la importancia de lo erótico.

Además de estructurar la selección de los textos periféricos, el tema de la seducción sirvió como hilo conductor en el análisis de Tess y Ana, personajes principales de las dos novelas decimonónicas, sus avatares, la polarización sexual de la mujer burguesa en ese tiempo y la representación femenina en una nueva ideología capitalista.

Ahora bien, después de actualizar la bibliografía, se leyeron una serie de novelas — casi todas escritas por hombres— y artículos bajo los temas que iluminaran nuestro trabajo. Se hizo una selección cronológica de las obras que arrojaran luz en torno a los

aspectos, en especial, los temas de la seducción y la violación los cuales dieran cuenta de la polarización sexual de la mujer decimonónica y el castigo ejemplar de ésta.

Igualmente importantes, para llevar a cabo esta investigación, fueron los textos teóricos, por ejemplo, la cita tomada de la *Introducción a la genética humana* (1994), que generó y contestó una serie de preguntas:

El darwinismo revolucionó a la biología pero tuvo también efectos indeseables, como el llamado darwinismo social, debido a la interpretación errónea del concepto de la permanencia del más fuerte en la lucha por la vida, que se utilizó como pretexto para justificar biológicamente todo tipo de abusos de la clase dominante sobre la dominada (256-257).

Esta afirmación, en parte, nos permitió afirmar, por ejemplo, que los novelistas del siglo XIX, que aprovecharon los conceptos darwinianos, no tenían muy clara la significación científica de los postulados del hombre de ciencia. Sin embargo, utilizaron el determinismo genético con mucha elegancia y seguridad en sus obras.

Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad* (1984), abrió otra ventana al conocimiento de la época. Con base en su libro pudimos comprender la razón de la diversidad de discursos sobre el sexo, uno de ellos especialmente relevante para nosotros, el discurso religioso. En torno a este último, también utilizamos el estudio de Susan David Berstein en *Confessional Subjects* (1997), por su contribución al estudio del poder, el género, la cultura y la literatura victoriana. Entre otros estudios, no podemos dejar de mencionar el trabajo de Paciencia Lope Ontañón, cuyo trabajo en *Ana Ozores, La Regenta Estudio psicoanalítico* (1987), nos abrió los ojos a un mejor análisis de la novela. En lo que respecta a la construcción de la mujer como sujeto literario e imagen visual, el trabajo de Bram Dijkstra en *Idols of Perversity* (1986) nos ayudó a comprender las causas por las cuales surgió la mujer-monja y la *femme fatale*; igualmente sobre el problema de la bipolaridad de la mujer debemos añadir como estudios significativos para nuestro trabajo

las siguientes obras: *Historia de las mujeres* (1993), *New Women, New Novels: Femenism and Early Modernism* (1990), *Women & Fiction. Femenism & the Novel 1880/1920* (1979) y finalmente Peter Gay con su obra fundamental *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud* Tomos I y II, (1991). Es claro que se consultaron más libros que los aquí se mencionan, pero basten los aludidos como sustento de la teoría, crítica e historia literarias utilizada.

CAPITULO I

Contexto económico - social y cultural del siglo XIX

Presentamos, en forma breve, el contexto económico y socio-cultural del siglo XIX. Este marco nos permitirá establecer lazos entre textos provenientes de sociedades diferentes, pero conectadas económicamente por medio del capitalismo industrial, además de ideas científicas y, aunque con algunas diferencias, ciertos rasgos ideológicos y culturales.

Se llama "revolución industrial" al explosivo aumento de la producción y el consumo ocurrido entre los últimos decenios del siglo XVIII y los primeros del XIX. Esta creciente actividad económica se desarrolló en Inglaterra y de ahí se extendió a muchos países de Europa. Sus características principales son: la aplicación a la industria de una serie de inventos y técnicas que abaratan la producción mediante el mejor aprovechamiento de las materias primas y el reemplazo de los obreros por maquinarias; la aplicación de la fuerza de vapor; el libre comercio; la búsqueda de mercados y la expansión colonial. De todos estos factores se derivan la transformación de las ciudades, del paisaje rural y algunos cambios sociales importantes. Es fácil imaginar la transformación de las ciudades, por ejemplo, las grandes fábricas de concreto que junto a las hileras de casas pequeñas habitadas por los obreros, cuya apariencia lúgubre y falta de higiene, afeaban el entorno. Sobre el paisaje rural ofrecemos un ejemplo, no sólo de la transformación del paisaje sino también de la aparición del hombre-autómata tomado de Hardy en *Tess of the d'Urbervilles*. Muchos otros escritores, al igual que él, sintieron la necesidad de denunciar los cambios que la supuesta modernización traía al campo, las ciudades y a los hombres. La siguiente descripción rural que ofrecemos lleva implícita una crítica:

The long chimney running up beside an ash-tree, and the warmth which radiated from the spot, explained without the necessity of much daylight that here was the engine which was to act as the *primum*

mobile of this little world. (...) The isolation of his manner and colour lent him (the engineman) the appearance of a creature from Tophet, who had strayed into the pellucid smokelessness of this region of yellow grain and pale soil, with which he had nothing in common, to amaze and to discompose its aborigines. (...) He was in the agricultural world, but not of it. He served fire and smoke; (1994:283).

En esta cita se puede observar el chocante contraste de la larga chimenea de la máquina que radia calor en forma artificial a su alrededor, perturbando a la naturaleza con la contaminación del aire puro. Además se describe la enajenación de los trabajadores al ser parte de la automatización que se requiere en el manejo de las máquinas: el trabajador-autómata es un extraño en ese ambiente, no es parte de la naturaleza que lo rodea y refleja la soledad de aquel que va de un lado a otro, ayudando con su máquina a cosechar los frutos de la tierra, trabajo que anteriormente era realizado por los campesinos del lugar.

La sociedad se vuelve más injusta, dado que la industrialización obliga a la nueva clase social del proletariado a realizar largas jornadas de trabajo mal retribuidas. Las mujeres campesinas también forman parte de esta gran emigración hacia la ciudad. En el campo, se vuelve difícil encontrar trabajo, pues las maquinarias están desplazando al hombre en la labor agrícola. En la novela de Hardy, se puede constatar como Tess recorre penosamente, de acuerdo con la estación, los valles y los campos para encontrar trabajo.

La agresión a la naturaleza cambia el paisaje rural, la transformación de las ciudades y de la sociedad sucede en todos los ámbitos en varios países. La política imperialista, la revolución industrial y el liberalismo que se extiende a los países de Europa continental favorecen el nacimiento de una nueva burguesía: industriales y hombres de negocios. El liberalismo económico se convirtió en el programa de la nueva clase burguesa, el cual, "transforma la economía y la sociedad. Triunfa la doctrina del libre cambio, o sea la del liberalismo económico que habían propuesto Adam Smith y Jeremy Bentham" (Cristina Barrios y Arturo Souto, 1976: 24).

Sin embargo, en España, la lucha del pueblo por su independencia primero y la serie de luchas intestinas que siguieron durante casi todo el siglo XIX hizo lenta su incorporación al industrialismo. La sociedad decimonónica se dividía en dos grupos diferentes: uno de ellos era conservador y católico y el otro representante de la España industrial, urbana, esencialmente burguesa y progresista. A la mitad del siglo, al igual que en el resto de Europa, son los burgueses y la clase media quienes dominarán en ese país. Aunque en 1874 un alzamiento militar acaba con la primera República y comienza el período de la Restauración (la restauración de los Borbones), esta época resulta significativa para nosotros pues es el entorno social presentado en *La Regenta*, en el cual la Iglesia vuelve a alcanzar un poder considerable. Sobre este punto Jean Bécarud expresa lo siguiente: "la mayor parte de los eclesiásticos que saca Clarín a escena dan prueba de una voluntad de imponer y de imponerse que es, sin duda, uno de los rasgos más sobresalientes de la Iglesia española de la época" (1964:13).

Por otro lado, el entorno social de la novela de Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, es el siguiente: durante el largo gobierno de la reina Victoria, el cual se conoce como la época victoriana, se fortalecen en exceso las tendencias puritanas del pueblo inglés, que conllevan una enorme rigidez de orden moral. Esta rigidez moral unida a la teoría de Comte (el positivismo: orden y progreso) tuvieron una gran repercusión en la sociedad. Todas estas ideas, que apoyaban y justificaban la expansión del imperio, daban a los victorianos un sentido de optimismo y de satisfacción. Bram Dijkstra (1986), sin embargo, opina sobre esta sociedad complaciente lo siguiente:

The notions of Comte and Spencer now joined with Darwin's theory of natural selection to form the basis for a "science of society " which, in turn, became the "technical" justification for the wholesale subjection of the powerless to the powerful and for ever-increasing levels of social inequality. The casual, convenient juxtaposition of partial truths and arrogant suppositions characteristic of this period was to find its ultimate expression in the institutionalization of genocide as a means of social control (161).

Ahora bien, en medio de este torbellino del mundo industrial, de ideas nuevas y de inventos que cruzaban las fronteras de los países, las ideas científicas de Darwin y Comte tuvieron una gran repercusión, tanto en la sociedad como en la literatura. Por ejemplo, Darwin plantea que en el mundo de los seres vivos hay tres principios de evolución: la variación, la herencia y el incremento de la reproducción. Estos principios bien o mal entendidos o muchas veces distorsionados por los narradores decimonónicos daban respuesta al comportamiento de las heroínas de la narrativa de esta época. Sobre esto existen ejemplos en Francia, Alemania, Inglaterra y España entre otros. En las dos novelas que pretendemos analizar encontramos que el principio de la herencia determina de modo importante el comportamiento de Ana y de Tess.

Debido a la importancia del discurso científico del siglo XIX que derivó de las ideas de Darwin en *The Origin of Species* (1859), es importante insistir en que las palabras y los conceptos de esta nueva ciencia encontraron eco en escritores como Émile Zola, quien a su vez influyó en escritores como Leopoldo Alas, autor de *La Regenta*. Las ideas de Darwin que marcaron la escritura de Zola; se reflejaban en conceptos como el de considerar la narrativa como "científica". Además, el estudio del método experimental de Claude Bernard en *Introduction to the study of Experimental Medicine* (citado por Zola en "The Experimental Novel", 1871) en *Documents of Modern Literary Realism*, 162: 1973), ayudó a Zola a estimar a la literatura como ciencia según lo demuestra en el ensayo antes mencionado "The Experimental Novel". Zola tenía la convicción de que la conducta humana se hallaba absolutamente determinada por la herencia genética, la fisiología de las pasiones y el entorno en el cual se desenvolvía la persona. Conceptos que desarrolló en su novelística, al igual que muchos de sus contemporáneos. El impacto de estas ideas tomadas de las teorías de Darwin en lo que llamaremos "cultura no científica" fue notable en el siglo

decimonónico. La frontera entre el discurso pseudocientífico y el de la narrativa se pierde cuando el escritor, consciente o inconscientemente, hace suyo este discurso transformándolo en literatura. En la época victoriana, parafraseando a George Levine en *Darwin and the Novelists* (1988), una de las mayores virtudes era la búsqueda de la verdad: la ciencia constituía esta verdad o al menos ayudaba a encontrarla. Se popularizaron las conferencias científicas, la búsqueda de los fósiles y la colección de insectos. Los conceptos subyacentes a estas acciones fundamentaban las ideas que estaban en el aire de ese tiempo. Y el escritor, insistimos, también y seguramente sin entender del todo, usó en sus temas muchas de estas ideas, a saber: el concepto del determinismo biológico o el concepto de la degeneración desarrollado en 1880 por E. Ray Lancaster, discípulo de Darwin, para mencionar solamente dos de los muchos ejemplos que se pudieran dar. Muchas fueron las ideas científicas que se comentaban y discutían en la calle y que el escritor hizo suyas para plasmarlas en su narrativa. La ciencia, sin embargo, ayudó a formar el punto de vista, el "Weltanschauung" sobre la naturaleza de la realidad de esta generación.

En la narrativa realista, la observación objetiva fue una premisa científica asegura George Levine y añade sobre Hardy lo siguiente:

Hardy, of all novelists, seems most sensitive to this kind of problem. His is the observer's art; much of its strength derives from almost uncannily detailed, deeply moving encounters with phenomena that ordinary attention would miss (1988: 227).

El mismo comentario se puede hacer sobre Leopoldo Alas en *La Regenta*; basta recordar la descripción de la ciudad que comienza así: "La heroica ciudad dormía la siesta". Vetusta, la ciudad y su catedral, son observadas y descritas amorosamente con detalles precisos por Clarín. Sobre esta clase de novelas José María Valverde en *Movimientos Literarios* (1979) escribe lo siguiente:

Una posterior modalidad del realismo fue el llamado "naturalismo" que se caracterizó por su científicismo y por su mayor crudeza en la búsqueda

y presentación de temas (...) La novela realista florece en una sociedad de burguesía ya dominante y estabilizada (...) Su escenario suele ser el de las clases medias o medias-altas, en aventura de ascenso o fracaso, dando un papel de contrapunto a la mujer, en cuanto que sus sentimientos quedan sacrificados a los imperativos sociales, especialmente por lo que toca al papel de la familia dentro del montaje de la sociedad, de ahí la importancia de la adúltera — *La Regenta* de Clarín — (36).

La observación objetiva como la fuente más importante del conocimiento se fue perdiendo al empezar el nuevo siglo. Poco a poco el realismo cede a los cambios de valores y se empieza a experimentar en la narrativa con el punto de vista y con el flujo de conciencia, entre otras técnicas.

Ahora bien, regresando a la mitad del siglo XIX, el determinismo biológico en la narrativa fue un motivo muy sustancial. Ante la conducta humana determinada por la herencia genética, muchas de las transgresoras — seductoras y seducidas— resultaban ser descendientes de francesas en caso de ser personajes ingleses. El apellido de Tess — d'Urbervilles — ya acusa un determinismo genético. Y Ana Ozores, española, también es víctima del determinismo puesto que es hija de una humilde modista italiana de la cual se murmura lo siguiente: "la madre de Anita tal vez antes que modista había sido bailarina" (Clarín, 1991: 69) y por estas razones el aya, educada en Inglaterra, disgustada con Ana, en cierto momento exclama: "— ¡Como su madre!— decía a las personas de confianza—. ¡*Improper, improper!* ¡Si ya lo decía yo! El instinto..., la sangre... No basta la educación contra la naturaleza" (1991: 71).

Este sería el contexto en el cual se construye la víctima seducida o la seductora. Su seducción está basada, en algunos casos, en fundamentos biológicos, en mayor medida que en los religiosos o en los parámetros de la realidad social. Sin embargo, en *La Regenta* la religión tiene un peso superior a la herencia biológica y al contexto social.

También dentro del tema de la mujer decimonónica cabe señalar lo que se puede llamar "mecanismos de poder", mecanismos que ayudaron directa o indirectamente a normar la perturbadora sexualidad femenina, por ejemplo, el discurso de la religión. Es decir, en esta época tan dada a la datos, a la separación y a la observación de la conducta humana se aumenta la represión sexual explicada por Foucault en *La historia de la sexualidad I* (1989). En la sociedad burguesa del siglo XIX hay una verdadera avalancha de discursos; se discute más que en ningún otro siglo sobre el sexo, pero ahora con una base científica. El sexo natural, por nombrarlo de alguna manera, se encasilla, se le observa y adquiere un lugar y un nombre dentro de la ciencia. Lo perverso, los deseos sexuales, se pueden explicar pero se condenan. Todo aquello que sale de la normalidad del matrimonio se reprime. Además, de acuerdo con Foucault, el sexo en la época victoriana era incompatible con una dedicación al trabajo en general. En suma, basten estas líneas, por el momento, para señalar la serie de mecanismos que se echaron a andar en esa época. Más adelante, volveremos a tocar lo que este teórico llama la "hipótesis represiva."

La religión forma parte de los mecanismos de poder, por consiguiente para el estudio de la heroína en *Tess of the d'Urbervilles* examinaremos su entorno religioso. Empezaremos diciendo que como mujer victoriana su importancia no estaba en sus méritos como ser humano, sino en el papel que la sociedad le asignaba. Tess, la seducida, transgredió las leyes religiosas de su grupo social. La religión como fuerza formativa influyó en la construcción de lo que debería ser una mujer "casta".

La historia sobre la vida burguesa del siglo XIX generalmente revela que a la mujer se le confería, idealizándola, una serie de rasgos y cargos morales que la convertían en el prototipo de la mujer ideal. Para poder comprender la importancia de este acto de idealización tiene uno que recordar el contraste de este concepto con la idea muy antigua que se tenía sobre el sexo femenino como el más lascivo. Edmundo Leites en *La invención*

de la mujer casta: La conciencia puritana y la sexualidad moderna afirma que

en la década de 1740, e incluso antes, (...) hubo un desarrollo de la idea de que la verdadera mujer no se interesa por el sexo y es más ética que el hombre.(...) Este es un proceso verdaderamente notable si se tiene en cuenta que la cultura de la Baja Edad Media — creación de los hombres tanto o más que la cultura del siglo XVIII —conservó la idea de la época clásica y la alta Edad Media de que las mujeres eran el más lascivo de los dos sexos y que los hombres eran los portadores de la cultura y la moralidad (1990: 15).

Para ver con más claridad este concepto, en tanto que la cita no lo menciona, recordemos que la concepción de que la mujer es más lasciva que el hombre tiene su fuente en el Génesis (Eva). Y que en el siglo XIX, por razones socio- económicas e ideológicas, se extendió la idea contraria. Es decir, se hace creer que ésta es más débil en sus deseos sexuales y por lo tanto estaba más protegida y menos expuesta a tropiezos morales. Este razonamiento dio origen a la idea de la mujer casta. Asimismo, en Inglaterra la existencia de la reforma religiosa del anglicanismo llevada a cabo un poco antes del siglo XIX fortaleció el papel de la mujer evangélica. Por ejemplo, George Sampson (1972) nos describe en “The blue stockings” a Hannah More (1745 -1833), escritora anglicana famosa por sus cartas y evangelizadora quien tuvo gran influencia en las ideas de su tiempo. Ella creía firmemente que las mujeres y los hombres habían sido creados para ocupar esferas diferentes en la sociedad. Es decir, la evangelizadora decía que la mujer, a diferencia del hombre, era más sensible a la influencia espiritual y que su esfera, la vida doméstica, no estaba contaminada por el mundo exterior, por lo tanto era el lugar adecuado para ella. La mujer fungió, en esta época, como centro rector de su hogar cristiano.

Sobre esta misma idea, Leites cita a Max Weber con relación a lo siguiente: “el puritanismo intentó someter al hombre a la supremacía de una voluntad resuelta para colocar sus acciones bajo un constante control con una cuidadosa consideración de sus consecuencias éticas” (1990: 119). El autocontrol es de especial importancia en el mundo

protestante; le permitía mantener motivos o llamémosles virtudes permanentes y actuar de acuerdo con ellas. Aunque, según Leites, muchos puritanos creían que las personas eran inevitablemente pecadoras, la tendencia más extendida era que los individuos eran capaces de controlarse hasta tal punto que los pecados podían ser evitados si se desarrollaba el “autocontrol”. Este concepto se convirtió en función social, reflejado en parte en los temas de algunas novelas, tal es el caso de Tess, quien a diferencia de la mujer protestante virtuosa, careció de autocontrol. Seducida o violada nuestra heroína al igual que Eva, es la portadora del mal porque seduce al hombre con su belleza.

La Virgen María, representación del culto medieval de la mujer pura y la doctrina de la Inmaculada Concepción, también reflejaba las ideas seculares de la mujer casta y la madre moral en la religión protestante. Asimismo, al igual que las protestantes, las mujeres católicas en España ejercían a la vez su poder y su obediencia en el hogar. El ejemplo a seguir era la Virgen María. La imagen se cultivaba como ideal corrector, como se enuncia en *Textos para la historia de las mujeres en España*, porque Eva representa a las mujeres que según la tradición judeo-cristiana son “viles, inconstantes, cobardes, frágiles, obstinadas, imprudentes, (...) frívolas, insaciables sexualmente” (1994: 227). Ante estas nociones sobre el sexo femenino, es evidente el papel corrector de la virgen asexuada que representa a la humildad, la piedad, la sumisión y la obediencia. Así pues, la religión católica limitó el desarrollo de la mujer española, que no florecerá sino hasta el primer tercio del siglo XX. Peter Gay comenta sobre estas sociedades patriarcales y represoras:

el culto católico a la virginidad y su exaltación de la vida monástica, la limitación protestante del amor al desempeño sobrio de tareas legítimas de procreación, y la insistencia de ambos en que la lujuria es un pecado, dejó residuos de culpabilidad y de depresión en muchas mentes del siglo XIX (1992, II: 54).

La impudicia del adulterio —por parte de la mujer— es en la religión cristiana

pecado mortal, por lo que sin duda se tiene que pagar con la muerte o con algún otro castigo. Por ejemplo, el final de la novela de “Clarín” tiene tintes trágicos. La seducción para llegar al adulterio es uno de los temas de *La Regenta*; paralelamente a éste, la religión aparece a lo largo y a lo ancho del texto. Ana Ozores, cuyo aparente destino es tener un matrimonio convencional, al ser seducida representa a la cónyuge adúltera. Como mujer insatisfecha no solamente se apoya en lecturas devotas sino que va a la iglesia y confiesa regularmente tratando de llevar una vida casta. En estas confesiones va creciendo el amor de don Fermín, el “Magistral”, su director espiritual, su “hermano del alma” y después cuando Ana lo abandona como confesor se convierte en “marido ofendido”. La historia tiene cuatro personajes: la seducida Ana, el confesor, el esposo don Víctor Quintanar y el amante don Álvaro Mesía. La relación con la religión en esta novela tiene dos vertientes: la vida cotidiana permeada por los deberes de una fe cristiana y las lecturas de santos de Ana. * Además, la historia vergonzosa de la pasión del confesor por Ana y la semejanza física de ésta con la *Virgen de la Silla*, lo que aumenta el tinte sacrílego de la narración. Pero escuchemos lo que se nos dice de Ana en uno de sus muchos momentos de exaltación:

Ella también iba a renacer, (...). Se preparaba a sí misma una vida de sacrificios, pero sin intermitencias de malos pensamientos y de rebelión sorda y rencorosa, una vida de buenas obras, de amor a todas las criaturas, y por consiguiente a su marido, amor en Dios y por Dios (1991: 454).

De esta manera transcurre la lucha espiritual de Ana para no ceder a la seducción de don Álvaro y querer a su marido en el nombre de Dios. Su lucha está basada, posiblemente, en una infancia infeliz y en un misticismo equivocado, lo cual hace de ella una personalidad conflictiva, muy propia de ese siglo.

Ahora bien, hasta aquí hemos hablado de la revolución industrial y sus consecuencias, de Darwin y los escritores y por último de religión, corresponde entonces decir algo sobre la ansiedad que producía la mujer que demandaba incursionar dentro de la

esfera natural del hombre.

Así pues, las mujeres decimonónicas de la clase media tienen, aparentemente, la oportunidad de ser parte de este mundo moderno dentro de la educación, la ciencia y de participar en los negocios como compañeras de sus esposos y de ser ciudadanas con derechos como ellos. Sin embargo esto no sucedió: La vocación de la mujer, aseguraban los hombres, era ser esposa y madre. En 1851 Auguste Comte escribe en "System of Positive Polity" lo siguiente: "female life, instead of becoming independent of the family, is being more and more concentrated in it" (citado por Bram Dijkstra, 1986: 10).

El siglo XIX se define por un endurecimiento en lo relativo a la emancipación femenina. Por ejemplo, el movimiento feminista —aunque en ese tiempo, a diferencia de hoy, solamente luchaba por la educación y por sus derechos políticos— despertó un temor burgués y masculino ante una posible y más amplia participación femenina en la vida política. Rebecca Stott (1992) dice que este movimiento "came to be seen as damaging to the basis of bourgeois organisation — the family, and moral purity (premised on Woman as the Angel in the House). Those who denounced feminism took on an increasingly apocalyptic tone as the century progressed" (14).

No nada más causaba desazón en el mundo masculino que las mujeres logaran la igualdad, sino también provocaba la burla hostil y por ello muchas veces era caricaturizada. Peter Gay dice que: "La *femme-homme* se convirtió en un espectro que conjuraban los hombres aterrorizados; era la enemiga suprema de la familia, la ruina de la confianza de los hombres y la destructora de la verdadera vocación de la mujer" (1992, I:181).

En este punto, y con base a los comentarios anteriores, conviene enfatizar la concepción que el hombre decimonónico tenía de la mujer, a quien, al igual que el movimiento económico, marginó de la vida pública convirtiéndola en casta soberana de su

hogar. La mujer para él, es una monja doméstica o ángel de la casa. No solamente en la literatura se plasmó esta concepción sobre la mujer, sino que también la pintura fue cómplice y parte de los mecanismos que formaban la ideología burguesa de ese siglo. Sin embargo, a finales del siglo, regresa a la literatura y a la pintura la contraparte: la Eva del paraíso, mujer temida pero a la vez deseada. De esta manera, la feminidad se organiza en dos polos opuestos: uno normal, ordenado, tranquilizador, y el otro desviado, peligroso y seductor.

Una parte de esta concepción del hombre deviene entonces de bases supuestamente científicas. Para ilustrar este punto, se decía, por un lado, que la mujer tenía un coeficiente mental limitado; era como los niños. Esta idea, como muchas otras, favorecía al burgués y le permitía negarle incursionar fuera del hogar. Y por otro lado, la relación mítica del hombre con la mujer se basa, por ejemplo, en el mito religioso empezando con Eva y muchas de las leyendas históricas que elaboran mujeres fatales que atemorizan a los hombres. Esta mujer, desviada, peligrosa y seductora se convierte en uno de los temas principales de la imaginación literaria y artística del siglo.

Finalmente para cerrar este capítulo presentamos lo que Peter Gay opina sobre la relación mítica entre la mujer y el hombre y el temor que ésta le despierta:

[El temor] se ha reprimido, disfrazado, sublimado, o anunciado, pero de un modo u otro parece ser tan antiguo como la civilización misma. La investigación histórica y antropológica ha presentado pruebas de ello en los mitos antiguos y en el folklore primitivo. (...) Mujeres asesinas aparecen en la mitología griega, en los poemas germanos del Medievo (...) De este modo, el temor a las mujeres parece ser endémico y permanente. (...) La Medusa y todos los peligros a la virilidad del hombre que ella representa son una historia muy antigua (1992, I: 188).

Capítulo II

La seducción de la mujer en la literatura

a) El proceso de la seducción a través del tiempo

Empezamos este capítulo con un recuento breve de lo que es seducción. La palabra es un concepto abstracto y por lo tanto pudiera significar ideas diferentes para cada individuo. Con esto en mente, haremos un recorrido del desarrollo del tema en el tiempo y en el espacio en sus diferentes formas. Algunos rasgos de este proceso presentado en esta investigación se hacen patentes en las dos novelas que analizamos. Por este motivo, señalaremos las similitudes encontradas, ya sea después del texto específico descrito o a lo largo del estudio en general.

Escogimos para ejemplificar los diferentes tipos de seducción una serie de textos que personalmente nos gustan y conocemos. Esta sencilla razón nos ayudó a seleccionar una pequeña muestra dentro de un mundo de infinitos ejemplos de la seducción en la literatura. Así pues, en primer lugar, empezamos con la definición de la palabra y después con el significado de la misma desde el punto de vista filosófico. Según el diccionario de María Moliner (1992) la seducción es:

Persuadir a alguien con promesas o engaños a que haga cierta cosa, generalmente mala o perjudicial. Particularmente, conseguir un hombre por esos medios poseer a una mujer (V: burlar, corromper, engañar). (...) Hacerse una persona admirar, querer o, particularmente, hacerse amar intensamente por otra: 'Seduca a todos con simpatía'.

En *The Oxford English Dictionary of Etymology*, “seduce” es en el siglo XV (Caxton): “Divert from allegiance or service”; así como en el XVI significa “to induce (a woman) to surrender her chastity; to lead astray. In earliest use *seduce*, *seduce*”. Para la

ley, como señala la *Encyclopaedia Britannica*:

is the act of a man enticing (without the use of physical force) a previously chaste woman to consent to sexual intercourse. In broader usage, the term refers to any act of persuasion, between heterosexual or homosexual individuals, and excluding the issue of chastity, that leads to sexual intercourse.

A partir de estas citas puede verse que desde el siglo XV el significado de la palabra seducción no ha cambiado mucho; todas ellas convergen más o menos en los mismos puntos. Lo diferente es la forma en que se ejerce y juzga la seducción en cada sociedad. La seducción ocurre mediante códigos determinados culturalmente. De esta manera, los gestos, las palabras y las promesas pero en especial el lenguaje deben seguir un cierto patrón. Un seductor, ante todo, tiene que persuadir porque si no, no ocurre la seducción.

Sobre la persuasión señalaremos lo siguiente: el filósofo Jorge Lozano, en su ensayo “Figuras de seducción” en *Filosofía y sexualidad*, apunta que la dimensión que caracteriza a la seducción se encuentra en la definición misma de la palabra: “la estrategia de apariencias”(1988:144). Lozano manifiesta que para seducir se engaña con arte y maña; tanto como para persuadir sutilmente al mal o cautivar el ánimo e ilustra su idea con el siguiente ejemplo:

'La que jamás sufrió rechazo' es como define Esquilo a la Persuasión, la compañera de Afrodita. Para conseguir tal atracción, Persuasión recurre a la ternura, a la dulzura, al placer suave. Pero Hesíodo, que así habla, añade que ternura, dulzura y placer suave no son jamás dadas sin 'palabras engañosas y discursos seductores'. Así configurada en su aspecto doble, mala y buena a la vez, Persuasión representa en la vida amorosa el juego de las apariencias (1988:144).

La consecuencia de lo antes dicho es que la naturaleza del seductor incluye a la persuasión como medio para seducir y para esto en su estrategia, ¿juego?, de apariencias se vale de todas las argucias. Persuade con las palabras, miente, engaña, promete, utiliza los juegos sociales, coquetea, usa la metamorfosis como Zeus y su propia belleza, entre otras cosas. El pujante deseo del seductor se alimenta al imaginar al otro, es decir: sobrevalora

cada uno de los aspectos del cuerpo y de la personalidad del seducido, en suma “todas las sensaciones que emanan del objeto sexual” (Singer, 1992:45). El seductor desea poseer el objeto sexual y este deseo le da la fuerza para ser enfático, fuerte, convincente e incluso violento. Por ello se vale de todos los medios para seducir y conquistar lo deseado.

Ahora bien, el proceso de la seducción se puede ejemplificar desde la antigüedad. La seducción ocurre entre seres divinos y semidivinos y las concepciones morales que sirven de base a estos mitos son muy distintas de las que posteriormente rigen. A saber, los mitos griegos y romanos atestiguan el derecho de la fuerza: la autoridad de poseer lo deseado por los dioses está basada en el poder y no en la moralidad. Y nadie mejor que Zeus para ejemplificar esta autoridad basada en el poder.

Betty Radice (1978: 254) explica que en Homero, Zeus “el padre de dioses y hombres” no esconde su furia, lujuria y lascivia. Zeus es un dios mujeriego y de excesos. En la mitología griega dioses y semidioses bajan a la tierra con alguna misión amorosa. Zeus cambia constantemente de forma; la razón de su metamorfosis es engañar o por lo menos confundir para seducir y poseer. En forma de cisne, por ejemplo, toma posesión de la princesa Leda, esposa del rey de Esparta. Algo similar ocurre con Danae, Zeus enfrenta el reto de una torre de bronce en la cual la hija del rey de Argos estaba encarcelada por su propio padre. Zeus, transformado en lluvia de oro, atraviesa la torre y como un rayo de luz seduce y fertiliza a Danae. La madre de Perseo es captada también por Tiziano (1570) (El Prado); el pintor resalta la sensual belleza de Danae, en una actitud de candor y abandono. La lluvia de oro (Zeus) confiere una atmósfera irreal a la escena.

La seducción en la mitología griega está representada en la mayoría de los casos como la sexualidad masculina. Pese a la violación, la seducción y el engaño por medio de la metamorfosis del dios, la mujer mortal adquiriría un carácter sagrado, al ser deseada por un ser divino y porque su progenie hereda una parte de ese ser. El hijo heroico, como en el

caso de *Perseo*, resultado de esta clase de uniones, tenía más importancia que aquel que, siendo mortal conseguía algún logro espiritual. El sufrimiento debido a la intimidad, si es que había alguno, simbolizaba la distancia que media entre la humanidad y el dios (Radice, 1978: 294).

También en la Biblia la seducción es un elemento importante; por ejemplo, la doble seducción en el Génesis. La serpiente seduce a Eva para que coma la manzana del árbol del conocimiento del Bien y del Mal —Gen.3:13: “la serpiente me ha engañado, y he comido”— y luego hace que Adán coma la fruta. Otra figura bíblica prototipo de mujer seductora es Jezabel hija de Acab adorador de Baal, el dios falso. Ella sedujo a Ahab rey de Israel, quien se casó con ella a pesar de que no debió hacerlo. Pero no conforme con esto, Jezabel lo convirtió en apóstata. Por este motivo y por la persecución de los 100 profetas, recibe un terrible castigo puesto que Dios, hablando por medio de su siervo el profeta Elías, dice: “Y el cuerpo de Jezabel será como estiércol sobre la faz de la tierra en la heredad de Jezreel, de manera que nadie pueda decir: esta es Jezabel”(2 Reyes 9:36 - 9:37).

Otra mujer seductora es Salomé, hija de Herodías. Salomé, a instancias de su madre, baila para su padrastro. Maravillado por su forma de bailar Herodes ofrece cumplirle cualquier deseo. Aconsejada por Herodías, quien teme y odia al profeta, Salomé le pide la cabeza de Juan Bautista (San Mateo 14-6).

Aunque la seducción en el baile aparece en la Biblia, no es la motivación más importante. Para ver esto con más claridad, se debe seguir el desarrollo del tema y los cambios que ha sufrido a través del tiempo. La motivación ideológica político-religiosa en el versículo se expresa en el temor y ansia de venganza de Herodes y el odio de Herodías hacia el profeta. La figura de Salomé no está en primer plano; ella baila para complacer a su madre y Juan muere en una especie de purificación como preparación para la venida del

Mesías. Pero a través del tiempo este tema bíblico tan explotado ha sufrido varias transformaciones y la motivación ideológica ha ido cambiando. Por ejemplo, en *Salomé* de Oscar Wilde (1893) tanto el tema político —la pérdida de poder— como el religioso —Juan Bautista profetiza la venida del Mesías— pierden relevancia porque se enfatiza la importancia de lo erótico. En el drama de Wilde, Herodías y Salomé se funden en una sola persona y el baile se transforma en una danza de placer y de lujuria para seducir y pedir la cabeza de Juan pero por razones diferentes a las del versículo bíblico. En el tema de la seducción confluyen el rechazo y la venganza en una extraña pasión de horror de Salomé hacia el profeta. En cambio, el significado de la seducción en la Biblia se centra más en corromper moralmente y cambiar creencias —apostasía— que la obtención de la satisfacción sexual. (Ideas tomadas de un seminario sobre Literatura Comparada en la FFyL de la UNAM impartido por la Dra. Luz Aurora Pimentel).

Salomé es una de las figuras recurrentes del fin del siglo XIX; se convirtió en la imagen de la mujer castradora. Por ello, escogimos presentar uno de los dibujos sobre Salomé, de Beardsley realizado en 1890, pleno de fuerza y belleza (figura I). En *The Collected Drawings of Aubrey Beardsley* (1967), el crítico de arte Arthur Symons escribe lo siguiente:

In *Salome* he attains pure beauty; (...) From the first it is a diabolic beauty, but it is not yet divided against itself. The consciousness of sin is always there, but it is sin first transfigured by beauty, and then disclosed by beauty; sin conscious of itself, of its inability to escape itself, and showing in its ugliness the law it has broken (1967, prólogo, X).

En la Biblia, como ya se dijo anteriormente, el significado de la seducción, se centra más en corromper moralmente y cambiar creencias, rasgos que encontramos en la España del siglo XVII en el Don Juan de Tirso de Molina, en el cual la sexualidad era menos



Figura 1: Salomé: The Dancer's Reward (1890), de Aubrey Beardsley.

importante que los asuntos del bien y del mal en relación con el espíritu. Aunque también hay que decir que en la Biblia tenemos ejemplos de fuerzas poderosas de atracción física que llevan a amores ilícitos, los cuales generalmente reciben el castigo divino, tal como le sucedió al rey David cuando cometió adulterio. David mandó matar a Urías para casarse con su viuda. En la Biblia, Natán le advierte al rey : “Pero como tú has sido causa de que los enemigos del Señor han blasfemado contra él, el hijo que te ha nacido del adulterio, morirá irremisiblemente” (2 Reyes 12:14).

En este punto, vale la pena mencionar que Ana Ozores también es víctima de "fuerzas poderosas de atracción física" que la llevaron a convertirse en adúltera, en consecuencia, nos aventuramos a concluir: el autor la condena a recibir "el castigo divino" de no tener hijos.

Otro aspecto relativo al tema de la seducción pero en contraste con el destino controlado por la divinidad (mitología griega), se encuentra en *El Arte de amar y los remedios del amor* del poeta romano Ovidio (43 b.c., a.d. 17/18). Este texto nos muestra que en el mundo romano el amor y la seducción están anclados al mundo real. Rubén Bonifaz Nuño refiere en la introducción de este libro que:

El *Arte de amar* es, resulta inútil decirlo, el arte de hacerse amar. Concebido como un combate entre hombre y mujer, es el amor. El vencedor de ese combate no es quien consigue amar mejor, sino quien obliga al otro a mejor amarlo. Porque en principio el amor es considerado fuente de sufrimiento, admisible sólo como un medio para alcanzar el placer ambicionado (prólogo de la edición de 1986).

Para Ovidio el amor es una lucha de dominio entre dos seres y, como dice Bonifaz Nuño, no se habla del amor ideal o del romántico que puede "abreviar primero en lo inalcanzable o en la atracción física y luego en la confianza y en el respeto a la persona", sino que para obtener el amor del otro se debe sufrir. El hombre no debe amar para conseguir lo que pretende, debe pretender que sufre y debe expresar una rendida adoración. Ovidio enseña

a los hombres cómo desarmar a la mujer seduciéndola con mentiras y despertando en ella una pasión que en realidad no es correspondida. De la misma manera aconseja a las mujeres fingir amor porque según él, los hombres quieren creer que son amados independientemente de que sea verdad o no. Igualmente importante para Ovidio es el cuidado de la belleza física y espiritual, además, con el propósito de seducir les recomienda peinarse con cuidado:

Sean derramados sobre ambos hombros los cabellos de una;
tal, tomada la lira, eres, canoro Febo.
Otra se sujete a la manera de Diana ceñida,
cual suele, cuando atónitas, ella las fieras sigue.
Conviene a ésta, que laxamente yazgan los sueltos cabellos;
atarse debe aquélla con apretadas trenzas, (1986: 54).

y, también a vestirse de apropiados colores,

Lo negro sienta a las níveas; lo negro a Briseida sentaba;
aun cuando fue raptada, iba de negra veste.
Lo blanco sienta a las morenas; placías, Cefeida, de blanco;
por ti, vestida así, Serifos fuera hollada (1986: 55-56).

Ovidio, con una encantadora frivolidad, sigue aconsejando a las mujeres sobre la manera de caminar con gracia, las insta a perfeccionar el canto y la danza y desde luego no olvida a la poesía entre otras cosas.

Como bien lo apunta Irving Singer, Ovidio juega con el amor; defiende una seducción amoral, puesto que se aparta de toda consideración de los valores humanos para mantener la "supremacía de la relación a través de medios de seducción como el engaño y los trucos amorosos" (1992, I:173). Los amantes maniobran hábilmente por obtener el poder sobre el otro, aunque cada quien finge amor. La meta es seducir para conseguir que alguien nos ame sin tener que dar amor a cambio; se escoge un objeto, un mero reflejo de uno mismo haciendo imposible que el amor sea recíproco.

Diferente a esta clase de relación entre los dos sexos, es la relación que se establece con el hechizo de la palabra; una seducción verbal. Es una seducción más general, común,

por ejemplo, la Regenta en el libro de Clarín, como lo demostraremos más adelante, es víctima de las palabras del sacerdote cuya verbosidad está dirigida a convencerla y a enamorarla.

Es Sheherazada en “*Alf Layla wa-layla*” (*The Arabian Nights*, 8th century) el personaje que sería ejemplo de este significado de la seducción. Martha Robles se expresa de ella de la siguiente manera: “Dulce y cautivadora, Scharasad sentía a cada instante la belleza de las palabras”(1997: 151). Hija del visir del Sultán Shahriah, desatiende las advertencias de su padre y se casa con éste, pero tiene que seducirlo con sus relatos de tal manera que éste posponga su muerte cada día. No quería ella correr la misma suerte de las anteriores esposas del Sultán, a quienes éste mandaba matar. Sheherazada había aprendido de sus mayores una serie de historias y mitos, mismos que aumentados y embellecidos contaba al rey cada noche. Sheherazada relataba sus historias de amores y aventuras y su hermana Dunyasad, quien la había acompañado al palacio, aplaudía o coreaba en cuanto veía visos de aburrimiento en el rey. De esta manera pasaron mil y una noches en las cuales, con la belleza de sus relatos, evitó correr el mismo destino de las anteriores esposas. Cada noche Sheherazada interrumpía el relato en un punto importante para retomarlo la siguiente noche. El sultán entre asombrado y curioso esperaba la continuación y el final. La joven hechicera logra con la fuerza de la palabra “domar a la fiera en su propio terreno y así consumir, por medio del sortilegio verbal, la doble hazaña de triunfar sobre el poder absoluto y realizar ella misma un destino a la altura de sus personajes”(1997: 152). El sultán, finalmente, rendido ante esta seducción "del arte de la palabra" le perdona la vida y la llama liberadora del sexo femenino, mientras que Martha Robles escribe de ella lo siguiente: “Real o ficticia, diosa o heroína nocturna que triunfa sobre el poder y la muerte, Scharasad es la fundadora de la literatura y santuario, para todos los tiempos, del arte de la palabra” (1997: 153). Y nosotros agregaríamos que, esta maga, que teje cuentos con las

historias y los mitos orientales con los cuales echa andar su imaginación para llenar las noches con bellas mentiras es como Persuasión, la compañera de Afrodita, de la cual Hesíodo dice que seduce por medio de palabras engañosas y discursos seductores.

Posteriormente, en la Edad Media cristiana, la seducción se condena o se hace una celebración irreverente del adulterio y la lascivia. La seducción como tema subordinado a este punto se puede observar en “The Wife of Bath’s Prologue and Tale” en *The Canterbury Tales* (c.1380-1400) de Chaucer . En el prólogo de esta historia, Chaucer describe con gran cuidado la ropa de “A worthy woman from beside Bath city”. La descripción del vestuario, verdaderamente seductor de la mujer de Bath y de su forma de hablar la hace un personaje inolvidable. El recuento de sus cinco matrimonios, a veces vulgar, triste, ingenioso y obsceno, la muestran como una mujer llena de vida con un insaciable apetito por el placer. Este delicioso personaje representa en la Edad Media cristiana a la mujer asertiva, aquella que volveremos a encontrar en personajes de algunas novelas del siglo XVIII: Moll Flanders, representada por Defoe como mujer promiscua, e independiente, y la Condesa de Merteuil como la más cruel de las mujeres hermosas y fatales, en la novela de Chardel de Laclos.

Bajo el dominio cristiano, la seducción lasciva o el excesivo deseo es motivada por la intervención de las fuerzas demoníacas, aunque la forma de los relatos es, comúnmente, irónica. Para finales del medievo, este elemento es reemplazado por el tema del deseo no satisfecho. Denis Rougemont asegura que “El mito de Tristán es la expresión máxima del erotismo en el cual es imposible para el amante conquistar el objeto femenino deseado porque la mujer y su unión con ella, es elevado a un nivel sublime” (citado por Seigneuret, 1988: 1163) Es decir, en el amor cortesano, la mujer representa lo inacanzable para el amante. La mujer, al convertirse en la causa de esta idealización, se usa como tema con fines poéticos. Sobre este aspecto Irving Singer subraya lo siguiente:

El contraste de este amor ideal, puede verse en la tradición realista, en el cual se reduce el ideal del amor a cualquier dato empírico que revele la observación. El amor es visto entonces, como un fenómeno natural distorsionado por la propensión humana a formular filosofías idealistas (1992, I: 327).

A lo largo de toda la diversidad de "seductores" a través del tiempo, no podemos olvidar al "lecher" anglosajón. Así, por ejemplo, tenemos a Sir John Falstaff en *The Merry Wives of Windsor* (c.1599) de Shakespeare como el representante del donjuanismo en decadencia. Su poder seductor se ha reducido en el exceso de la disipación. Las mujeres no le temen y es objeto de burla, a diferencia del Don Juan español, hombre vital que seduce por seducir y es temido por el sexo femenino. Don Juan se representa como un hombre atractivo, que encarna y eleva su masculinidad. Esta masculinidad individual, exalta al mismo tiempo a la mujer como objeto valioso de seducción, aunque es abandonada y deshonrada mientras que el hombre por su parte, encarna a un ser detestable y mentiroso representante del mal.

El hombre libertino, el que hace uso de las palabras engañosas y el discurso seductor, está representado por el "Don Juan" de Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, obra escrita entre 1616 y 1625. Don Juan Tenorio, y aun don Juan a secas, es junto con don Quijote, la Celestina y el Lazarillo (el pícaro), el arquetipo del temperamento español. La leyenda, el mito de don Juan, sinónimo de seducción, "tiene de los símbolos el prestigio sobrenatural y tiene de los hombres la pasión y el pecado", se asegura en el prólogo de la obra.

Primeramente, para que la seducción en el Don Juan de Tirso de Molina se lleve a cabo, un elemento importante será la virginidad en las mujeres: Doña Isabela, por ejemplo, se lamenta del "robo" de su virginidad: /¡Que me robaste el dueño, /la prenda que estimaba y más quería! (acto III). En la misma escena Tisbea se refiere a lo mismo de manera

metafórica, como el de una víbora atacando en "tierno césped". Aminta, por otro lado, acusa abiertamente al seductor con el Rey: "El señor don Juan Tenorio, / con quien vengo a desposarme, / porque me debe el honor" / y, después de la virginidad, el otro elemento en el hombre es la promesa de matrimonio. En la obra se habla de cuatro mujeres y sólo se comenta sobre otras muchas que Don Juan ha seducido. Don Juan engaña a Doña Isabela haciéndose pasar por el Duque Octavio, no sin antes jurar que cumplirá sus promesas. La misma traición comete con otro amigo cuando seduce a Doña Ana de Ulloa, cuyo ofendido padre muere en el duelo al que reta a Don Juan. Don Gonzalo reencarna en una estatua de piedra y es el encargado de llevar al seductor al infierno. Don Gonzalo, refiriéndose a la justicia de Dios y al castigo de Don Juan, dice: "quien tal hace que la pague" (esc. III,).

Al igual que las damas de la nobleza, Tisbea (la pescadora) y Aminta (la villana) son vírgenes pero con ellas la probabilidad de casamiento es menor, si no imposible. Por esta razón el discurso del engaño para seducirlas tiene que ser más emocional; a Tisbea, por ejemplo, don Juan le dice:

Si vivo mi bien en ti
A cualquier cosa me obligo.
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo. (esc.I)

Más adelante agrega "yo vuestro esclavo seré" (esc.I). En estos versos se pueden apreciar varios elementos que se repiten a lo largo de la seducción de Tisbea y Aminta; las continuas metáforas de la muerte, el ritual de la promesa embustera de matrimonio y finalmente el patrón de una aparente deferencia, como una reversibilidad de poder: Don Juan esclavo de una pescadora. El discurso amoroso para la seducción de Don Juan muestra una simulada vulnerabilidad emocional. La promesa de matrimonio así como la posibilidad

de “morir” por el amor constituyen el juego de las apariencias, el engaño para atrapar a las mujeres, que en este caso, necesitan creer en un matrimonio “deseable” y en un amor que de tan apasionado resulta letal. Por otra parte, en el aspecto teológico, Don Juan tiene que ser castigado; no se le permite confesar y por lo tanto ser absuelto y va al infierno por pecador. La obra es como una advertencia para aquellos libertinos que traicionan a la mujeres, la amistad y la confianza. No en vano cada vez que se le advierte que pagará con la muerte aquello que hace para ofender, Don Juan contesta: "¡Qué largo me la fiáis!". La muerte es uno de los elementos que se repiten en este mito; ella refuerza las estructuras de la sociedad, es decir: sólo la muerte podrá detener la carrera de este seductor rebelde, desafiante y traidor, quien está dispuesto a derribar cualquier estructura que pueda limitar su libertad. El Don Juan es un hombre fuera de la ley y de la moral. A todo esto hay que añadir que pese a la naturaleza repetitiva de los elementos del mito —el seductor, la virginidad en las mujeres y la muerte— el Don Juan renacentista es, por un lado, el seductor por antonomasia y, por el otro, específicamente español, puesto que, a diferencia de otras sociedades, en la España del siglo XVII (el Don Juan de Tirso de Molina) la sexualidad era menos importante que el bien y el mal en relación con el espíritu y la voluntad. En contraste con el seductor lascivo de otras culturas, el seductor español logra infundir el miedo en su víctima potencial además de temer a las consecuencias de la conquista; presiente que la promesa de felicidad en el futuro pudiera convertirse en mal. El proveedor de la dicha prometida y de la desgracia resultante es, desde luego, Don Juan.

La figura de Don Juan aparece con frecuencia en la literatura: El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, quien a diferencia del primer Don Juan, acaba salvándose gracias a la intercesión de una mujer pura, Doña Inés. En otro espacio geográfico, Molière escribe la comedia *Dom Juan ou Le Festin*, en la cual el seductor no se contenta con prometer

casarse, se casa. También Mozart se interesó en don Juan y plasmó su historia en la ópera *Don Giovanni* y así podríamos continuar con una larga lista de don Juanes. Ante la imposibilidad de analizar a cada uno, solamente escribiremos sucintamente sobre el Don Juan de Lord Byron y el de Kierkegaard.

La figura del seductor se debilita a través del tiempo, como ocurre durante la Ilustración, en la cual se hizo patente y comprensible el abismo que había surgido entre una finalidad normativa en la sociedad y la realidad de ésta. La mujer seducida y abandonada es una consecuencia de la monogamia cristiana, que se basa esencialmente en San Pablo. En este siglo “la penalización eclesiástica y civil de la actividad sexual fuera del matrimonio fue retrocediendo ante la afluencia de ideas humanistas y tolerantes” (Seigneuret, 1988: 1166). Elizabeth Frenzel opina a este respecto que: “el motivo del seductor tal como se desarrolló en el siglo XVIII posee una nota crítica social y moral incluso allí donde no se trata de una acusación relevante contra la clase superior a la que pertenece el seductor” (1980: 334).

No obstante, el retroceso de "la penalización eclesiástica" y la " crítica moral", uno de los temas importantes en la literatura fue la seducción de las mujeres “inocentes”. Desde el punto de vista de Frenzel el motivo del “buen salvaje”(1980: 331) reforzó la dialéctica entre el seductor y la seducida. *Pamela or Virtue Rewarded*, escrita por Samuel Richardson en 1740, es un ejemplo de la seducción llevada a cabo en una mujer inocente. La historia de Pamela Andrews escrita en forma epistolar es la siguiente: Pamela Andrews es una joven sirvienta cuya patrona muere cuando la historia comienza. El hijo de la patrona, Mr. B. se enamora de Pamela y quiere violarla. Abusando de la ventaja que le otorga ser el dueño de casa la persigue todo el tiempo. Pero ella es muy astuta y se defiende. En Pamela, dice Frank Bradbrook (1973, IV: 298), existen elementos de hipocresía combinados con cierta vulgaridad, lo que hace que su inocencia no sea verosímil. Muchos lectores de esa época,

según este crítico, dudaron de ella a pesar de la intención didáctica de Richardson. Pero, retomando la historia de Pamela, ésta abandona la casa de Mr.B. para no volver; sin embargo, al recibir una carta del seductor, regresa para casarse con él. De esta manera se premia la virtud de Pamela. Irónicamente, la virtuosa joven, al igual que en los tiempos de los dioses griegos, al ser desposada por su patrón (ser divino) cobra relevancia por convertirse en su esposa. El matrimonio es el premio por haber defendido su virtud a pesar de los esfuerzos de Mr.B. para seducirla. Dijkstra se expresa sobre esta novela en los siguientes términos: *Pamela or Virtue Rewarded* “responded neatly to the moral dilemmas facing the eighteenth-century middle classes. Gradually a woman’s physical inaccessibility came to be seen as the primary guarantee of her moral purity” (1986: 8).

Pamela sería la representación de una especie de "virgen profesional", ella sabe que la virginidad es un objeto valioso de seducción cuyo premio es el casamiento porque, de acuerdo con el conjunto de principios y reglas morales que regulaban el comportamiento y las relaciones en esa sociedad, ella era lo suficientemente pura para convertirse en la guardiana de un hogar cristiano. En cambio Tess, de acuerdo con la imagen preconcebida de la mujer que se tenía en su época era una mujer impura e indigna. Como bien lo señala Patricia Stubbs al revelar el contraste que existe entre Tess y Pamela:

The plot of *Tess* is a realistic account of what would have happened nine times out of ten to the innocent country girl pursued by the wicked aristocrat or 'gentleman'. Not only does it reverse the vulgar success story of *Pamela* but Tess' open, vulnerable character acts as a complete contrast to Pamela's moral opportunism. Because she is not a virgin, Tess is 'impure' according to society's definition of the term. Yet it is the technically chaste Pamela who is morally deformed by her society (1979: 67).

Además de la pérdida de la virginidad, la seducción se encuentra ligada a otros temas, tales como la violación y el adulterio. También junto con la violación tenemos el tema de la venganza. El lugar común en donde ambos convergen sería el de la mujer que

sólo después de su violación actúa por su propia cuenta, pero de un modo inevitable. Tess, por ejemplo, mata para vengarse, puesto que con la pérdida de su virginidad se destruye toda esperanza de felicidad con el hombre que ella ama. Y es que

la relación de la violación con la venganza se infiere por la exigencia natural de reparación. Ya el Antiguo Testamento va más allá de la indemnización económica al padre y del matrimonio posterior en el caso de la ofensa a la virginidad, cuando advierte, en Deuteronomio, 22, que quien haya violado a la prometida de otro ha de morir: ' Es como si uno ataca a otro insaciable y lo mata' (citado por Elizabeth Frenzel, 1980: 281).

El tema de la violación y de la seducción perpetrada en contra de Tess también se ilustra en la novela de Richardson, *Clarissa Harlowe*, escrita años después de *Pamela or Virtue Rewarded*. En esta novela conocemos la historia del personaje por medio de cartas: Clarissa escribe a Miss Howe y Robert Lovelace escribe a John Beldford. Clarisa es una joven de buena familia, delicada, discreta e inocente. Su familia insiste en que se case con el caballero escogido por ellos, pero ella ama a Lovelace. La familia, sin embargo, se opone a este enlace por su mala reputación. Clarisa promete no verlo pero también se niega a casarse con el hombre elegido por su familia. Lovelace en venganza le tiende una trampa y se la lleva a una casa de prostitución en donde la viola después de haberla drogado. Más tarde, arrepentido, quiere casarse, pero ella se niega. Clarissa muere de vergüenza y un primo suyo, el coronel Morden, reta a Lovelace a un duelo y finalmente éste muere. Clarissa representa la seducción sexual, la inocencia violada y la muerte como una forma de alcanzar el crecimiento espiritual —ella busca la perfección de acuerdo con los códigos morales de ese tiempo. Pat Rogers nos dice que: "Like Pamela she defends herself against sexual takeover, but this time the stakes are higher: total extinction of personal autonomy"(1990:256). La negativa de Clarissa a casarse con Lovelace cuando éste, arrepentido quiso hacerlo, se debe en parte a la época en que fue escrita la novela. La joven pertenecía a una

sociedad en la cual las mujeres “caídas” no valían nada, por esta razón no era digna de ser desposada, solamente la muerte expiaría su culpa. Clarissa es parte de una sociedad que se debate entre la voluntad del individuo y la moralidad o las leyes de la sociedad. A diferencia de Pamela, no puede conservar su "honor" y la sociedad la condena.

El tema de la violación también pertenece a la historia de Tess, aunque Hardy es ambiguo en este respecto: Nunca se aclara si Tess fue seducida o violada. Seducida o violada, recibe igual condena.

La sociedad siempre ha acusado a las mujeres de ser hasta cierto punto culpables de su violación o de su seducción sexual. Si se vincula esto con lo que asevera Susan Brownmüller en el artículo “Victims: The setting” en *Against our Will. Men, Women and Rape* (1975), sobre las mujeres, nos damos cuenta de que el problema es circular porque la mujer víctima fue parte de esa misma sociedad; la madre cría y comparte sus valores con sus hijas, mismas que el día de mañana serán acusadas de haber dado lugar a la violación o cuando menos a la seducción sexual. “Women are trained to be rape victims” (1975: 309), afirma Brownmüller al empezar su argumento para luego desarrollar la idea de que desde pequeñas, en los cuentos infantiles aparentemente inocentes, se encuentra la semilla de la aceptación de la violación como una acción posible. El lobo observa en el bosque a *Caperucita Roja*. Ha decidido tragársela (agresión sexual) porque es un bocado deseado por él. El cuento, de acuerdo con esta autora, es una parábola de la violación. También habla sobre la *Bella Durmiente*: la princesa que yace dormida por cien años esperando el beso del príncipe. Ella, mujer pasiva, no puede hacer nada; el príncipe es el único que puede revivirla. La princesa (la mujer), a decir de la autora, tiene con esto su sexualidad definida: ser pasiva y bella. Como es de esperarse, cuando se deja la niñez y ya no se escuchan los cuentos en los cuales tranquilamente se habla de transgresiones, las mujeres encuentran en su camino una serie de clichés como los siguientes: “All women want to be raped”, “No

woman can be raped against her will”, “She was asking for it”, “If you are going to be raped, you might as well relax and enjoy it” (1975: 312). Estas declaraciones machistas sobre la sexualidad femenina se escuchan, probablemente, en todas partes. Además, la idea sobre el dudoso placer de ser violada no pertenece únicamente a los hombres; también hay mujeres como Nancy Friday en *My Secret Garden* (1973), quien desarrolla su historia con una serie de confesiones sobre mujeres que tienen la fantasía de ser violadas, apoyando así desde la literatura el mito sobre la mujer, su violación y seducción. Dijkstra opina sobre esto lo siguiente: “ The women want- to- be- raped theory is an integral part of the overall self-serving pattern of the rationalization of aggression which still dominates the world today, and which was crucial to the development of the imperialist at the turn of the century” (1986: 104).

Muchos científicos de ese siglo sostenían que las mujeres deseaban ser golpeadas o sujetas a alguna clase de violencia, cuestión que apoyaba la teoría de que a la mujer le gustaba ser violada. Además, autoridades médicas como Lombroso y Ferrero afirmaban lo siguiente: “ normal woman is naturally less sensitive to pain than a man”(citado por Bram Dijkstra, 1988:101). Así que en conclusión, la mujer era violada porque ella quería ser violada, después de todo la violencia que esto implicaba no era tan grave para ella. Probablemente, Hardy suponía que esto era verdad porque la idea de que la mujer resistía más al dolor, estaba documentada científicamente por las autoridades médicas.

En la novela de Hardy *Jude the Obscure*, Sue Bridge habla de la siguiente manera:

I have not felt about (men) as most women are taught to feel — to be on their guard against attacks on their virtue; for no average man (...) will molest a woman by day or night, at home or abroad, unless she invites him. Until she says by a look 'come on', he is always afraid to, and if you never say it, or look it, he never comes (1994: 177).

De hecho, lo que aquí se expresa es que si la mujer es violada es porque ella lo propicia. Se podría decir que debido a que la novela pertenece al siglo XIX, el personaje

(portavoz del autor) habla de acuerdo con su tiempo y sociedad, pero esta forma de pensar no sólo se circunscribe al siglo pasado sino que también en este siglo existe el mismo criterio para juzgar a la mujer. Los clichés arriba mencionados y el libro de Nancy Friday así lo demuestran.

En la seducción como tema literario, la mujer fue investida con los valores morales y sagrados de la sociedad. Por su parte, el seductor tenía la función de apartar a la mujer de su papel, y de alguna forma, sustituir estos valores. No obstante los ejemplos dados anteriormente, también en el siglo XVIII, la mujer recuperó su carácter mitológico en la figura de Venus, quien tenía la capacidad de inspirar amor sin que a ella le afectara. Así como Venus, una diosa muchas veces cruel, que significó en el medievo el pecado de la sensualidad y a la cual se le ha representado "mirándose al espejo como símbolo de una coquetería ociosa "(Radice, 1978: 245), de igual forma en la literatura del XVIII recordamos a la Marquesa de Merteuil personaje en *Les liaisons dangereuses* de P. Choderlos de Laclos. Mujer que como Venus, es voluptuosa y seductora sin conciencia. De esta manera se va perfilando uno de los tantos antecedentes de la mujer fatal decimonónica.

Por otra parte, la figura del seductor se va debilitando en comparación a sus predecesores donjuanescos; ahora dirige su seducción a un solo objeto-mujer y cambia sus atributos de fuerza, violencia y de sorpresa por la palabra escrita. La fuerza de la palabra escrita así como antaño fue el sortilegio verbal de Sheherazada para seducir al Sultán, sustituye a los atributos masculinos: Don Juan pierde su dinamismo; ya no confía en su sentido de superioridad sino que ahora confía en su razonamiento. El discurso escrito es ahora el afrodisiaco de la seducción. De esta manera, la escritura se vuelve parte del tema, las palabras se vuelven el alimento de la seducción. *Cyrano de Bergerac* sería un ejemplo decimonónico, de que la palabra escrita enamora y seduce. En esta obra romántica francesa se nos presenta a Cyrano como un espadachín pendenciero con una enorme nariz que lo

convierte en un hombre feo. Pero Cyrano ama a Roxana y ésta ama a Cristián. Después de algunos equívocos, Cyrano termina escribiendo las cartas de amor para Roxana que Cristián presenta como suyas. Ella se muestra emocionada al recibir las cartas hasta que finalmente, seducida por el encanto de las palabras, la escuchamos decir a Cristián: “Leía, volvía a leer y desfallecía: era tuya. Cada uno de tus pequeños pliegos eran como pétalos volados de tu alma. En cada palabra de esas cartas decían la llama de amor pujante, sincero...” (1996: 74). Después de esa declaración apasionada muere Cristián en una de las batallas sin haberse aclarado el engaño. Finalmente, catorce años después Roxana, que aún viste de luto por la muerte de Cristián, descubre el engaño en el cual ha vivido, pero ya es muy tarde. Cyrano muere después de que se pone al descubierto su generosa impostura.

En las primera décadas del siglo XIX, en medio de la diversidad de ideas y actitudes que se palpaban en el ambiente tales como el debilitamiento de los atributos del donjuanismo, nace un nuevo tipo de seductor, sexualmente poco convencional. Lord Byron, definido por Singer "como romántico y realista" (1992, II: 319), en su poema épico *Don Juan* (1819-24) crea un héroe con una nueva vitalidad. A diferencia del Don Juan renacentista, apunta Camille Paglia: "Byron's Don Juan is smaller, shy, more 'femenine'. He is 'a most beauteous boy,' 'slight and slim,/ Blushing and beardless,' perfect as 'one seraphim' [VIII. 52; IX. 53, 47]" (1991: 352). Con el propósito de entender mejor la diferencia entre este seductor y los anteriores citamos también otro punto de vista sobre este nuevo tipo de don Juan:

el don Juan de Byron no es ni un libertino ni un seductor de muchas mujeres. Esto es cierto, y es cierto también que Byron se alinea con su protagonista, y no lo condena, (...) En efecto, el don Juan de Byron es el héroe de un Bildungsroman romántico, un joven cuyas faltas son fáciles de perdonar porque lo vemos desarrollarse como ser humano a lo largo de sus desventuras (Singer, II: 473).

Para nosotros, este seductor es la contraparte de la mujer seductora-inocente; es la

base para entender a heroínas como Tess en la novela de Hardy. Tess es demasiado candorosa, por eso se equivoca y comete muchos errores, aunque como el Don Juan de Byron, despierta simpatía al "desarrollarse como ser humano a lo largo de sus desventuras". Seductora y seducida, ella es fundamentalmente inocente. Sin embargo, se puede también enmarcar como una *femme fatale* como se explicará más adelante.

En contraposición con el don Juan de Byron nos encontramos con un personaje excepcional, una variante del Don Juan, el eterno insatisfecho, que desea poseer en cada mujer la femineidad entera. Este seductor, soberbio en su conducta, razona de la siguiente manera: "no reside el arte en seducir a una muchacha, sino en encontrar una digna de ser seducida." (1997: 37). Este don Juan, como el de Tirso de Molina, parece coincidir en la necesidad de que la mujer sea virgen para que sea "digna de ser seducida". Se exalta a la virginidad como objeto valioso y se sacrifica a la mujer. Se trata de Juan en el *Diario de un Seductor*, de Sören A. Kierkegaard, publicado en 1843. La motivación de este seductor es la conquista de la virginidad de Cordelia, una joven de dieciséis años. Su mayor placer está en la implacable persecución de la víctima, rompiendo los límites de su búsqueda en la satisfacción del instante. Pero para conquistarla, el narrador (Juan) describe una gama de estrategias, mismas que le dan un sentido a la seducción. Por este motivo encontramos una serie de contradicciones intelectuales en su forma de razonar; en el diario escribe: "Mi alma se debate aún, encerrada en la misma contradicción. Yo sé que la vi, pero también sé que me olvidé de ella" (1997: 26). Más adelante agrega : "En todo placer es de suma importancia sabernos dominar. A mí me parece que no veré nunca más a la muchacha que se apoderó de mi alma y de mis pensamientos,"(1997: 27). No obstante estos contradictorios razonamientos, concibe un plan para seducirla. La conquista se convierte en una forma estética de su existencia. Dentro del cerco erótico para seducir a la joven se encuentran los siguientes elementos: la libertad para amar y la contradicción. Sobre las

contradicciones (aserciones absurdas que se presentan con apariencia de razonables) ofrecidas a través de este seductor es difícil opinar porque entra el juego estético del autor/ filósofo, es decir, Juan es el pretexto para exponer la personalísima teoría de una estética filosófica de la seducción. Pero, en un esfuerzo por entender este juego de contradicciones, nos olvidaremos del autor y recogeremos únicamente lo que entendemos de la novela. Por lo tanto, citaremos lo que dice sobre la libertad. En uno de los momentos en que Juan reflexiona sobre la libertad de las mujeres escribe: “deben amar la libertad, si, pero nunca han de tener ocasión de servirse de ella” (1997: 42). En esta cita se refleja una contradicción y el egoísmo de Juan o acaso la forma de pensar del autor sobre las mujeres muy de acuerdo con la ideología del siglo. Como también se observan vestigios del romanticismo en el elemento narcisista en la siguiente paradoja que Juan escribe, en una de las cartas que manda a Cordelia: “Me dicen que estoy enamorado de mí mismo. Y es así realmente, porque estoy enamorado de ti; amándote, tengo que amar todo lo que te pertenece, y, por lo tanto, debo amarme a mí mismo”(1997: 94). Aquí escuchamos al seductor, haciendo uso de la retórica para explicar su narcisismo y para persuadir a Cordelia: su discurso es para convencer, como parte de la estrategia de lo que él llama el *placer estético*. Finalmente, Juan termina la relación tras la seducción sexual de Cordelia, con las siguientes palabras: “Ahora se acabó todo; no quiero verla nunca más, nunca más.(...) Si la inocencia en el hombre es algo negativo, en la mujer es la esencia de la vida.”(1997: 130). Sobre esta cita, Jean Baudrillard opina en *De la Seducción*, lo siguiente:

Cordelia seducida, entregada a los placeres eróticos de una noche, después abandonada — no hay que asombrarse, ni hacer de Johannes, en buena psicología burguesa, un odioso personaje: la seducción, al ser un proceso con carácter de sacrificio, acaba con el asesinato (la desfloración) (1990: 97).

A diferencia de la cita anterior, en la que se expone la crueldad con la que se

termina la relación con Cordelia al buscar después de la satisfacción del deseo una salida común y convencional, la seducida sigue escribiendo cartas que demuestran su estado de postración, de feminidad ofendida, de dignidad anulada y de su agonía, en fin, de toda la conducta esperada en la mujer del siglo XIX. En una de las cartas se escucha:

Hiciste un gran mal seduciéndome a mí, pobre criatura, para quien tú eras todo, y yo no hubiera deseado otra alegría que no fuese vivir siendo tu esclava. Sí yo soy tuya, tuya, tuya, soy tu maldición.

Tu *Cordelia* (Kierkegaard, 1997: 16).

En contraste con otros seductores Juan, por su frío razonamiento, nos parece diferente. Juan es un hombre educado, rico, discreto e inteligente, el cual en nombre de una postura estética seduce por seducir, y esto lo hace cruel y cínico — desde el punto de vista burgués de acuerdo con lo que dice Baudrillard—. De hecho, por el frío cálculo para llevar a cabo sus planes para la seducción y cuyo final conocemos, le podríamos llamar mefistofélico. En cambio, el Don Juan Tenorio, que es un libertino, rebelde en contra de las leyes sociales y religiosas en un contexto de lucha entre el bien y el mal, en el cual muchas veces encuentra la muerte, no nos parece tan repugnante. En parte se debe a que en el hipotexto (Don Juan Tenorio) a diferencia del don Juan del *Diario de un Seductor* no escuchamos su conciencia intrigando para recoger de la relación erótica el factor estético del placer. Al leer el diario, somos testigos muy cercanos, de su forma fría y calculadora de pensar.

Igualmente, a diferencia del Don Juan, desde el punto de vista de la seducción como juego de apariencias, Sheherazada resulta ser la seductora más amable de este conjunto con sus discursos, es decir: con el arte de las palabras puestas al servicio de los mitos, los relatos y de las historias, salva su vida y se hace amar. Asimismo, al igual que el Don Juan de Byron, Tess, es una seductora sin proponérselo. Tess, mujer dulce y violenta a la vez, de la que todavía se discute la ambivalencia de su destino: el narrador la presenta como

víctima de los valores sociales y religiosos de la sociedad victoriana y de la inexorabilidad de su destino.

Nuestra pequeña galería de seductores sólo es una muestra de la diferencia que existe entre ellos por el género, por el espacio geográfico y por la época. La seducción, además, se intercala, se subordina o se empalma con otros temas y asuntos.

La decadencia del mito del seductor, el predominio de personajes masculinos débiles y pasivos, permitió en la literatura del Naturalismo y el Simbolismo la frecuente aparición de la mujer fatal. Ya antes, a principio del siglo, el cambio del razonamiento al romanticismo provocó que el rol de la mujer-víctima se hiciera más fuerte, pero al mismo tiempo, las circunstancias la convierten en agresora. Podemos ver este fenómeno en el carácter, para dar sólo un ejemplo, de la mujer de pueblo seducida en *Fortunata y Jacinta* (1989), de Pérez Galdós. La historia de Fortunata es la misma que la de muchas jóvenes pobres seducidas por un caballero casado. Después de ser seducidas, éste, aburrido, generalmente las abandona. Juanito Santa Cruz, el seductor de Fortunata, es un don Juan débil, hijo consentido y esposo de Jacinta, cuya relación con él tiene connotaciones de madre- hijo. Seduce por primera vez a Fortunata con promesas de matrimonio y como era de esperarse, a lo largo de la narración, la seduce varias veces, aprovechándose de su ignorancia. Ella tiene de él dos hijos; el primero muere y el segundo lo recoge Jacinta cuando Fortunata fallece.

Son varias las razones por las que Fortunata es más fuerte que su antagonista masculino; en primer lugar el diminutivo de su nombre —Juanito— como se le llama ya le significa una marca, según una observación de Paciencia Ontañón de Lope citando a Galdós en *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*:

'En algunas personas puede relacionarse el diminutivo con el sino'. Sutilmente Galdós alude aquí el origen de todas las características que el individuo posee: la prolongación indefinida de la niñez está

determinada desde el nacimiento; o tal vez desde antes. (...) Juanito es un hombre a medias en todo y su donjuanismo es en tono menor también (1993: 15).

Juanito Santa Cruz es el producto del cambio de la época, del debilitamiento de la figura de Don Juan, del predominio de personajes masculinos en decadencia. En cambio Fortunata es orgullosa y digna a su manera, así como pasional. Ella no pertenece al mismo mundo que Jacinta, aunque ambas son madrileñas, "pero una pertenece al pueblo, del que encarna su robusta salud, su pasión y el celoso orgullo que la lleva a considerarse la esposa del hombre que le ha dado un hijo, mientras que la otra goza de las tristes ventajas de la burguesía —el dinero, la respetabilidad— "(George Duby y Michele Perrot, 1993, VII:152).

Por otro lado, en una pelea de enamorados nos damos cuenta de que Juanito reconoce la fuerza de Fortunata después de que ésta lo expulsara de la sala de su casa: "Santa Cruz reconoció aquella fuerza casi superior a la suya, y no tenía gran empeño en oponerse a ella" (Galdós, 1989: 379). Más adelante, en otra escena, el Delfín —forma irónica de nombrarlo que el narrador usa a veces— acepta la superioridad de los sentimientos de ella : " —Reconozco —prosiguió el Delfín— que vales mucho más que yo, como corazón; pero mucho más. Soy a lado tuyo muy poca cosa, *nena negra*. No sé que tienes en esos condenados ojos. (...).Quiéreme, aunque no me lo merezco" (1989: 488).

Fortunata es un personaje muy alegre y saleroso —esto se sabe por su forma de hablar—, al mismo tiempo que es ignorante y agresiva. Su historia es la importante, la historia de Jacinta y de Juanito se borra ante su vitalidad. Ella es una mujer de pueblo que sufre, víctima del seductor, condenada a una muerte temprana. Pero, sin duda alguna, la podemos catalogar como un personaje fuerte o una mujer "tempestuosa", como la describe Agustín Yáñez en la introducción de esta novela naturalista.

La mujer impura, como figura de gran riqueza psicológica, se ofrecía constantemente en la literatura de enfoque realista. En el realismo de mediados de siglo y progresivamente en el naturalismo, se volvió a destacar el factor de la crítica social. El centro de esta crítica lo ocupa la figura de la seducida, cuyas reacciones pueden desplegarse en una amplia escala como la agresividad, el crimen o el suicidio. La muerte, sobre todo, rodea a la seducción ilícita. Tess y la Regenta pertenecen a este último tipo de mujeres. Tess acaba por matar al seductor que no sólo la abandonó, sino que más tarde impide también su enlace con un hombre digno. Por su parte, Ana pierde a su marido en el duelo en contra de su rival.

Otro ejemplo extremo es la mujer depredadora como bien señala Bram Dijkstra en *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine in Fin-de-Siècle Culture* (1986) al opinar sobre las fantasías del siglo XIX, no sólo los hombres imaginaban a la mujer como intelectualmente menos capaz, como si fuera un ser inferior o como una devoradora de hombres, sino que también se encontraban en la imposibilidad de disociar a la mujer de los animales. En ese entonces se afirmaba que: "woman and animal were coextensive. Simply being in the vicinity of animals was enough to bring out the beast in woman" (283).

Esta cita remite al lector a la seductora devoradora de hombres, la *femme fatale* de la novela de Émile Zola, *Naná* (1883). Naná es el producto callejero de una ciudad cosmopolita y sofisticada en una sociedad elegante pero libertina. La ciudad, en esta novela, como "personaje" es el elemento esencial que corrompe a la heroína y, asimismo, el vínculo de la corrupción urbana en la historia de Tess irrumpe cuando ésta, alejada de su ambiente natural, se alberga en la ciudad como la amante y "mantenida" de Alec. Sobre lo mismo, José Ricardo Chaves escribe en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*:

El burgués de fin de siglo ve un peligro en sus ambientes mundanos y

cosmopolitas que la nueva época propicia. Esos almacenes, pasajes y calles plélicas de mercancía que un crítico como Walter Benjamín ve como signos distintivos de la moderna sociedad del XIX, son vistos por los maridos tradicionales como templos de la promiscuidad y de la excitación (1997: 91).

Naná es la cortesana más deseada de París; hace uso de la seducción sexual para atraer a los hombres a la vez que los desprecia. Mujer fría, bella y lujuriosa, está determinada por su medio. La descripción como Venus en su presentación en el teatro *Variétés*, es muy elocuente:

Aparecía desnuda con una tranquila audacia y certeza del poder de su carne (...) La envolvía una simple gasa; sus redondos hombros, sus pechos de amazona, cuyas puntas rosadas se mantenían levantadas y rígidas como lanzas; sus anchas caderas, que se movían en un balanceo voluptuoso; sus muslos de rubia regordeta (Zola, 1983: 30).

La desnudez velada de Naná por la “simple gasa” permite ver la visión de la sociedad sobre la belleza femenina que, a diferencia de la época actual, aceptaba “sus anchas caderas” y “sus muslos de rubia regordeta” como signo de gran belleza.

En la historia de Naná no hay más que sentimientos y experiencias groseras; su belleza, su sensualidad y lujuria son las armas seductoras usadas solamente con el fin de adquirir bienes y joyas y después destruir a los hombres. A ella, al igual que a Tess, se le relaciona varias veces con los animales. Esta faceta se puede observar cuando el narrador de la historia de Naná nos revela que la “rameruela” (prostituíe), después de que Muffat, un conde muy rico, la convirtió en una mujer elegante, era pésima en los escenarios pero en cambio era excelente actriz en la calle y que esto se debía a una “flexibilidad de culebra, un estudiado desnudamiento, como involuntario, de exquisita elegancia; una distinción nerviosa de gata de raza, una aristocracia del vicio” (1983: 286) (subrayados míos). Pero Naná no es nada más una mujer-gato depredador, culebra seductora sino que, además, es la contraparte del andrógino, la “gynander”, nombre dado a la mujer por Péladan en *The*

Gynander, publicado en 1891 y citado por Dijkstra al comparar al andrógino con esta clase de mujer:

'The androgyne,' declared Tammuz, Péladan 's spokesman, 'is the virginal adolescent male, still somewhat feminine, while the gynander can only be the woman who strives for male characteristics, the sexual usurper: the feminine aping the masculine!' (...) 'But of those terms forming a pair, the one represents a positive concept, the other negative' (1986: 273).

Naná intensifica la ambigüedad sexual de algunas de las heroínas del siglo XIX pues toma como amante a Satin, una celosa mujer, y se disfraza de hombre para asistir a casas de lenocinio para combatir su aburrimiento. De esta manera, Naná estaría “aping the the masculine!” de acuerdo con Péladan. Además, Stéphane Michaud hace una crítica severa sobre este personaje:

más que a la historia social, Naná, la bestia inmunda y devoradora, pertenece al mito. Mujer mantenida, que halaga el apetito de goce de una sociedad que se precipita al placer, se eleva a la categoría de símbolo. Ilustra los estragos de una sexualidad desviada de la procreación y expresa la descomposición que socava al Segundo Imperio (1993: 147).

Como dato curioso sobre el tema de *Naná*, Peter Gay en *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud* nos informa que Zola no estaba interesado en una examen realista de la prostitución como tal; a pesar de sus investigaciones y de su habitual documentación, su intención era

un tratado moral que ofreciera un homenaje al poder sexual en bruto.(...).[Zola] escribió en un borrador preliminar: 'El tema filosófico es éste: toda una sociedad integrándose al culo. Toda una jauría de sabuesos tras una perra, que no está en celo y que se burla de los perros que la persiguen. *El poema de los deseos viriles*, la gran palanca que mueve al mundo' (1992, II: 347-348).

Aunque el contraste como seductoras entre Naná y Tess es muy violento, hay que tener en cuenta que Naná es el modelo naturalista que subyace en las mujeres construidas

en muchas de las novelas del siglo XIX y por lo mismo, aunque en ocasiones menos acentuadas, ambas comparten ciertas características. Hardy, siguiendo una constante de la época, en ciertos momentos compara a Tess con un animal salvaje. Es decir, con un animal que ejerce una atracción por su belleza pero que, a fin de cuentas, responde a sus instintos, incluido por supuesto el de matar. Ahora bien, en uno de esos momentos, en la granja donde ordeña vacas, Tess se encuentra en el jardín cuando oye la música que toca Ángel Clare en el arpa y, se nos dice: “She went stealthily as a cat through this profusion of growth,(...) thus she drew quite near to Clare, still unobserved of him”(Hardy, 1994: 106) (subrayado mío). En otro pasaje, en pleno verano, en la casa de la misma granja, ella se levanta de la siesta y se encuentra con Clare quien la abraza. Se nos informa que “having been lying down in her clothes she was warm as a sunned cat ”(1994: 146), y que mientras él la abrazaba “she regarded him as Eve at her second waking might have regarded Adam” (1994: 147) (subrayado mío). En la primera comparación la imaginamos como un animal depredador de movimientos sigilosos que, atento, avanza en busca de su caza. Ángel, nos está diciendo el texto, es la víctima. En la segunda cita es un felino seductor que podemos imaginar ronroneando de contento. Esto último se refuerza con la comparación con Eva seduciendo a Adán. Recordemos que en la Biblia, Eva es la verdadera portavoz del mal frente al hombre, quien aparece como víctima de su persuasión.

Sin embargo, regresando al seductor, en esencia inocente, ingenuo, y que aparentemente no tiene motivos ulteriores para seducir, pero que seduce pues la presencia del otro es suficiente. Es decir, sólo basta que el otro exista para seducirlo. Esta clase de seductor es, como personaje en la literatura, ambiguo, difícil de entender porque la inconsciencia de su seducción dificulta su definición dentro del relato. Un seductor sin motivos y sin deseos explícitos resulta difícil de analizar. Un elocuente ejemplo es Tess. Thomas Hardy, con el subtítulo en su novela *Tess of the d' Urbervilles* (1994) “A Pure

Woman”, propone al lector una sola lectura de la heroína. La lectura obligada de esta mujer seducida y “caída” a los ojos de los victorianos, es la de entender a Tess como símbolo de pureza e ingenuidad, víctima de las normas sociales. En la introducción de la novela se dice que el subtítulo “was added by Hardy after reading the final proofs of the book, and he defends it as ‘an estimate left in a candid mind of the heroine’s character’”. Igualmente importante es la primera descripción que hace el narrador de la heroína, “Tess of Durbeyfield at this time of her life was a mere vessel of emotion untinged by experience” (1994: 8). De igual manera Tess, a los ojos de Ángel Clare, el hombre del cual más tarde se enamora, aparece así: “ She was so modest, so expressive, she had looked so soft in her thin gown that...”(1994: 11). Ambas citas dejan la impresión de pureza y de modestia. Sin embargo, a los ojos del lector, la actitud de Tess no convence, la credulidad con la que va por su mundo es inverosímil. Tan es así, que sus acciones en la narración permiten otras lecturas. Patricia Stubbs, en *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880 - 1929* señala que: “Tess is of course an almost perfect antithesis of the more usual Hardy heroine who brings calamity through sex”(1979: 82), en este sentido, Tess sería la antítesis de la *femme fatale*. Podemos entonces preguntarnos por qué como personaje resulta ambiguo y por lo tanto no es fácil definirla, a pesar de la insistencia del narrador en presentarla como extremadamente candorosa. La respuesta a esta oscilación de Tess entre los dos arquetipos de mujeres — la ingenua y la *femme fatale*—, pudiera radicar en su belleza y en la seducción de su inocencia, lo cual no solamente tiene consecuencias trágicas sino también fatídicas. Igualmente se pudiera decir que la inexorabilidad de su destino y su tendencia a la violencia, de acuerdo con el texto, es heredada de su “mala sangre”.

Hardy escribe sobre su heroína en *Tess of the d’Urbervilles* cuatro años antes de que *Jude the Obscure* se publicara. Sue, el personaje de esta novela, es una mujer segura

de sí misma y con educación, mientras que Tess es una mujer pasiva y con pocos conocimientos. La insistencia del autor en presentarla como una mujer ingenua lo hace recurrir a situaciones poco creíbles. Ciertamente es que, en el mito, Zeus convertido en lluvia de oro seduce a Danae y por lo mismo el pensamiento y los sentidos están ausentes de esta seducción. Pero en el siglo XIX, en el cual la representación realista se privilegia, no se podía pasar por alto que la mujer tiene que despertar de su sueño o desmayo cuando la están violando. Sin embargo, Tess no despierta.

La seducción/violación de Tess sucede en un bosque llamado "The Chase". Alec y Tess están perdidos, no encuentran el camino para llegar a la casa en donde ella trabaja y él es el hijo de la dueña. Mientras él sale a reconocer el lugar, Tess se queda dormida sobre la hierba y al regresar la encuentra dormida, "D'Urberville stooped: and heard a gentle regular breathing. He knelt and bent lower, till her breath warmed his face, and in a moment his cheek was in contact with hers. She was sleeping soundly, and upon her eyelashes there lingered tears"(Hardy, 1994: 62). Después, el narrador nos presenta metafóricamente el acto sexual mientras la oscuridad y el silencio cae sobre ellos. A través de la narración son pocas las pistas que uno encuentra para saber si ella consintió en ser seducida o fue un acto de violación por parte de Alec sin que ella se diera cuenta. Las desgracias de Tess comienzan en ese momento, después de la seducción. Cuando abandona la casa de Alec, y en el camino para regresar a su hogar a través del campo, encuentra la siguiente sentencia pintada en letras rojas "*THY, DAMNATION, SLUMBERETH, NOT.* 2Pet.ii.3. (...) the words entered Tess with accusatory horror "(1994: 68). Sigue caminando y cuando vuelve la cabeza, el hombre que está pintando las letras acababa de escribir la continuación de la sentencia " *THOU, SHALT, NOT, COMMIT —*"(1994: 69). Tess ha sido seducida y ¿ya se le señala? Conocedora de su religión sabe el significado del versículo y trémula pregunta: "suppose your sin was not of your own seeking?" (1994: 68).

Ahora bien, hemos descrito a Tess como mujer depredadora, como mujer pura y como víctima, pasemos ahora a presentarla como mujer-objeto. Por lo tanto, describiremos el pasaje en el cual Ángel y Tess se encuentran después de la ceremonia de casamiento. Ángel, recordando las joyas que su madre le había entregado para su esposa, la anima a ponerse el collar, los aretes y la pulsera: "The pendant to the necklace hung hung isolated amid the whiteness of her throat, as it was designed to do, he stepped back to survey her"(Hardy:191). Aquí podemos observar que las joyas se transforman en un pretexto, para cambiar a Tess en un objeto del deseo, porque el narrador señala que: "He [Angel] had never till now estimate the artistic excellence of Tess's limbs and features"(191). Por otro lado y como bien apunta Stott refiriéndose al momento después de la confesión de Tess y, en la que ésta todavía se adornaba con joyas:

As he gazes at Tess he traces, or *maps* that 'sinister design' on to her face superimposing the two images in his own mind but it is not until after the confession that he perceives the similarity of the *trait*. Ironically, it is Angel himself who *transforms* her (by dressing her and adorning her with jewels as Alec will do later) (180).

Las joyas no sólo transforman a Tess en un objeto deseable, sino que, además, Ángel ve reflejados en las facciones resaltadas por las joyas la decadencia y la degeneración de sus antecesoras. Es decir, las joyas son adornos que señalan los designios ominosos que la marcan como una mujer diferente ante los ojos de Ángel. La cita, también alude a Alec, y con ello nos damos cuenta de que los nombres de los personajes masculinos empiezan con la misma letra. Una probable significación de esta coincidencia puede ser que represente la ambivalencia del mismo ser humano, es decir la parte buena y mala de la que estamos hechos.

En este punto conviene señalar que también Ana Ozores en *La Regenta*, se adornaba con joyas, pero de esto hablaremos después; primero nos referiremos a su lucha en contra

de los motivos que la llevaban por el camino del adulterio. Asediada por Don Álvaro de Mesía, tiene miedo de ser conquistada y de ser infiel. Al respecto Benito Pérez Galdós dice:

Doña Ana de Ozores tiene horror al vacío, cosa muy lógica, pues en cada ser se cumplen las eternas leyes de la naturaleza, y este vacío que siente crecer en su alma la lleva a un estado espiritual de inmenso peligro, manifestándose en ella una lucha tenebrosa con los obstáculos que le ofrecen los hechos sociales, consumados ya, abrumadores como una ley fatal (Prólogo a la tercera edición, 1901).

La Regenta, continúa Galdós, es "muestra feliz del Naturalismo restaurado, reintegrado en la calidad y ser de su origen (...) *La Regenta*... no excluye en ella la seriedad (...) ni la descripción acertada de los más graves estados del alma humana" (Galdós, Prólogo, 1901).

Somos testigos, en esta novela, de esta lucha "tenebrosa", que induce a la Regenta a realizar, para apoyar su "estado espiritual", lecturas como el *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand, las quintillas de Fray Luis de León y las obras de Santa Teresa. Sobre el primer libro que Ana encuentra en la biblioteca de su padre, leemos lo siguiente: "Probar la religión por la belleza le pareció la mejor ocurrencia del mundo. Si su razón se resistía a los argumentos de Chateaubriand, pronto la fantasía se declaraba vencida y con ella el albedrío" (Clarín, 1991: 79). Después, en unas quintillas de Fray Luis de León la joven encontró lo "que puede llamarse *el sentimiento de la Virgen*, porque no se parece a ningún otro. Y aquella fue su locura de amor religioso" (1991: 79). Ana identifica a la Virgen con la inocencia; es por eso que este sentimiento la embarga; anhela ser diferente; virginal. Finalmente, el confesor le asegura a Ana que para seguir los ejemplos de la vida de Santa Teresa "... hay que seguir leyendo ...y cuando se haya vivido algún tiempo dentro de la disciplina sana, vuelta a leer, y cada vez el libro sabrá mejor, y dará más frutos" (1991:377). Todo lo anterior es muestra de la influencia que las lecturas tenían sobre la conducta de la joven.

Ana solamente podía haber sido creada en la católica España. Las descripciones de sus sentimientos de culpa, de su arrepentimiento, muestran los sufrimientos de aquella que viola las leyes judeo-cristianas. En España, trescientos años después del Don Juan de Tirso de Molina, en cuestión de amores todavía se debatían entre los asuntos del espíritu y las eternas leyes de la naturaleza como en el caso de este personaje. Sobre este problema Havelock Ellis (1900) opina: "La asociación íntima entre emociones del amor y la religión es bien conocida por todos aquellos que habitualmente están en contacto con los fenómenos de la vida religiosa' " (citado por Peter Gay 1992, II: 269). El desplazamiento del amor erótico a la exaltación religiosa es ejemplo de las presiones de la realidad en el siglo XIX: el refugio exagerado en la religión era una forma indirecta y permitida de expresión para la necesidad erótica, como es el caso de la Regenta.

Ahora bien, de la misma manera que las joyas en Tess toman otro significado, en *La Regenta* sucede algo parecido. En esta novela don Fermín le hace algunos obsequios a Ana: la historia de una santa, en consonancia con su posición de religioso y una cruz que, aunque se trate de un objeto "religioso", puede ser interpretada de una forma muy diferente. El narrador precisa que el Magistral se la había regalado para que la "llevase sobre el pecho"(Clarín, 383), casi anticipando la transformación de la amistad del sacerdote en amor. Aquí la cruz-regalo asume un doble valor: de tentación y de escudo contra ella. Esta doble función se evidencia con el hecho de que el narrador habla de una cruz de marfil y de una cruz de diamantes como joyas que destacan sobre la piel blanca del seno de Ana tan sólo cuando ella se encuentra en la presencia de Álvaro o del Magistral. Por ejemplo, en un gesto desesperado de ayuda para no caer en tentación, un día al encontrarse de repente con Álvaro en la puerta de su casa: "La Regenta sacó del seno un crucifijo y sobre el marfil caliente y amarillo puso los labios, mientras los ojos, rebosando de lágrimas, buscaban el cielo azul entre las nubes pardas" (452). Otro día, ante la insistencia del Magistral para que

Ana no fuera con un escote llamativo al baile del casino, ella se viste tal como se presentará en el baile y se muestra ante el religioso en el confesionario:

Don Fermín quedó muy satisfecho del vestido, aunque no de que *fuéramos* al baile. El vestido según pudo entrever acercando los ojos a la celosía del confesionario, era bastante subido, no dejaba ver más que un ángulo del pecho en que apenas cabía la cruz de brillantes, que Ana llevó también a la Iglesia para que se viera cómo hacía el conjunto (526).

El erotismo y la sensualidad que afloran en esta descripción residen en la atenta y obvia mirada de don Fermín a través de la celosía, sobre el pecho de la Regenta. El hombre rebasa al sacerdote cuando la Regenta, que es el objeto del deseo, se muestra inmóvil dejándose ver, seduciendo.

En la siguiente descripción nuevamente se evidencia la sensualidad de la Regenta, el narrador señala la cruz de brillantes como excusa para mostrar la desnudez velada por la ropa de la heroína. Se nos exhibe a la Regenta cuando ésta se encuentra meditando sobre las razones de su débil resistencia a ir al baile del Casino "mientras se dejaba peinar por su doncella y con las propias manos sujetaba la cruz de diamantes sobre el fondo blanco de aquel ángulo de carne que el cuerpo subido del vestido oscuro dejaba ver" (528).

Ana y Tess como personajes literarios son construcciones complejas: son castas y sencillas pero embellecidas por las joyas se convierten en mujeres seductoras, sexualmente muy atractivas y "ardientes" lo cual las hace peligrosas para los hombres.

Es más, la mujer decimonónica en la literatura, es víctima tanto de las presiones morales como de sus seductores. Aún y a pesar de la mítica orientación hacia el donjuanismo, el tema de la seducción está asentado, principalmente, en fundamentos biológicos, psicológicos —"la exploración sutil y persistente del espíritu del protagonista"

(Gay, 1992, II: 161)—, y de la realidad social, factores que se verán a lo largo del estudio de los personajes de las dos novelas que nos ocupan: *La Regenta* y *Tess of the d'Urbervilles*.

b) Ángeles y demonios en el imaginario del hombre: Representación

masculina/femenina de la mujer

"Men have had every advantage of us [women] in telling their story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands [II, chap.11]" (1984: 7-8), dice Anne Elliot en la novela de Jane Austen *Persuasion*. Esta cita, tomada del libro *The Madwoman in the Attic*, escrito por Sandra Gilbert y Susan Gubar, sugiere, de acuerdo con las autoras, el sitio que ocupaban la mayoría de las escritoras en el siglo XIX. Pese a que nuestro propósito no es profundizar en el tema, nos interesa señalar ciertos puntos de la cita anterior. Primero se nos informa que la historia es contada por los hombres quienes, como bien sabemos, también cuentan la de las mujeres. El segundo punto es el de la educación; resulta revelador pensar que los únicos que tenían oportunidad de educarse en las universidades eran los hombres y esto explica por qué razón ostentaban con más frecuencia el poder de la escritura. Debido a este poder, afirman las autoras, la pluma de escribir tiene una connotación fálica

In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which he lays claim, (1984: 6).

El hombre, inmerso en los valores de una sociedad sacudida por la emancipación femenina, imaginó una gama de mujeres que eran ángeles o demonios —representaciones míticas de la virtud y el vicio para intentar despojarlas de su propio cuerpo—. Estos

arquetipos creados por los escritores son los que nos interesan en razón del tema y por ello escogimos, para este análisis dos novelas escritas por hombres, cuyas heroínas representan los modelos característicos de la literatura de fin de siglo: *La Regenta* y *Tess of the d'Urbervilles*.

Ahora bien, nunca antes la imagen de la mujer, tanto en la pintura como en la escritura, había sido tan importante. La necesidad de tener modelos que la sociedad proponía a las mujeres se originaba, además de las razones socioeconómicas, en la desvalorización del Don Juan, en la eterna lucha de los sexos y en la tiranía que presuponen los arquetipos. Por ejemplo, podemos hablar de la "mujer- monja de su casa" que no era mas que una exaltación de la mujer casta y que tenía como finalidad continuar con la servidumbre y el sometimiento del sexo femenino encasillado en este tipo de modelo. Esto nos muestra que la mujer simbólica es, sin duda alguna, la respuesta a esta sociedad burguesa que consideraba a la seductora capaz de amenazar su integridad, silenciando las voces de las incipientes feministas y de aquellos individuos razonables que pensaban que la mujer era un ser integral, capaz, es decir: un ser humano. Sobre la sociedad y sus instituciones represivas Stéphane Michaud escribe lo siguiente:

la sociedad ha elegido. Ejerciendo toda la presión posible para frenar una emancipación naciente, (..) de la década de 1870, cuando las mujeres salen a la calle o suben las barricadas, cubren con el velo de la poesía una maniobra eficazmente sostenida por instituciones tan respetables como la medicina, el derecho y la religión. Las tres asumen un mismo *sacerdocio*: vigilar la flaqueza de la mujer. La literatura sufre las mismas cargas que tan pesadamente gravitan sobre el imaginario social (1993, VII:137).

Circunscribiéndonos a esta última idea, la mujer imaginaria, ya fuera monja o demonio, era un ídolo seductor que fascinó a muchos de los escritores, aunque en algunos textos es considerada desde otro punto de vista. Para dar solamente una muestra de este aspecto presentaremos a una de la pocas escritoras de ese siglo, enfocándonos en el

tratamiento que se da a la seducción de una de sus protagonistas. Emilia Pardo Bazán, escritora española, en su intento por borrar la diferencia entre los sexos llegó a expresar: “No hay hombres y mujeres, hay humanidad” (citado por Pilar González M., 1988, 208). Esta forma de pensar, no muy común en el medio intelectual, encontró un sitio en sus relatos. Es decir, contrariamente a lo que ocurre con Ana Ozores en *La Regenta* y la heroína en *Tess of the d'Urbervilles*, el personaje de la novela *Insolación*, Asís Taboada, aunque también es seducida, se nos presenta con un punto de vista distinto; en la novela, está ausente la idea de que el erotismo produce tragedias. La historia ocurre en Madrid. Asís es una joven viuda que lleva una vida social sosegada y cristiana; conoce a don Diego Pacheco y acepta, con reserva, su invitación para ir a la feria de San Isidro. Bajo la acción devastadora del sol del verano, en este caso mediador del deseo, se despierta en ella una pasión feroz y se deja seducir. La protagonista, en un esfuerzo por disculpar el relajamiento de su autocontrol o debilidad, cuenta que “El sol, si no podía ensañarse con nuestros cráneos, se filtraba por todas partes y nos envolvía en un baño abrasador.”(1981: 60). Después de este encuentro, se siguen viendo en la clandestinidad y Asís se transforma pasando de ser mujer monja de su casa a apasionada enamorada de Pacheco. Sobre esto, en la contraportada del libro se enuncia lo siguiente:

La liberalidad con que la gran novelista gallega describe dicha pasión es un rasgo por demás encantador que la gazmoña crítica de don José María de Pereda (1833- 1905) resume con su frase ‘... amancebados, a la vista del lector, con minuciosos pormenores sobre su manera de pecar...’

Cabe aclarar que el relato, desde luego, no es lo que uno se puede imaginar con este comentario. Sin embargo, sí nos da una idea de la hipocresía de la época.

Siguiendo una constante de casi todas las novelas de la Pardo Bazán, en *Insolación* se revela la tensión entre lo femenino y lo masculino. Por ejemplo, cuando en una plática de salón, entre Asís y un amigo escuchamos lo siguiente:

La mujer se cree infamada, después de una de esas caídas, ante su propia conciencia, porque le han hecho concebir desde niña que lo más malo, lo más infamante, lo irreparable es eso; que es como el infierno, donde no sale el que entra. A nosotros nos enseñan lo contrario, que es vergonzoso para el hombre no tener aventuras (...) Preocupaciones hereditarias emocionales, como diría Spencer (1981: 135).

En este párrafo confluyen las ideas de la escritora delatando los conceptos tan en boga en ese siglo: el tema de la sexualidad y la diferente postura de la sociedad ante la mujer y el hombre a este respecto y el apoyo de las ideas científicas ante este conflicto. Finalmente, y como es de esperarse en esta novela, los amantes se casan. En este punto cabe señalar, como aspecto importante, la igualdad de los sexos. No es el hombre quien caballerosamente quiere reparar la falta, no es él quien toma la iniciativa; la idea de casarse es responsabilidad de ambos: “¿A cuál de los dos amantes, o mejor dicho aunque la distinción parezca especiosa, de los dos enamorados, se le ocurrió primero la *idea*?” (1981: 211), pregunta maliciosamente la narradora de *Insolación*, así como nosotros los lectores también lo hacemos.

Contemporáneo de Emilia Pardo Bazán, Clarín recoge una idea común de su tiempo sobre las mujeres que se atreven a escribir, por boca del marqués de Vegallana, uno de los personajes en *La Regenta*, que dice: “No he conocido ninguna literata que fuese mujer de bien ...las mujeres deben de ocuparse en más dulces tareas, las musas no escriben, inspiran” (1991: 79). Carolyn Richmond en “En torno al vacío: la mujer, idea hecha carne de ficción, en *La Regenta* de Clarín” se expresa de la siguiente manera sobre el autor de *La Regenta*:

Cuando en 1884, el todavía recién casado catedrático y escritor Leopoldo Alas empezó a redactar su larga novela *vetustense* ya tenía unas ideas bien precisas acerca del sexo opuesto, ideas que había ido expresando en su crítica y a las que había dado forma literaria en muchas de sus narraciones breves. Dichas ideas, que transmiten una actitud acerca de la mujer básicamente contradictoria, aunque siempre superior—de sarcástico desdén por una parte y, por otra, de una compasión caracterizada por una especie de idealización romántica—, se verán expresadas, asimismo, en los personajes femeninos de *La Regenta* (1988: 347).

En la época de Alas, la mujer de la segunda mitad del siglo XIX había sido rezagada deliberadamente. De acuerdo con Sally Ortiz Aponte en *Las mujeres de Clarín: esperpentos y camafeos* las mujeres no podían asistir a las universidades, además de que la mayoría de ellas carecía de una cultura básica que les permitiera estar a tono con su sociedad. Esta realidad, según Ortiz, la pinta muy bien Clarín cuando escribe en *Ensayos y Revistas* (1892): “La carencia general de estudios serios, extensos y profundos [de las mujeres] haría que la conversación ... degenerase pronto en verbosidad insustancial” (1971: 105). Seguramente a Clarín en este comentario se le olvidó que lo mismo puede suceder, “si hay carencia de estudios profundos”, en el sexo masculino. Esto no es característica exclusiva de las mujeres.

Dejando a un lado lo que aparentemente Clarín o Alas pensaba sobre las mujeres nos ocuparemos de su novela. Gonzalo Sobejano en *Clarín en su obra ejemplar* apunta que cuando éste escribió *La Regenta* el naturalismo estaba en su apogeo, y a continuación nos da un esbozo de lo que él considera los elementos al respecto encontrados en la obra:

Para Alas naturalismo quiere decir que la verdad de los hechos y de la experiencia debe ser la meta de la ciencia (dirigida al conocer) como del arte (dirigido al sentir). En la construcción de una novela, esto significa: documentación, mimesis, acción sencilla, mundo moral social, personajes concretos en su carácter y en relación al medio y con el mundo social, estudiados por fuera y por dentro (1985: 115).

Naturalista en estos rasgos, *La Regenta* representa un microcosmos, en el cual Ana, como mujer seducida y por lo tanto impura, enfrenta un mundo hostil representado por la sociedad de "Vetusta". Ana es una mujer insatisfecha y soñadora, casada con don Víctor, quien le ofrece amor de padre. Su confesor y don Álvaro la asedian de diferente manera pero con la misma intención. Esta seducción provoca la muerte de su marido y el destierro del amante.

Sobre el mismo tema y como se expresó anteriormente, Hardy desarrolla su historia con una serie de elementos realistas y míticos. Entre los elementos que se consideraban realistas en esa época encontramos los siguientes: Tess es producto tanto de su ambiente —padres alcohólicos— como de factores fisiológicos hereditarios —sus antecesores son de origen francés, considerados como aristócratas decadentes—. El lado mítico, por ejemplo, está representado por la leyenda de la familia de los d'Urbervilles, contrastando con la historia del advenimiento de la tecnología. La historia empieza cuando la familia Durbeyfield — que vivía en extrema pobreza y cuyo apellido se había distorsionado a través de los años— descubre que sus antecesores pertenecieron a la aristocracia y, como ellos necesitan dinero, envían a Tess a pedir ayuda a los d'Urbervilles. Alec, el hijo de esta familia adinerada, la seduce. Este accidente cambia la vida de Tess por completo. Años después Tess confiesa lo ocurrido a su verdadero amor, Angel Clare, quien la abandona. Sola, trata de sobrevivir, pero al final, cuando Clare regresa, decide fatalmente asesinar a Alec, su amante.

En ambas novelas, como ya lo hemos postulado, se pone al descubierto la hipócrida moral de la sociedad y el doble discurso que dice una cosa cuando la realidad es otra. Por una parte se denuncia a la religión que idealiza a la mujer pero que la oprime cuando ésta quiere vivir su sexualidad. Igualmente, los personajes están contruidos con las

características propias de los arquetipos femeninos imaginados por el hombre. Tess y Ana son representantes ficticias de mujeres “caídas” y castigadas. En las siguientes secciones trataremos de definir estos rasgos en los arquetipos femeninos que aparecen a finales del siglo XIX y las compararemos con nuestras heroínas, para encontrar en ellas los atributos que también las hacen mujeres fatales que seducen.

c) El cautiverio de las mujeres

¿Por qué la *femme fatale* fue un mito necesario en el siglo XIX? ¿Qué significa dicho mito encarnado en nuestras heroínas?

Mario Praz en *The Romantic Agony* estudia al tipo de hombre conocido en la literatura como *l'homme fatal* —el seductor de Byron— de la primera mitad del siglo y continúa analizando a la *femme fatale* de final de siglo. Sobre la construcción de este último personaje dice lo siguiente

There have always existed *Fatal Women* both in mythology and in literature, since mythology and literature are imaginative reflections of the various aspects of real life, and real life has always provided more or less complete examples of arrogant and cruel characters. (...) she is only formulated as a clear and recognisable “type” in the late nineteenth century (1933: 189-191).

En el análisis de su libro, Praz nos confirma que una de las características del siglo XIX fue la prominencia literaria y artística de la mujer fatal. A diferencia de otros autores, sin embargo, Praz no menciona los motivos que llevaron a resaltar esa clase de mujer. Foucault, en cambio, en *La Historia de la Sexualidad I: la voluntad de saber*, nos da una posible respuesta en su análisis sobre la sexualidad y el discurso: en su estudio habla sobre la “multiplicación de mecanismos” (en la ciencia, la psiquiatría y la medicina etc.) que producen múltiples discursos sobre la sexualidad en un intento por clasificarla.

De acuerdo con lo que dice Foucault en su capítulo sobre la "Hipótesis Represiva", la historia de la sexualidad y sus "vejaciones" se relaciona directamente con la historia de los modos de producción. De tal forma que la aparición de la represión de la sexualidad coincide con el surgimiento del capitalismo y sería parte del orden burgués: "Del hecho mismo parte un principio explicable: si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación del trabajo general e intensivo" (1989, I:12). De esta manera, afirma Foucault, se establece una doble espiral entre el placer y el poder, que únicamente reconoce como válida la sexualidad conyugal, monogámica y reproductiva. Cualquier otra forma estaría relegada al apartado de las "sexualidades ilegítimas" y sería necesario reinscribirla en el circuito de la ganancia. Esta represión se da a través de lo que el filósofo denomina "técnicas polimorfos del poder" es decir, una serie de producciones discursivas —que ciertamente también manejan los silencios— cuya función es a veces prohibir y a menudo hacer circular errores o ignorancias sistemáticas.

Es así como se origina un mecanismo de incitación creciente a los discursos en torno al sexo, cuyo propósito es encauzar la voluntad del saber en lo que finalmente constituiría una ciencia de la sexualidad. A este respecto nos dice Foucault:

Pero lo esencial es la multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo de ejercicio del poder mismo: incitación institucional a hablar del sexo, y cada vez más, obstinación de las instancias del poder en oír hablar del sexo y en hacerlo hablar acerca del modo de la articulación explícita y el detalle acumulado (1989, I: 122).

Esta "puesta en discurso" cuya principal consecuencia es la "discriminación e implantación de sexualidades polimorfos" tiene como objetivo determinar un registro que separa lo normal y lo perverso. De lo que se trata, en última instancia, es de establecer un mayor control a través de la palabra. Debido a esta "incitación institucional" se dio como característica de este siglo la producción de los discursos necesarios (en ciencia y medicina, por ejemplo) para la construcción de lo que él llama una *scientia sexualis*.

Anteriormente, en el primer capítulo, mencionamos la religión, cuyo sistema moral y ético discursivo, bajo los postulados de Foucault, es un elemento dentro del concepto de la *Hipótesis Represiva*, ya que actúa como represora sexual por medio de prohibiciones y normatividades. También se comentó sobre el darwinismo, corriente científica que da origen a una serie de "pseudociencias", tales como el estudio del cráneo —se estudiaba el tamaño del mismo para saber el grado de evolución en diferentes razas—, de igual manera, entre otras "ciencias" existía el llamado darwinismo social que utilizaba las ideas de la teoría de la evolución para justificar el imperialismo europeo con el pretexto de la supervivencia y la superioridad racial. Igualmente debemos recordar el determinismo biológico o genético cuyos conceptos fueron explotados por los escritores de ese tiempo. Y por último, queremos mencionar dentro de estas pseudociencias (la multiplicación de discursos) derivadas de la teoría de la evolución a la ciencia de la "degeneración" citada por Stott y definida así: "Degeneration, defined by J.E. Chamberlin, is the opposite of the theory of the progressive evolution of cultures"(1992: 18). La clasificación recaía, por lo tanto, en toda aquella conducta transgresora de la norma establecida que se veía como un salto hacia atrás —dentro de una clasificación— en la evolución social. Los transgresores o ¿degenerados? eran entre otros, el seductor, las seductoras, las mujeres caídas, las prostitutas, el criminal y el homosexual. Así pues, por un lado tenemos todos estos discursos "institucionalizados" y por el otro la ansiedad que producía la mujer que poco a poco incursionaba en el "ámbito" natural del hombre. Como parte de esta institucionalización de los discursos surgen la figura del Don Juan —seductor débil y decadente— y su contraparte dentro de la eterna lucha de sexos: la *femme fatale*. Un ejemplo de esta última sería la Lilith del siglo XIX, que podríamos ver como la

consecuencia evolutiva de la Lilith bíblica, y de quien Martha Robles se expresa en los siguientes términos:

seductora de los durmientes (...) de poderosa voluntad que no se doblega ante la presión masculina y prefiere la transgresión antes que el vasallaje. (...) Lilith es ímpetu sexual, una emancipada en fuga, sombra maligna por haberse creído en igualdad con los hombres y la más remota invención femenina, que transitó al judaísmo posbíblico desde la antigua Sumeria como la primera mujer de Adán (1997: 25).

La figura de la *femme fatale* vuelve a surgir, como lo comenta Praz, como punto central de la narración de fin del siglo. Imaginada por el hombre, esta mujer de origen mitológico es una figura recurrente en la literatura y que bien puede representar a la “angustia” por su calidad de seductora, por ser sexualmente afirmativa y amenazar por ello los valores burgueses anclados en la ideología y también de modo significativo su virilidad, produciendo con todo esto la atrofia moral, la degeneración y hasta la muerte de los personajes masculinos. Debido a que mitológicamente prevalece una referencia a la madre castradora que los despoja de toda fuerza y poder.

De ahí, la importancia de la *femme fatale* en la literatura. Esta se inserta en la necesidad histórica de clasificación del siglo XIX, para construir las diferentes formas de sexualidad y como objeto ideológico: el tipo de mujeres furiosamente sexuales y seductoras con su contraparte, el de mujeres puramente virginales “asexuadas” y por último, pero sin agotar la amplia clasificación sexual, las mujeres histéricas. Siendo este tipo de comportamiento clasificado dentro del discurso de “la medicina de los nervios o de la histeria en el siglo XIX” (Foucault, 1989, I:142). Por ejemplo, Ana Ozores, en la novela de Alas, tiene la “enfermedad de los nervios”; las fiebres repentinas a lo largo de su vida pueden considerarse síntomas histéricos. En una de sus recaídas, cuando trata de quitarle la preocupación a su marido por su “enfermedad” le dice: “...ya sabes cómo soy, parece que

me amaga una enfermedad ..., y después nada... Ahora sí estoy nerviosa, (*Clarín*, 1991: 404).

Como anteriormente lo expresamos, y de acuerdo con lo dicho por José Ricardo Chaves en *Los Hijos de Cibeles*, cuando se revisa la literatura de fin de siglo, uno de los rasgos que saltan a la vista es la polarización de las representaciones femeninas. Así, estudiosos como Mario Praz definen a la *femme fatale* como la devoradora de hombres, a partir de la literatura y del arte de Inglaterra, Francia e Italia, mientras que Ariane Thornalla por su parte fijó su opuesto, el tipo de la *femme fragile* ubicando su origen en el prerrafaelismo inglés de mediados del siglo XIX, que dio origen también a la monja doméstica: Es así como el péndulo de la imaginación literaria oscila entre estas dos representaciones de la mujer elaboradas por hombres. Hans Hinterhäuser ha subrayado la vertiente mítica de las representaciones mencionadas proveniente ya sea de los mitos bíblicos o paganos, los cuales representan factores psicológicos en las construcciones culturales de la época tales como las figuras de Judith, Lilith o Salomé, encarnaciones privilegiadas de la mujer fatal.

Es importante señalar que en este aspecto el siglo XIX se nos presenta como un periodo regresivo. Hans Meyer en su libro *Historia maldita de la literatura - la mujer, el homosexual, el judío*, también citado por Chaves, afirma que:

En la literatura, la filosofía y el arte de toda Europa se va limpiando a la mujer de todos los aspectos de igualdad y, consecuentemente, para decirlo como Nietzsche, de la desfeminización. De ahí se sigue que la imagen de una mujer emancipada, y por ello feliz, queda reprimida en favor de una representación de mujeres que no quieren vivir como minoría y se hunden precisamente por su calidad de minoría: Bovary, Karenina, Effi Briest (Mayer, 1982: 40).

Este camino señalado por Mayer —el de la mujer inconforme con su situación y que, al rebelarse, perece— es el seguido por muchos autores decimonónicos de la corriente

realista, entre ellos los que nos ocupan en este estudio. En cuanto a nuestras heroínas Ana Ozores y Tess, son personajes que condensan ambas tendencias. Por una parte buscan vivir de una manera diferente y por lo tanto son condenadas, pero al mismo tiempo representan las imágenes castrantes de perversidad y pureza que perseguían a la sociedad masculina de su tiempo.

Pasemos ahora a estudiar nuestros personajes principales: Ana y Tess. Empezaremos con Ana, quien es representada en una sociedad burguesa española que se alimenta de ideas como las manifestadas en la siguiente cita en el capítulo "La construcción de los papeles de género" en *Textos para la historia de las mujeres en España*.

Advertencia del Catedrático del Seminario Conciliar de Barcelona contra la influencia nefasta de la moda y el lujo en los modales y el comportamiento cristiano de las mujeres.— Este llamamiento a las "santas virtudes" y a la religiosidad femenina es muy frecuente en el último tercio del siglo XIX. Es indicativo del intento de la Iglesia Católica de mantener la moral católica y las tradicionales costumbres de las mujeres frente a la creciente amenaza de valores seculares (1994: 331).

En estas líneas está representada la mujer ideal española; el discurso dominante, sobre todo en el campo religioso, o el que plantea la identificación entre la mujer y la patria va a ser contestado con otros discursos, como por ejemplo, el del feminismo y el de la igualdad jurídica, los cuales son intentos débiles de protesta, que sin embargo sirven de base de conscientización de las mujeres en el futuro, como sucedió en muchos otros lugares. En esta cita del mismo capítulo, se dice:

La debilidad de las clases medias españolas, el monolitismo de la religión católica y los problemas para consolidar un régimen liberal estable, limitarán el desarrollo del feminismo burgués en nuestro país, que no florece hasta el primer tercio del siglo XX (1994: 325).

Ana es consecuencia de las ideas de su tiempo, es víctima de la sociedad provinciana que regula su conducta, ante todo, por los preceptos católicos. La sociedad vetustense no olvidaba a su madre, la "italiana" de cuyo recuerdo emanaba un halo de

pecado: después de todo, el hecho de que una mujer de clase social baja se case con un aristócrata (su padre), aunque venido a menos, sólo puede ser visto como una transgresión social. Además de este peso en su vida, se agrega el recuerdo infantil de su aventura con Germán. El narrador nunca nos aclara a lo largo de toda la novela, qué pasó entre la niña de diez años y Germán, su amigo rubio de doce. Parece que cierta noche, cuando huían de sus casas, durmieron en una barca y jugaron a los esposos: “Somos marido y mujer —decía él...”(Clarín, 1991:54). Descubiertos al día siguiente, Ana fue acusada de asuntos muy graves, pero en ese tiempo ella no entendió de qué se trataba; más tarde, sin embargo, a pesar de tener un recuerdo muy lejano del asunto, este incidente se convirtió en una vergüenza para ella y, sin saber a ciencia cierta porqué, sentía culpabilidad.

Ana se convierte en una joven introvertida y tímida cuyas lecturas son libros de mitología clásica encontrados durante algún tiempo en casa de su padre. Sobre esto el narrador nos comenta: "La mitología llegó a conocerla como en su infancia la historia de Israel"(1991: 74). Estas lecturas le permitían soñar y formar un mundo interior de héroes, que le bastaba para ser feliz en su soledad. En contraste con estas lecturas que están libres de juicio moral, descubre a San Agustín y se siente identificada con él. La lectura de *Las Confesiones de San Agustín* apoya su sentimiento de culpabilidad por la aventura de su niñez y de cualquier idea sobre el amor: “Toda la mitología era una locura, según el santo. Y el amor, aquel amor, lo que ella se figuraba, pecado, pequeñez; un error, una ceguera (...). El santo decía que los niños son por instinto malos, (1991: 77).” Y Ana pensaba arrepentida que el santo tenía en todo absoluta razón. Siendo adolescente empezó a leer libros religiosos y de autores místicos. La religión le resultó tan importante que casi sentía su presencia de forma física. Un día, por ejemplo, estaba en el campo, sola, escribiendo unos versos para la virgen. De repente se puso de pie y gritó sus versos como si fueran oraciones, y como el eco los repetía, “(...) sintió escalofríos, y ya no pudo hablar. Un

espanto místico la dominó un momento. No osaba levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo sobrenatural” (1991: 82). Este comportamiento exaltado estaba ya catalogado en el discurso como parte de la *scientia sexualis* de la que habla Foucault. Por ejemplo, a fines de la década de 1880, Krafft-Ebbing pudo afirmar en su *Psychopathia Sexualis* que aquellos “impulsos oscuros e incomprensibles que estallaban en la adolescencia como la sexualidad, encontraban muchas formas de expresarse, incluyendo la religión y la poesía” (citado por Gay, 1992, II: 268). Así pues, vemos cómo el personaje se convierte, debido a una serie de “impulsos oscuros” y quizá por sus lecturas religiosas, en una futura “monja” de la Iglesia Católica. La misma Ana se impone este fanatismo religioso que le ofrece una guía de conducta moral exigida por la sociedad y que le dará fuerza para luchar contra la creciente amenaza de nuevos valores seculares, como bien se expresa en la cita anterior —en *Textos para la historia de las mujeres en España*— en la cual se habla del “intento de la Iglesia Católica de mantener la moral católica y las tradicionales costumbres de las mujeres frente a la creciente amenaza de valores seculares”. La figura de la monja en *La Regenta* se empieza a delinear; la mujer cristiana idealizada por el imaginario del hombre empieza a tomar forma. Sobre esto, Angel del Río en *Historia de la Literatura Española* opina que: “El retrato de Ana Ozores, víctima de instintos insatisfechos que oscila entre un imaginario misticismo y anhelos eróticos, es uno de los más poderosos y logrados en el realismo español” (1981: 320).

La adolescencia de Ana termina con la muerte de su padre. Después de esto va a vivir con sus tías puesto que, como anuncia una de ellas orgullosa de su buena obra, Ana “estaba en la calle” (Clarín, 1991: 85). Su vida en Vetusta transcurre sin hacerse notar. Ana es una bella mujer dócil y cristiana, cuya sumisión agrada a las tías. El próximo paso de Ana es el matrimonio o el convento. Con relación a esto último su confesor le dice cuando

expresa el deseo de hacerse monja lo siguiente: “Hija mía, las esposas de Jesús no se hacen de tu maderita”(1991: 101). Tiempo después, la señorita Ozores, a la edad de diecinueve años, se casa con don Víctor Quintanar quien “pasaba de los cuarenta (...) algo maduro, aunque no mucho para novio” (1991: 101). Se considera un matrimonio “bien”, porque don Víctor es un hombre respetable además de rico. Sin embargo, sus relaciones sexuales no son satisfactorias: por ello Ana, atormentada por deseos que no reconoce, se apoya en la soledad una vez más en sus lecturas y recordando lo que San Agustín decía sobre el amor sexual: “pecado, pequeñez...”, tiene la capacidad de sentirse una esposa abnegada y sacrificada:

Le había sacrificado su juventud. (...) Su alma se regocijó contemplando en la fantasía el holocausto del general respeto, de la admiración como virtuosa y bella se le tributaba. En Vetusta, decir la Regenta era decir la perfecta casada.(...) Recordaba que la llamaban madre de los pobres. Sin ser beata, las más ardientes fanáticas la consideraban buena católica (1991: 63).

En este ambiente de admiración, su imagen idealizada no correspondía con la realidad. Ana sufría de aburrimiento, por falta de afecto y sobre todo por su sexualidad sofocada. La Regenta queda sometida a exigencias internas y externas y por eso es fácil víctima de su confesor: primero encuentra en él un guía, un amigo y casi un hermano como le gusta llamarlo, aunque después descubre que él se había enamorado de ella. El Magistral es una de las principales figuras del relato en *La Regenta*. Como confesor ejerce un papel activo, dominante, que inicia a la Regenta en las lecturas propias para mujeres sumisas —ella ya había leído antes libros religiosos, pero sin guía ni objetivo— algunos de autores místicos y las obras de Santa Teresa.

La imagen de Ana, en esta parte de la historia, está tipificada como *the household nun*, que es como Dijkstra llama a este tipo de mujer en *Idols of Perversity*. Sobre este tema

el autor describe una pintura realizada por Charles Alston Collins **Convent Thoughts**

(1851) (figura II). En el cuadro se observa a una monja rodeada de azucenas en un jardín:

This work accurately depicts the fantasy of woman as the essence of unearthly purity and sacrifice Michelet had in mind when he wrote, 'She is the altar.' The French historian insisted that it is woman's capacity for self-sacrifice 'which places her higher than man, and makes her a religion' (1986: 13).

Dijkstra agrega a lo anterior que la imagen es más una manipulación secular sobre el concepto de lo que mujer ideal debería de ser que la representación de un verdadero sentimiento religioso. La representación de la monja es el deseo de muchos hombres de la mitad del siglo XIX seducidos ante la idea de encontrar en sus esposas este parangón de virtudes: la vigilante del hogar y de la salvación de sus almas. De hecho, Ana se convierte en una figura de seducción según la define María Moliner pues se hace "admirar y querer por los otros" en *Vetusta*. De acuerdo con el narrador: "Los más atrevidos tenorios, famosos por sus temeridades, bajaban ante ella los ojos, y su hermosura se adoraba en silencio..."(Clarín, 1991: 64). En general, los *vetustenses* que actúan como coro en la novela y que perciben a Ana como una "monja", decían que no solamente era bella y virtuosa sino que se parecía a la Virgen de la Silla. La imagen de Ana se enmarca, por lo tanto, dentro del binomio inventado por el mundo masculino; la mujer es la "Madona", ángel o demonio.

Stéphane Michaud afirma sobre la Virgen María lo siguiente: "La mujer simbólica se convierte en apuesta, en instrumento de poder. Ha expulsado de la vida a las mujeres. Y, sin duda, bajo esta tiranía, nada hay que esté en el lugar que le es propio"(1993, VII: 137). De este modo, por un lado vemos el interés de la Iglesia como institución en que su poder sobre la familia se transmite y se base en la sumisión y la moral de la mujer "monja" o



Figura II: Convent Thoughts (1851), de Charles Alston Collins.

“virgen” y por el otro, el intenso deseo del hombre, ante el miedo de los instintos sexuales de la hembra, de imaginar una mujer idealizada y, finalmente el discurso pseudocientífico sobre el sexo, por ejemplo, el de la histeria en la mujer. Ana pasa por diversas crisis de histeria y severos cuestionamientos sobre su religión descritos a lo largo de la novela. Estas crisis son provocadas de acuerdo con la ciencia de la época, por su sexualidad. Recordemos que desde afuera, esta belleza local se ha convertido en la monja- doméstica mientras que en su interior está abrumada por sus sentimientos, por su insatisfacción como mujer. Sobre la histeria del personaje citaremos algunos pasajes con la intención de demostrar que el autor de *La Regenta* era una persona enterada de los avances científicos de su tiempo. Según observamos en la narración, el nerviosismo y la tendencia a la “histeria” ya se reflejaban desde la adolescencia de Ana. Unos días después de haber enterrado a su padre quiso levantarse y no pudo “el lecho la sujetaba con brazos invisibles. La noche anterior se había dormido con los dientes apretados y temblando de frío. El médico habló de fiebre,” (Clarín, 1991: 84). Años después Ana sufre una crisis parecida:

La Primavera médica fue la que postró en cama, según don Robustiano, a la Regenta, que se acostó una noche de fines de marzo con los dientes apretados sin querer, y la cabeza llena de fuegos artificiales. Al despertar al día siguiente saliendo de los sueños poblados de larvas, comprendió que tenía fiebre (1991: 401).

En los dos casos, según observa Simón Saillard, se puede diagnosticar un síndrome de fiebre histérica conforme a la cita del Dr. Henri Briand (1877) en su tesis doctoral:

fièvre hystérique á forme courte (qui) rappelle à s' y méprendre la symptomatologie de la fièvre typhoïde: memê élévation de température, memê diarrhéé. Elle signalerait d'habitude le début de l'hystérie, et dans quelques cas s'est montrée brusquement á la suite d' une émotion morale. Les symptomes fébriles, qui durent de cinq á quinze ou vingt jours, font place aux nerveux et pourraient se dissiper brusquement (...) (1988: 323).

Saillard, con esta cita, demuestra la exactitud de parte del creador de *La Regenta* para utilizar datos clínicos en su historia. En nuestra opinión se establece un enlace original entre la literatura y la ciencia de ese tiempo y se demuestra una vez más el concepto, que volvemos a recordar: “sobre los mecanismos que echan andar una serie de discursos sobre la sexualidad que actúan (...) para producir múltiples discursos”. Además, es interesante, desde el punto de vista de la historia, que la literatura nos documente sobre esta “enfermedad” —la fiebre histérica tan sospechosamente propia de la mujer— totalmente desechada en este tiempo.

La palabra histeria se utiliza en el relato pocas veces. En alguna ocasión lo escuchamos en boca de uno de los personajes refiriéndose a la Regenta: “Es una mujer rara..., histérica..., hay que estudiarla bien” (Clarín, 1991: 392). En este mismo contexto, don Cayetano Ripamilán, el primer confesor de Ana, le cuenta al Magistral, quien se convertirá en su confesor, sobre sus crisis espirituales y físicas, pero advierte que no se trata de “... buscarle un amante [a Ana] para que se desahogue” (1991: 209). La idea, de acuerdo con Ontañón de Lope en el estudio psicoanalítico de Ana, es “parte de las teorías de Hipócrates sobre la histeria, como la inquietud del útero frustrado, plenamente extendidas aún en todo el siglo XIX e inaceptables hoy” (1987: 108).

Las citas anteriores, que aparecen en esta novela del gran siglo burgués, confirman elocuentemente la parte que a la literatura le corresponde como uno de los muchos mecanismos que fortalecen la ideología. En esta época, en la cual la ciencia y la medicina están preocupadas con la identificación y la definición de la sexualidad femenina en sus varias formas, el discurso de la literatura se apoya en dichos conocimientos y hace uso de ellos para construir, por ejemplo, a una heroína histérica.

La mujer descrita como histérica o “casi” loca es ejemplo de mujeres cautivas en una serie de patrones de la sociedad, la cual veía estas expresiones como representativas de

una “posible” malignidad sexual. Estos mismos patrones sociales exigían a la mujer-monja o virgen una conducta que, contrapuesta a la razón, permite al hombre controlar sus instintos animales. Quizás había que volver a recordar que la mujer en esta etapa del mito es ejemplo y vigilante de la moral masculina. Aunque pronto, al redescubrir, gracias a la ciencia, la naturaleza sexual de la mujer, ésta dejó de ser la “custodia” de la moral masculina. La *household nun* fue desplazada por otro mito porque, como bien apunta Dijkstra: “her ancient associations with fertility were resurrected by artists and writers everywhere” (1986: 84).

La mujer objeto, sumisa y asexuada, dio paso a la personificación de la Madre Tierra, aunque aún en esta disposición siguió siendo, por un tiempo, símbolo de pasividad y sacrificio. De hecho, la ideología masculina afirma que la mujer es naturaleza tanto por su origen como por su destino (la maternidad). Por su parte, como se mencionó antes, el narrador de *Tess* hace hincapié en presentar a su personaje principal como mujer-naturaleza.

En *Tess of the d'Urbervilles* ella, significativamente, es comparada con dos diosas. Cuando Angel Clare y Tess caminan una mañana de verano, el narrador nos relata: “She was no longer the milkmaid, but a visionary essence of woman —a whole sex condensed into one typical form. He called her Artemisa, Demeter,” (1994: 113) (subrayados míos). Los nombres de las diosas nos obligan a leer al personaje de otra manera; subyace en ellos el símbolo de lo que es y será la imagen de Tess: ya no la simple joven seductora o “dairymaid”, sino una mujer compleja, con pasiones y secretos. Manuela Dunn Mascetti menciona que Artemisa “antes de dar muerte a su presa con la flecha, se halla en una comunión íntima con ella y casi experimenta una comprensión religiosa de la muerte y el destino efímero”(1998: 85). Para dar una idea sobre esta diosa presentamos la figura III; en ella Artemisa aparece en medio de un león y un ciervo a los que sujeta por la nuca; el león

afloja todo el cuerpo, parece un gatito colgado de la boca de su madre. Sobre esta escena en el libro intitulado *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image* leemos que:

Artemis has evolved from the divinity of the animals to the divine figure to whom the animals belong, (...). She is the image of a goddess often winged and standing between two wild animals or birds (...). Artemis is also the goddess of hunting and hunters, and so the myth asks us to understand how she who is the mother to her animals is also the one who always slays them (Baring, 1993: 324).

La presencia mítica de la diosa de la caza encarna en Tess durante el ritual que ésta llevó a cabo en el bosque. El motivo de la matanza se desplaza en la narración cuando en uno de los viajes de Tess hacia Chalk Newton, en busca de trabajo, tropieza con un hombre que anteriormente la había insultado. Huye de él y como un animalito asustado se interna en el bosque donde tiene que pernoctar. Durante la noche escucha ruidos extraños y movimientos de hojas. Al amanecer, para su horror:

Under the trees several pheasants lay about, their rich plumage dabbled with blood; some were dead, some feebly twitching a wing, some staring up at the sky, some pulsating quickly, some contorted, (...) all them writhing in agony, except the fortunate ones whose tortures had ended (...). Tess guessed at once the meaning of this. The birds have been driven down into this corner the day before by some shooting-party; (...). With the impulse of a soul who could feel for kindred sufferers as much as for herself, Tess's first thought was to put the still living birds out of their torture, and to this end with her own hands she broke the necks of as many as she could find, (Hardy, 1994: 242).

Tess- Artemisa, mujer naturaleza cumple así con el ritual de la muerte, en este desplazamiento mítico en el que accidentalmente tropieza con los animales en agonía a los que unos cazadores habían abandonado después de dispararles. De esta manera se nos pide como lectores entender la naturaleza de su crimen puesto que al igual que la diosa "mother to her animals", Tess se ve obligada a matarlos. El futuro trágico de Tess, que ya se presagia en esta matanza, también se puede vislumbrar en la siguiente cita homérica del



Figura III: Artemis a Goddess of the Animals. Etruscan vase painting, sixth century B.C

libro antes citado *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, en la cual se habla sobre Artemisa: / Zeus has made you a lion /Among women. and given you leave to kill any at your pleasure/ —Homer, Iliad, 5— (Baring, 1993: 325). La fuerza de estas líneas establece nexos de significación con la muerte ominosa de Alec, el amante de Tess, cuyo destino trágico se determina por el hecho de ser ella la destinaria del nombre Artemisa.

También la idea de Tess como parte de la naturaleza- tierra, se refuerza al llamarla Demeter —Diosa del maíz y regeneradora de la vida de las plantas, responsable de las estaciones del año y del principio de la renovación en el eterno círculo del nacimiento, vida y muerte—. Asimismo, la historia de Tess tiene un ciclo y al igual que las estaciones del año, el final se cumple con su muerte. Además, Demeter, patrona de las cosechas representa a la “naturaleza” y así describe el narrador a Tess: “her earth –coloured hair hanging like pot-hooks;” (Hardy, 1994: 27). También la siguiente descripción muestra su animalidad, su ser como mujer de instintos, más que de razón y por lo tanto más identificada con la tierra (naturaleza).

She waited a long time without finding opportunity for a new departure. A particularly fine spring came round, and the stir of germination was almost audible in the buds; it moved her, as it moved the wild animals, and made her passionate to go (1994: 85) (subrayado mío).

No solamente se le compara con "animales salvajes" que instintivamente siguen sus impulsos, sino que muchas veces Tess se funde con la naturaleza como es el siguiente caso. Ella es “a figure which is part of the landscape; a fieldwoman pure and simple, in winter guise (1994: 243). De manera similar, pero descrita desde cierta distancia tenemos el siguiente ejemplo: “(...)Tess stood still upon the hemmed expanse of verdant flatness like a fly on a billiard- table of indefinite length, and of no more consequence to the surroundings than that fly” (1994: 90). El carácter esencial de Tess es acentuado, porque en medio de la inmensa naturaleza, ella aparece tan insignificante como la minúscula mosca en un vasto

mundo. La cita nos trae ecos de Shakespeare. En *King Lear*, Regan en una acción absurda de gran crueldad vacía las cuencas de los ojos de Gloucester. Gloucester en tono desesperado se refiere a su destino y a la de todos los hombres de la siguiente manera : /As flies to wanton boys are we to th' Gods;/ They kill us for their sport/ (IV.i. 36). Y así como el destino trágico de Gloucester ya estaba escrito, de igual manera, entendemos como lectores, que el destino de Tess también lo está. Somos juguetes de los dioses, predice Gloucester haciendo alusión al horror, al tormento, a la tortura física y síquica y desde luego, a la sinrazón de todo este dolor (idea desarrollada a partir del "Preface to the fifth and later editions" escrito por el autor en *Tess of the d'Urbervilles*).

Finalmente, y para completar la imagen de Tess como parte de la naturaleza, ella trabaja la tierra en Flintcomb –Ash. Esta época de su vida es la más dura por el trabajo mismo, por el clima invernal y por su situación de abandono. Aunque, por otra parte, en el siglo decimonónico, en un intento por acallar las buenas conciencias de la clase media y alta preocupadas por el sufrimiento de las mujeres mal nutridas que laboraban en el campo, en todo tipo de clima y sin descanso, se sugería —para consuelo de muchos— que había un lazo mítico entre estas campesinas explotadas y la tierra. Lo cual, de alguna manera, les permitía pensar que estas mujeres como parte de la naturaleza, no sufrían tanto como ellos imaginaban.

La concepción del mito "mujer-naturaleza" define a ésta a partir de su sexualidad; en su naturaleza prevalece la animalidad —el instinto—. La mujer, elevada a la seductora posición de Madre Tierra por su naturaleza fértil, pródiga con sus frutos, es también una madre voraz que requiere de sexo y dinero. Consecuente con su papel en este siglo mercantil en el que los espacios legales le niegan la igualdad y en la política el derecho de

voto, así como la sociedad en general la posibilidad de trabajo, la mujer se convierte en una consumidora ávida. Los recursos, obviamente, provenían del amante o el marido.

Por otra parte, con relación a la educación que poseen los personajes, se nos cuenta que Tess estudió dentro de algún plan educativo llamado: "National Teaching and Standard Knowledge" (Hardy, 1994: 15) y que un día soñó con ser maestra. De Ana sabemos que nació dentro del grupo social alto pero de una familia venida a menos; de su educación formal no se hace mención excepto de algunas lecturas desordenadas, primero paganas y luego religiosas. Ambas mujeres, una hija del campo y la otra de la ciudad, tienen las características de la "Danae" del siglo XIX. Atrás quedó la imagen dulce y candorosa pintada por Tiziano. La *Danae* moderna de Klimt (1907/08) (figura IV) subvierte el orden de los dioses y ella ya no es seducida por Zeus transformado en rayos de luz; ahora es ella quien seduce y exige. Danae es la Naná de este siglo. Mujer con el útero vacío al igual que la naturaleza después de las cosechas abre las poderosas piernas para ser fertilizada... quiere recibir oro, dinero. En la historia, Tess tiene un hijo de su amante el cual muere al poco tiempo de haber nacido. Es como si la naturaleza la hubiese castigado por la violación del orden social. Tess jamás concibe de nuevo. A su vez, la Regenta suspira por concebir un hijo, pero su matriz nunca da "frutos". La idea del hijo es imaginada por ella como una solución contra el aburrimiento y para llenar su vacío existencial. De esta manera, aunque por diferentes razones, ambas heroínas son presentadas como mujeres que tienen el útero vacío, el cual, de acuerdo con el mito de la madre tierra, tiene que fertilizarse. La idea mítica del útero vacío es, para nosotros, parte del concepto pseudocientífico de la "degeneración". En un mundo en el que la concepción, el embarazo y la maternidad, son muy importantes, ellas transgreden los preceptos sociales violando, aunque no tengan la culpa, los valores de la maternidad puesto que una pierde a su hijo y la



Figura IV: Danae (1907/8), de Gustav Klimt.

otra no puede concebir. Por otro lado, Tess y Ana también caen en la tentación de obtener dinero en forma fácil estableciendo nexos, de esta manera, con Danae. Tess, es cierto, ha luchado contra la adversidad: un trabajo inhumano, el abandono de su esposo y sobre todo la falta de dinero. Su familia tiene que dejar la casa, pues al morir el señor Durbeyfield, padre de Tess, se termina el contrato de arrendamiento. La gente, la sociedad rural que rodea a la familia se niega a tenerlos como vecinos. Despojados de su hogar: "only in the interest of morality. (...) By some means the village had to be kept pure" (Hardy, 1994: 307), la familia abandona el pueblo. Por esta razón, la joven campesina acepta vivir con su amante en la ciudad cuando éste le ofrece cuidar de su madre: "I will... I'll look for your mother" said he blandly" (1994: 317). Al regresar Angel Clare de Brasil, descubre que ella esta viviendo en Sandbourne y va en su busca. Sorprendido ve las residencias lujosas del lugar y se pregunta: "Where could Tess possible be, a cottage-girl, his young wife, amidst all this wealth and fashion?" (1994: 327). Clare comprende al encontrar a Tess viviendo en un área de lujosas residencias, que ella se ha convertido en la amante de Alec. Además, Ángel percibe su transformación cuando ésta, al igual que cualquier mujer seductora e indolente, que lleva una vida cómoda, lo recibe vestida de la siguiente manera:

Her great natural beauty was, if not heightened, rendered more obvious by her attire. She embroidered in half-mourning tints, and she wore slippers of the same hue. Her neck rose out of a frill of down, and her well-remembered cable of dark – brown hair was partially coiled up in a mass at the back of her head (...) (1994: 329).

Tess en esta descripción, forzada por la sociedad, finalmente es la seductora- objeto bien vestida que lleva una vida holgada que la prostituye a cambio de cohabitar con Alec, quien mantiene también a sus hermanos y madre.

Por su parte Ana, se casa también por dinero y por seguridad. Al principio, cuando se hablaba de su casamiento tenía pensamientos como el siguiente: "Quería emanciparse; pero ¿cómo? Ella no podía ganarse la vida trabajando; antes la hubieran asesinado los

Ozores; no había manera decorosa de salir de allí a no ser el matrimonio o el convento" (Clarín, 1991: 97). Poco tiempo después del matrimonio con don Víctor se decía: "Y ahora estaba casada. Era un crimen, pero un crimen verdadero, no como el de la barca de Trébol, pensar en otros hombres. Don Víctor era la muralla de la China de sus ensueños" (1991: 108). La época, las costumbres de ese tiempo, probablemente no permitían otras salidas a las mujeres; sin embargo, Ana se da cuenta de que su error al haber escogido una vida fácil es muy grave y sin remedio. En suma, Ana y Tess escogieron, finalmente, no trabajar. Por todo lo que se ha dicho, pensamos que los personajes femeninos en ambas novelas tienen rasgos de la seductora Danae. Esta última a su vez, es la semilla de la vampiresa del siglo XX, la "Gold digger". La americana Janet Staiger, en su libro *Bad Women. Regulating Sexuality in Early American Cinema*, nos dice lo siguiente:

The female seductress had several forms in the late eighteenth hundreds (...) She was also a gold digger; women had occasionally been presented as leading men to their ruin. (...) But the gold digger motivation is that of the Cinderella myth- the fantasy of a rise in class with the concomitant rewards in an improved standard of living (1995: 149-50).

El mito de la "Cenicienta" como elemento subyacente en las características de la *femme fatale*, de acuerdo con este libro, tuvo mucho éxito en los principios de la industria filmica. Pero sobre este tema volveremos más adelante.

A lo largo de esta sección hemos visto los diferentes aspectos de la personalidad mítica de los personajes femeninos. Danae, por ejemplo, es una de las figuras que nos permite decir que existen rasgos de la *femme fatale* en los personajes. Ana y Tess son mujeres fragmentadas en varios mitos, varias mujeres en una. Las dos son la representación ideológica de estereotipos sociales; en realidad se trata de figuras transgresoras que, finalmente, recibirán el castigo social.

En el siguiente apartado, estudiaremos la transformación de estos dos personajes puesto que, dadas sus condiciones de vida ocurre en ellas una pérdida de identidad, cuando se separan del estereotipo requerido por la sociedad, se fracturan.

d) Figuras del deseo: Lilith

La seducción de Tess, mencionada anteriormente, se llevó a cabo en un bosque prehistórico de Wessex, asociado por su nombre a la cacería de animales y conocido por la antigüedad de sus árboles. El nombre del bosque "Chase" se traduce como "la caza o la persecución" y desde luego es significativo para lo que sucederá: "Above them rose the primeval yews and oaks of the Chase" (Hardy, 1994: 62). Tess, quien duerme apaciblemente en la oscuridad, es para Alec solamente "a pale nebulousness at his feet" (1994: 62). En este lugar y sobre esta figura carente de personalidad y por lo tanto considerada como un objeto ocurre la violación o la seducción. Este es un punto que todavía algunos críticos discuten. Uno de ellos es Stott, quien se pregunta "Was she seduced or raped?" (1992: 176) aunque para el narrador Tess es "a pure woman...", y la inocencia violada, por lo tanto la justifica, como es el caso en esta serie de preguntas retóricas: " (...) where was Tess's guardian angel? Where was the providence of her simple faith?" (Hardy, 1994: 62). La función de estas preguntas es, sin duda, limpiar de culpa a Tess. Después de todo ha sido víctima de un abandono por parte de poderosas fuerzas del más allá, de aquellas que con su ausencia están permitiendo su violación. También podemos pensar que Tess está históricamente determinada, porque de igual importancia resulta el peso de un acto que cae en la repetición de un patrón de conducta que había existido desde siempre entre sus ancestros y las aldeanas del lugar. Tess lo intuye cuando da su opinión sobre la historia:

what's the use of learning that I am one of a long row only - finding out that there is set down in some old book somebody just like me, and to know that I shall only act her part; making me sad , that's all. The best is not to remember that your nature and your past doings have been like thousands' and thousands', and that your coming life and doings'll be like thousands' and thousands' (1994: 109).

El decir que Tess fue violada sexualmente la hace menos culpable, debido a que la palabra connota fuerza física y excusa por la violencia del acto hacia la víctima. Por ejemplo, en la novela de Richardson ya mencionada, *Loveplacce* le tiende una trampa a Clarissa. La lleva a una casa de prostitución en donde es tomada por la fuerza. Todas estas agresiones en contra de esta heroína son ejemplo de una violación. Comparando la historia de Clarissa y Tess, consideramos que esta última es seducida, término más suave, que indica un ritual anterior, que requiere del juego y de la retórica del engaño para llegar al momento deseado. Sin embargo, el relato es contradictorio, el narrador nos da pautas para leer a Tess como seducida y violada. Por ejemplo, para defender la pasividad de la joven y en una clara justificación realista sobre la actuación de Tess en el proceso de violación, el narrador nos cuenta que estaba intensamente cansada, puesto que se había levantado muy temprano toda esa semana, además había caminado mucho ese día por lo cual se quedó dormida al oscurecer. En suma, la "caída" de Tess tiene una serie de atenuantes en la novela de los cuales nosotros sólo mencionaremos tres: Primero, el abandono de las fuerzas sobrenaturales que hasta ese momento habían protegido a Tess; segundo, el hecho de que la seducción de las jóvenes aldeanas es una historia que se repite a través del tiempo y, por último, el hecho de que Tess, debido a su extremo cansancio, se hubiere quedado dormida sin oponer resistencia alguna. Creemos, sin embargo que por encima de estas consideraciones, en realidad, son su belleza, así como su sensualidad, las causas de su caída y que en esta historia se oculta una lección moral muy a la medida del siglo XIX.

En la seducción está el ritual del juego de la conquista y de la retórica de la persuasión. Los actores son el que seduce y el que es seducido. La victoria de uno en este juego significa la derrota del otro. En la novela de Hardy el don Juan, Alec, es descrito con "full lips (...) red and smooth, above which was a well groomed black moustache with curled points"(1994: 30). La descripción de la boca hace pensar que su apariencia atractiva, como lo es en todos los donjuanes, es un aspecto importante que contribuyó a la conquista de la joven. En el orden ritual tenemos el juego banal con las fresas y las flores. Es decir, después de observar que Tess, quien iba a pedir trabajo, presentaba un "luxuriance of aspect, a fulness of growth" (1994: 32) Alec, significativamente, le ofrece una fresa y la joven "parted her lips and took it in"(32.) También la cubre con rosas del jardín: "roses at her breasts; roses in her hat; roses and strawberries in her basket to the brim" (1994:34). Las flores y los labios entreabiertos para recibir una fresa son parte de la retórica de la seducción; el color rojo, símbolo de la pasión y la sangre, acentúa la sensualidad del ritual. Poco después, Tess recibirá un beso en la mejilla calificado por el narrador como el "kiss of mastery" (1994: 44) señalando con ello la posición de los actores: ella es la seducida y él quien tiene el poder del seductor. Vinculado a este juego, nos interesa rescatar lo siguiente: Como parte de su trabajo, en una curiosa reversión de papeles, Tess tiene que aprender tonadas de canciones para silbarlas a los pájaros. Aprovechando la oportunidad, Alec se ofrece a enseñarle algunas y maliciosamente silba la siguiente tonada: "Take, O take those lips away" (1994:49). Tess, aparentemente sin entender el mensaje de la tonada, continúa su aprendizaje para enseñarla a los pájaros. Siguiendo con la técnica de la persuasión, a lo largo de los días, nos cuentan que: "A familiarity with Alec d'Urberville's presence—which that young man carefully cultivated in her by playful dialogue, and by jestingly calling her his cousin when they were alone— removed much of her original shyness of him," (1994:

50). Sin embargo, ella lo eludía, "Tess, though flattered, had never quite got over her original mistrust of him" (1994: 52), pero pese a su desconfianza y cumpliéndose los rituales de la seducción el don Juan la besó varias veces: "he had stolen a cursery kiss"(1994: 60). Tess, esquivándolo, contribuía inconscientemente al juego del desplazamiento de la acción, es decir: *se-ducere* —llevar aparte, ser seducido—. El seductor desplaza el desafío de obtener a Tess, el deseo, como bien sabemos, no se sostiene más que con la carencia.

Más adelante, después de la seducción, Tess, quien es ahora una mujer "caída" ante su sociedad, disculpa su falta de autocontrol, reclamándole a Alec el haberse aprovechado de su inexperiencia: "My eyes were dazed by you for a little, and that was all (...).I didn't understand your meaning till it was too late."(1994: 65). Como es de esperarse, ella abandona la casa de la madre de su amante y regresa a la suya. De su relación con Alec tiene un hijo, a quien le es negado el bautizo antes de morir porque ella no está casada. Más tarde, a medida que pasa el tiempo ella reflexiona sobre lo ocurrido y cuando su madre la increpa por no haber sido cuidadosa, Tess se defiende de la siguiente manera: "Why didn't you tell me there was danger in men-folk? (...) Ladies know what to fend hands against, because they read novels that tell them of these tricks; but I never had the chance o' learning in that way, and you did not help me!"(1994: 70). Con este comentario, podemos agregar, tratando de comprender a Tess, que el engaño que la llevó a tener relaciones con Alec no fue la carencia de conocimiento del sexo sino de la educación del erotismo, misma que parece llevarse a cabo a través de las novelas de amor que dan cuenta del juego de la seducción y que a diferencia de Tess, las señoritas bien conocían. En relación con esto último Peter Gay asegura que Stendhal estableció en *De l'Amour* lo siguiente: " 'desde la primera novela que una mujer abre subrepticamente a los 15 años, aguarda en secreto la llegada del amor-pasión' "(1992, II:134).

Ahora bien, Tess, herida y perpleja ante las circunstancias, se queda una temporada ayudando a su familia pero no se encuentra a gusto en el lugar en el que todos saben de su desgracia y de la necesidad de su familia por unirlos a los ricos D'Urberville. Un día, Tess deja por segunda vez su hogar, parte para trabajar en una granja en la cual encontrará al que más tarde será su esposo, Ángel.

Clare, seducido por su belleza y por todo lo que imagina de ella, cae en la trampa de las apariencias; Tess representa, como antes comentamos, Artemisa, Demeter o la hija virginal de la naturaleza. Él no escucha lo que ella le quiere confesar porque, aunque en distintos grados, la estrategia de la seducción implica la ilusión y el engaño. De hecho, ambos se enamoran; sobre este aspecto hay muchos ejemplos, como cuando se hace notar que en un encuentro sus miradas se cruzan. Tess, al principio tenía la mirada baja hasta que: "her eyes soon lifted and his plumbed the deepness of the ever-varying pupils, with their radiating fibrils of blue, and black, and gray, and violet"(Hardy, 1994: 147). Sobre este intenso intercambio de miradas, Jean Baudrillard escribe lo siguiente:

La seducción de los ojos. La más inmediata, la más pura. La que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás, y de su discurso. Encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso (1990: 75).

Entre ambos protagonistas, como estamos comprobando, se desarrolla un ritual de encuentros y desencuentros, de caricias y besos robados. Sobre esto último tenemos, nuevamente, varios ejemplos; Ángel enamorado de la imagen de su amada, busca besarla a cada instante. En algún momento, fascinado por la desnudez de su brazo, "he kissed the inside vein of her soft arm" (Hardy, 1994: 152). Otro día, aunque había prometido no besarla hasta que ella le prometiera casarse con él, "as Tess stood there in her prettily tucked-up milking gown, her hair carelessly heaped upon her head (...), he broke his resolve, and brought his lips to her cheek for one moment" (1994: 158). Sin embargo, Tess

tarda —¿desplazamiento?— en acceder a casarse con él, toda vez que no se siente "pura" y aunque trata de contarle parte de su pasado, una serie de circunstancias se lo impiden. Finalmente acepta e inmediatamente después de casarse llegan a una casa para pasar un corto tiempo. El destino quiso que ésta fuera una mansión de una de las ramas de la familia d' Urbervilles. En su primera noche como esposos, Angel decide confesarse y le cuenta que en el pasado había tenido una relación impropia con una mujer en Londres, en la cual "he plunged into eight-and forty hours' disipation with a stranger" (1994: 195). Clare le pide perdón a Tess y esta le estrecha la mano como signo de perdón. De igual modo, Tess, emocionada, se confiesa, porque como anuncia: "because now you can forgive me! (...) ' she cried, 'because 'tis just the same! I will tell you now"(1994: 195) (subrayado mío). Cuando terminan de hablar, sabemos que Ángel no será capaz de perdonarla de la misma manera que ella lo hizo. Como bien apunta Martin Seymour-Smith, en la biografía titulada *Hardy*, sobre esto:

Angel Clare is so unnaturally imbued that, while he is not surprised that Tess can forgive him for his own past surrender to lust, he cannot forgive her for something far less 'culpable', namely her seduction by Alec. That false morality conceals his disappointment that she is not the virgen of his dreams (1994: 427).

Ángel pertenece a la clase media y, aunque enamorado de Tess, sus ideas convencionales subyacentes son tan fuertes que deforman sus sentimientos. Además, como él mismo lo indica, él piensa que en realidad cortejó a otra, "another woman in your shape" (Hardy, 1994: 198). Esto último lo incapacita para ver la esencia de Tess, puesto que su esposa en ese mundo de hombres, en el cual no existe la posibilidad de ser dueña de su propia sexualidad se desaparece y, por un momento, es semejante a Lilith, "una mujer emancipada". Ella candorosamente supone que su experiencia sexual se puede perdonar: "because 'tis just the same!". Nótese que el mito dice que "Lilith es ímpetu sexual, sombra maligna por haberse creído en igualdad con los hombres". Desplazada la imagen ideal en la

imagen de Lilith, Tess/sombra maligna provoca el pánico de Clare que como muchos de los hombres de ese siglo le temían al sujeto femenino liberado. Ángel prefiere abandonarla, irse, antes que enfrentar y desafiar sus convenciones y la imposibilidad de ajustar esta imagen amenazadora a la imagen ideal que tenía de ella.

Desamparada y abatida, Tess va de un lado a otro en Wessex en busca de trabajo. Un día, después de recorrer muchos caminos, se encuentra con Alec quien desde hace un tiempo, aparentemente arrepentido de su vida disipada, se ha refugiado en la religión. Y nuevamente, en una notable reversión de papeles, escuchamos de Alec/el predicador lo siguiente:

Tess, my girl I was on the way to, at least, social salvation till I saw you again! (...) I was firm as a man could be till I saw those eyes and that mouth again — surely there never was such a maddening mouth since Eve's' (...) You temptress, Tess; you dear damned witch of Babylon—I could not resist you as soon as I met you again! (1994:281).

Es necesario tener presente que Ángel concibe a Tess como una agresora sexual —la *femme fatale*— cuando ésta, en su primera noche de casados, se confiesa con él, mientras que Alec, en esta cita, percibe lo mismo en la brutal imagen bíblica de la mujer tentadora y seductora. Ella es Jezabel, quien convirtió al rey de Israel en apóstata. Sobre este punto, más tarde, liberado de la religión en la que se había refugiado, Alec/ el apóstata le anuncia : "I'm awfully glad you have made an apostate of me all the same!" (1994: 287).

A pesar de que Alec es un don Juan venido a menos, la siguiente imagen de Hubert Herkommer (1891) (figura V) en forma explícita nos revela un Alec diabólico. El momento preciso de esta escena es cuando convence —¿seduce?— a Tess para que ésta viva con él. Alec, comparando el pedazo de tierra que Tess está trabajando con el paraíso, se afirma como Satanás y acentúa esta imagen cuando dice: "You are Eve and I am the old



Figura V: A key scene from *Tess* (1891), ilustración de Hubert Herkomer para el *Graphic*.

Other One come to tempt you in disguise of an inferior animal" (Hardy, 1994: 304). Herkommer captó en el dibujo la maldad de su cara y el horror y desprecio en la cara de Tess. Ambas figuras están rodeadas de un clima invernal despiadado, reflejando, tal vez, la desesperanza en la vida de la joven. Nos parece que el dibujante decimonónico hizo un retrato de la mujer seducida revirtiendo todo el peso del "pecado" en el hombre. Tess en este dibujo está lejos de ser la *femme fatale*. La imagen engañosa no ofrece los cambios que ha sufrido Tess.

Es interesante constatar de qué manera se desarrolla en la novela el concepto de la "degeneración" —y a riesgo de ser reiterativos volvemos a mencionarlo debido a su importancia en la trama de la novela—. Ángel, por ejemplo, ve en Tess signos degenerativos cuando nota que ella es: "an almost standard woman, but for the light incautioness of character inherited from her race" (1994: 141) o cuando ella acepta las condiciones de Ángel al abandonarla "Pride, too, entered into her submission- which perhaps was a symptom of the reckless acquiescence in chance too apparent in the whole d'Urberville family" (1994: 220). Ángel descubre el estigma de la decadencia de sus antepasados en el rostro de Tess cuando compara los rasgos de su cara con los de las damas aristócratas de la familia d'Urberville pintadas en la antigüedad : " The unpleasantness of the matter was that, in addition to their effect upon Tess, her fine features were unquestionable traceable in those exaggerated forms" (1994: 188).

El discurso determinista en la narración con énfasis en la degeneración o la herencia genética hacen imposible leer a Tess como una mujer pura. En la época de Darwin se creía que todos los sucesos son el resultado de un movimiento de causa y efecto determinados por hechos anteriores. De acuerdo con George Levine "the characters' fate amidst the options they believe available is already sealed: events move in a foreknown or

predetermined direction, totally without reference to the desires of any of the characters" (1991: 245). De ahí que la impureza de su sangre, nos es constantemente recordada a través de toda la novela. Tess está predeterminada por la herencia de sus ancestros y de su medio ambiente que la hace propensa a la violencia, al crimen. Es una *femme fatale* para sí misma y para los demás. Ciertamente que como personaje contiene dos polos: el de virgen y el de prostituta. Es una mujer pasiva —víctima/animal perseguido— y activa —seductora/prostituta y criminal—, que permite una lectura de su personaje como múltiple y evasivo. El narrador enfatiza (¿para exonerarla?) su determinismo histórico, textual, económico y biológico. Debido a estos factores Tess tiene para nosotros, sin duda alguna, muchos de los rasgos de la *femme fatale*.

La heroína de esta novela, como transgresora social, no puede ni debe tener otro destino que la muerte. Su creador vivía con la impronta de una serie de ideas de la época como la que se despliega en la siguiente cita:

Near the end of the *Descent* Darwin writes as though the logic of his arguments has led him to social prescription: 'Both sexes,' he says, 'ought to refrain from marriage if in any marked degree inferior in body or mind; but such hope is Utopian and will never be even partially realised until the laws of inheritance are thoroughly known. (...), inferior members will tend to supplant the better members of society (Levine, 1991: 239).

Tess, se nos repite a lo largo del relato, es un miembro degenerado de su raza, por el simple hecho de ser descendiente de aristócratas de origen francés; debido a esta herencia no debe casarse para no procrear —razón por la cual su hijo fallece—. Ella como ser inferior, según Darwin en el siglo XIX, no puede ni debe suplantar en la unión del matrimonio burgués a un miembro sano de esta sociedad que por razones biológicas es mejor que ella.

Por otra parte, en *La Regenta*, encontramos el discurso determinista en el ámbito social- económico porque las jóvenes como Ana, sin recursos, se casaban con hombres maduros pero con fortuna, y en el ámbito fisiológico por la herencia materna y la insatisfacción sexual de Ana. También está determinada por el medio ambiente en el que se ha desarrollado y aunque ella descende de una familia noble, su personalidad se ha visto muy afectada por las difíciles circunstancias en que pasó su infancia.

Más tarde, incomprendida y alejada físicamente de su viejo marido, soporta primero el acoso del Magistral, quien enseguida siente por ella una verdadera pasión y, finalmente, cae en las redes de don Álvaro Mesía. En *La Regenta* el triángulo estructural decimonónico de muchas novelas, como en *Tess of the d' Urbervilles* o en *Fortunata y Jacinta*, se transforma en un juego de seducción que involucra a cuatro personajes: el confesor, el amante, el marido y la propia Ana. Lo que lleva a la curiosa situación de convertir al marido y al amante en personajes secundarios mientras que el confesor y Ana —quienes no tuvieron contacto sexual— son los personajes principales. En la historia, el Magistral (don Fermín) director espiritual de Ana, en un momento se ve a sí mismo como marido ofendido. Las noticias vagas sobre el comportamiento de ella lo atormentan y son punto de arranque de la transmutación que acontecerá cuando descubra su adulterio, del que se siente víctima. Al enterarse de las visitas nocturnas de don Álvaro Mesía, piensa así:

Su mujer, la Regenta, que era su mujer, su legítima mujer, no ante Dios, no ante los hombres, ante ellos dos, ante él sobre todo, (...) su esposa, su humilde esposa... le había engañado, le había deshonrado. (...) Dishonrado, perdido el honor, burlado, como a un marido idiota, carnal y grosero, (...) como al ciego don Víctor (*Clarín*, 1991: 647).

Estos pensamientos blasfemos son ideas que lastiman y violan el voto de castidad del religioso. Reflejan la tragedia y la desesperación que lo llevan a perder el control de sí mismo. Don Fermín es a la vez víctima y verdugo: víctima de una madre dominante que

hizo su destino y que lo llevó a vestir las sotanas, mismas que le impiden tener una actitud de hombre ante Ana Ozores y que lo convierten como él mismo dice, en un "eunuco enamorado" (1991: 325). Verdugo, porque muchos en "Vetusta" son víctimas de su desenfrenada ambición por el poder y el dinero. Finalmente, en la lucha entablada entre él y Álvaro por la posesión física de Ana, su actitud los delata como hombres corrompidos y terminan por mostrarse fundamentalmente ruines. El Magistral, de apariencia atractiva y siempre bien vestido, tiene además el encanto de la voz y como Sheherazada con el arte de la palabra persuade y seduce a su feligresa:

¿Qué había contestado el Magistral? Bien se acordaba; le zumbaba todavía en los oídos aquella voz dulce que salía en pedazos, como por tamiz, por los cuadradillos de la celosía del confesionario. (...). La elocuencia era aquello, hablar así, que se viera lo que se decía. Se había entusiasmado con aquel fluir de palabras dulces, nuevas, llenas de alegría celestial (1991: 171-172).

De esta manera, con la retórica religiosa, se establece una serie de complicidades entre el confesor y Ana, quien trata de llevar una vida casta después de ocho años de matrimonio. Sin embargo, fue desde el principio una amistad voluptuosa aunque envuelta en discursos religiosos; ella lo percibe como un hombre "gallardo"(1991: 286) y él en alguna ocasión la encuentra:

más hermosa que nunca: en los ojos traía un fuego misterioso, en las mejillas el color del entusiasmo de las conferencias íntimas, espirituales; una aureola de una gloria desconocida para él parecía rodear a aquella mujer que encerraba en el breve espacio de un contorno adorado todo lo que valía algo en la vida, el mundo entero, infinito, de la pasión única (1991: 325).

Al lado del corazón de Ana late el del Magistral; en cambio, no se oye nunca el corazón de Álvaro. Sin embargo, como bien apunta Paciencia Ontañón de Lope en su libro *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*, "Ana nunca 'cae' con el religioso, aunque siente una fuerte atracción hacia él" (1993: 129). En este juego de

atracción- rechazo, ambos pierden. Ella escapa de su poder y se vuelca en Álvaro. Al terminar la novela, Fermín seducido por ella, derrotado, manifiesta la desesperación total, el odio inmenso de un amor despreciado, que lo transforma casi en un criminal: "El Magistral extendió un brazo, dio un paso de asesino hacia la Regenta, que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima. (...) Ana quiso gritar, pedir socorro y no pudo.(...) el terror le decía que iba a asesinarla" (Clarín, 1991: 699). Es claro, que aunque no la asesina, Ana se convierte en la *femme fatale* por ser el instrumento destructor de la vida del religioso.

En el caso de Álvaro, su decadente capacidad sexual contrasta con su papel de don Juan y la huida después del duelo lo revela tal como es en realidad: un cobarde.

Elegante, "se vestía en París y solía ir él mismo a tomarse las medidas"(1991: 127), y bien parecido, pero incapacitado para amar a una sola mujer, quien tiene la subsecuente necesidad de ir de una en pos de otra sin quedarse con ninguna. La seducción de Ana es elaborada; las tácticas de Álvaro y su retórica la conquistan poco a poco:

Don Álvaro habló mucho y bien, con naturalidad y sencillez, procurando agrandar a la Regenta por la bondad de sus sentimientos más que por el brillo y originalidad de sus ideas. Se veía claramente que buscaba simpatía, cordialidad, y que se ofrecía como un hombre de corazón sano, sin pliegues ni repliegues. Reía con franca jovialidad, abriendo bastante la boca y enseñando una dentadura perfecta (1991: 271).

Esto nos hace recordar que uno de los recursos de la seducción son las palabras engañosas. Despojado de la verdad, el discurso de Álvaro lo único que busca es la conquista física de la Regenta. Por medio del narrador sabemos de la petulancia y de la falta de ética de este personaje, que lo que menos tiene es un "corazón sano". Otro recurso que explota, es el discurso usado por el Don Juan español, es decir: el discurso cargado de sentimientos exagerados. Don Álvaro habla para convencer a la Regenta de su amor, sobre el sufrimiento, su servidumbre y la muerte. Se presenta con una vulnerabilidad emocional

que hace que Ana lo imagine de la siguiente manera: "... a su lado iba don Álvaro Mesía, enamorado, triste de tanto amor, resignado, cariñoso sin interés, suave y tierno, sin esperanza" (1991: 412). Sobre el aspecto del motivo de la muerte vinculado al tema de Don Juan, el siguiente pasaje servirá de vivo ejemplo: "Álvaro había dicho [a la Regenta] que él se quería morir. No pedía nada, pero se quería morir" (1991: 627). Hay que enfatizar que estos hechos sucedían justo antes de la "caída" de Ana.

Y como sucede con todos los enamorados y coincidiendo con Tess y Clare, Ana y don Álvaro intercambian miradas. En el siguiente ejemplo se aprecia, de acuerdo con lo que dice Baudrillard, "el encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso" producto de la seducción de los ojos: "Ana, que se dejaba devorar por los ojos grises del seductor le enseñaba sin pestañear los suyos dulces y apasionados " (1990: 357).

También, entre los juegos amorosos de esta relación, cierto día en el verano, en una escena anteriormente descrita, Ana se entera de que el cesto de cerezas que se estaba preparando era para don Álvaro y la seducida "besó con fuego la paja blanca del canastillo. Besó las cerezas también ..., y hasta mordió una que dejó allí, señalada apenas por la huella de dos dientes" (1991: 596). Con Tess, comentamos antes, fueron las fresas, con Ana las cerezas; las frutillas, entonces, se convierten en objetos eróticos, los cuales cambian al ser mordidos por los labios femeninos. Las fresas y las cerezas se transforman y significan, finalmente, el deseo sexual.

Ana, quien es víctima de sus instintos insatisfechos, como se ha señalado reiteradamente, oscila entre un imaginario misticismo y anhelos eróticos y va en busca de una ilusión para cumplir sus deseos, vistiendo (engaño) a don Álvaro con atributos que éste está lejos de tener. La intensidad de sus deseos, por ejemplo, se detecta en la exaltación cuando baila con el don Juan pueblerino en el baile del Casino:

le zumbaron los oídos, el baile se transformó de repente para ella en una fiesta nueva, desconocida, de diabólica seducción. Temió perder el sentido... El ruido, las luces (...) todo contribuía a embotar la voluntad, a despertar la pereza y los instintos de la voluptuosidad.(...) Encontraba a su pesar una delicia intensa en todos aquellos vulgares placeres, en aquella seducción de una cena de baile (1991: 535- 536) (subrayado mío).

La Regenta se va acercando poco a poco al adulterio; ya presiente la diabólica "seducción" y el despertar de sus sentidos que además le hace experimentar una "delicia intensa". Así pues, cuando la Regenta es seducida cumple con otro papel más de mujer en el relato: ella es la inspiración ideal, la esposa insatisfecha y la adúltera. Fundamentalmente pasiva, las iniciativas suelen venir de otros —de su padre, de su confesor y de don Álvaro— quienes la tratan y se la disputan como objeto. Se transforma en una mujer activa —seductora y transgresora— cuando decide, como Lilith que tiene derecho a su sexualidad: "que el amor era un derecho de la juventud" (1991: 349) y piensa que "cuando se gozaba tanto, debía de haber derecho a gozar" (1991: 619). Es más, Ana frente al amor, ya adúltera, lo hace "gozando sin hipocresía" (1991: 636). Ahora bien, aunque resulta tentador alegrarnos por la heroína de esta novela por haber afirmado su derecho sexual, desafortunadamente en el siglo XIX la figura de Lilith desplazada en Ana, resulta fatal para todos y para ella misma. En este siglo la sexualidad es pecado y está ligada a la seducción y ambas —la sexualidad y la seducción— recordemos, a la muerte. En *La Regenta* don Víctor es la víctima. A este personaje le corresponde un papel poco varonil, culpable por su actuación paternal y por haber olvidado sus deberes de marido, abre la puerta de su casa al supuesto amigo y sin saberlo es cómplice del adulterio de su mujer; más tarde, es obligado por las circunstancias como esposo ofendido a un duelo desigual con su rival.

Como consecuencia de haber dado libertad a sus anhelos sexuales, al igual que Tess, la Regenta como transgresora sexual debe tener un final trágico, pues ella no es un modelo

a seguir de la ideología de su tiempo. Pero, sobre su final y la forma como la ley y la sociedad la castigan hablaremos mas adelante en este estudio. Aquí nos concentraremos en la evolución de estas mujeres, que van cambiando de acuerdo con la imagen que el hombre tiene de ellas. En relación con nuestras heroínas, Tess y Ana responden al tipo de mujeres que los escritores de ese tiempo, de acuerdo con Rebeca Stott en esta cita tomada del prefacio de su libro, tuvieron la necesidad de crear: "a 'type' of fictional female who is sexually assertive, a figure who stimulates male sexual anxieties and who brings moral atrophy, degeneration, or even death to the male protagonist" (1992: VI). Para ver la relación del binomio "Eros y Thanatos" con más claridad, observamos este mismo fenómeno en la ópera (figura VI), cuando el público fascinado y al mismo tiempo horrorizado se enfrentaba, por ejemplo, a **Electra** de Richard Strauss, y en el plano pictórico a **Judith I** (1901) de Klimt. La Judith bíblica es una hermosa mujer judía que seduce a Holofernes para que pase la noche con ella y cuando éste, confiadamente, duerme a su lado, Judith le corta la cabeza. Anne Higonnet comenta sobre esta mujer en "Mujeres e imágenes. Representaciones ”:

La imagen del cuerpo femenino de Klimt juega con el contraste entre la carne lujuriosamente representada y el precioso material de oro trabajado. La tangible sensualidad de Judith seduce y repele al mismo tiempo. Se aproxima al espectador, lo invita con su boca abierta y reluciente y con su pecho al descubierto. Pero su nombre le recuerda que es una mujer peligrosa, una mujer que seduce para destruir (1993, VII:298).

Ahora bien, la *femme fatale* se encuentra relacionada de alguna forma con lo que se denomina la *New Woman*, también figura decimonónica en embrión. Sin embargo, a diferencia de esta nueva imagen, la *femme fatale* tiene raíces míticas y su poder, deriva de la asociación con figuras como la "Madre Tierra", Lilith, Jezabel o Salomé y otras. Su importancia emana del efecto que tiene sobre el sexo masculino; ella no puede ser fatal si



Figura VI: Judith I (1901), de Gustav Klimt.

no hay un hombre presente, aun cuando gran parte de este fatalismo, generalmente, esté dirigido hacia ella misma. El tipo de mujer llamado *The New Woman* en contraste, emerge de los cambios sociales y económicos del final del siglo XIX. Esta mujer desafía la moralidad sexual dominante y empieza a participar en las áreas de trabajo y educación. Aunque se le percibe como una amenaza para las normas sexuales establecidas, esta amenaza no conlleva el fatalismo de la *femme fatale*.

Sin embargo, Ann Ardis escribe que a este tipo de mujer cuando apenas anunciaba su presencia, también se le asociaba con "the uncultured— and savages"(1990: 24) y que por ello también se le llamó *The Wild Woman*. Ardis menciona un ensayo de Linton, en el que se critica a esta mujer por su nueva tendencia a fumar, como parte del desafío a las normas sociales. "The *Wild Woman* [New Woman]: smokes with the men; in railway carriages; in public rooms —when she is allowed. She thinks she is thereby vindicating her independence and honouring her emancipated womanhood. Heaven bless her!"(1990: 25). La imagen de la mujer fumando, es sin duda una referencia a lo masculino y como metáfora del poder ayuda a afirmar el lugar de estas mujeres seductoras en un mundo esencialmente de hombres. Julia en la obra *Fröken Julie* (1888) de Strindberg, dice lo siguiente: "la mujer posee iguales cualidades e igual resistencia que el hombre". Sin embargo, Annelise Mauge, al preguntarse sobre la referencia a lo masculino, llega a la siguiente conclusión:

el ejercicio del poder impregna a la mujer de una masculinidad que no tiene nada de retórico. El humo de un cigarrillo, el pelo corto, la práctica de un deporte, el detalle de la vestimenta, el chaleco o corbata, son otros tantos síntomas que, bajo las máscaras hipócritamente femeninas, traicionan a la inquietante presencia de un hombre (1993, VIII: 241).

Para ilustrar el punto de discusión de Maugue ofrecemos una fotografía de tres jóvenes (figura VII) tomada alrededor de 1915 en la ciudad de México. Están presentes el bombín, los cigarrillos y en forma de escandaloso desafío el alcohol, que también era privativo del hombre. Maugue afirma que lo que se reflejaba en este tipo de mujer era el hombre, y que este modelo de mujer masculinizada era resultado una vez más de la incapacidad del hombre moderno de "satisfacer todas sus feroces exigencias" (1993, VIII: 242). Además, siguiendo con las ideas de esta autora se hace pertinente la denuncia de la triste inhabilidad de la mujer para construir su contraparte; el hombre en el quehacer diario de la casa "el hombre Cenicienta". Partiendo de esta perspectiva, se llega a la conclusión de que en efecto el poder es masculino. Y que la masculinidad —ciertos gestos y apariencia— se pueden adquirir, dada la facilidad de las mujeres para cambiar. Pero, en realidad, la mujer no necesita apropiarse de estos atributos masculinos, porque si vive de forma diferente su liberación, puede llegar a tener una identidad propia y ser parte integral del poder dentro de la sociedad.

En contraste con las críticas anteriores sobre la *New Woman*, en Norteamérica la encontramos descrita como una representación amable. Estamos hablando de las *flappers*. Janet Staiger en su libro nos dice lo siguiente: "H.L. Mencken introduces the term (flappers) in the *Smart Set* magazine in 1915" (1995: 2) y describe a este tipo de mujer de la siguiente manera:

This American Flapper... Youth is hers, and hope, and romance, and — "Well, well, let be exact: let us not say innocence. This Flapper, to tell the truth, is far, far from simpleton... The age she lives in is one of knowledge. She herself is educated. The world bears to her no aspect of mystery. She has been taught how to take care of herself. (...) She seldom blushes; it is impossible to shock her. (...). She admires Strindberg, particularly his 'Countess Julie'" (1995: 3).



Figura VII: Tres jóvenes (1915), fotografía

La mujer bautizada *flapper* no es una *femme fatale* y tampoco una *Madona*, es una joven educada cuya predilección por la obra de Johan August Strindberg, *La señorita Julia*, nos ayuda a entenderla mejor. Después de todo, Julia, uno de los personajes en el siglo anterior, había expresado lo siguiente:

—Decidieron educarme como un muchacho medio salvaje, y por ello hube de instruirme en todo aquello que se suele enseñar a los jóvenes, para que más adelante pudiera demostrar que la mujer posee iguales cualidades e igual resistencia que el hombre. Podía vestirme como un muchacho, ocuparme de los caballos, pero me impedían, en cambio, penetrar en la granja (1980: 33).

Por su parte Staiger, refiriéndose a la *flapper*, dice: "The *New Woman* has become the woman she is by reading newspapers, magazines, plays..."(1995:3). Esto nos recuerda a Tess, cuya queja fue la falta de educación de su erotismo por carecer de información a través de las novelas de amor. Pero dejando el siglo XIX atrás, debemos subrayar que en la cita de Steiger se describe la imagen moderna y amable de la *New Woman* de una manera positiva, aunque muchas veces este tipo de mujer en la narrativa, en el cine o en el teatro es caracterizado, en esta sociedad, como anárquico, problemático y difícil de manejar.

El binomio —malo /bueno— del siglo anterior se modifica en el siglo XX. La mujer "nueva" es descrita como una persona que distingue el bien y el mal y que de alguna manera escoge y decide quien será su compañero mientras que su contraparte la mujer "mala" escoge el camino equivocado: es generalmente un parásito, se entrega a los placeres y es una mujer que no piensa. A diferencia del siglo XIX, la inclinación natural o determinista sobre el bien o el mal se transforma en un asunto individual o de preferencia.

En este punto nos enfrentamos a la visión norteamericana de la mujer en el cine que se tenía alrededor de 1909. En cierto sentido, encontramos el nacimiento de la lucha de la visión moralista de la clase media dentro de una cultura de consumo. Lo importante en esta

incipiente industria fílmica era dejar asentado en la audiencia femenina la idea definitiva de que la inmoralidad no era justificable. Que la sociedad hacía bien en demandar ciertos estándares de sus mujeres y que cualquier mujer culpable al tomar conciencia de su error evitaba que las mujeres de la audiencia siguieran este camino.

Ahora bien, muchas de las predecesoras del género de las "seductoras" en el cine fueron las vampiresas del siglo XIX. En *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, por ejemplo, se habla sobre una película llamada *A Fool There Was* realizada en 1915 por la "Fox Company" (Janet Staiger, 1995: 147), basada en el poema de Rudyard Kipling, *The Vampire*. Esta película, en efecto mostraba los peligros de una conducta equivocada; sin embargo, subyacente al tema principal se encontraba el motivo de la "Cenicienta". Es decir: en el modelo americano el hombre podía haber "caído" en la seducción de la vampiresa, pero había rastros de una conducta positiva y aprobada en esta situación, dado que habiendo cambiado la condición económica de la mujer a través de la alianza con su amante, su forma de vida mejoraba y por lo tanto, ya era parte de la cultura del consumo. Aunque este último punto es muy discutible y depende de la representación que se analice, solo lo mencionamos aquí como un dato más que apoya nuestra percepción sobre los valores del mundo americano. Circunscribiéndonos por ahora a la mujer seductora decimonónica, recordemos que ésta tuvo muchas formas de representación, entre ellas la: *femme fatale*, *la vampiresa* y *la gold digger*, esta última basada en el mito de la "Cenicienta" — la fantasía de ascender socialmente por medio de un buen enlace—. Aunque en distintos grados, el cine americano, de igual manera como sucedió en el siglo anterior en la narrativa, presentaba a la vampiresa como un serio peligro para la unidad matrimonial. En el libro de Janet Staiger se comenta lo siguiente en una crítica a la película *A Fool There Was*:

the virtuous wife who 'posed no sexual threat' actually served to '[protect] man from his own excesses'. The vamp was dangerous because she could destroy not only a man's discipline and will by feeding off him, she could deprive him of his home, financial security, and social status (1995: 150).

El significado cultural en esta cita es obvio. El contexto decimonónico en el cual el hombre era protegido por la esposa virtuosa —ejemplo y vigilante de la moral masculina en el siglo XIX— ha cambiado. El énfasis ya no recae en la moral sino en la cuestión económica. A esta nueva generación le es difícil sentir lástima por un marido seducido, en una época en la que ya se contaba con diferentes posibilidades eróticas. Este hombre sin voluntad parece ser más culpable que la seductora, por ser débil y torpe. Los valores éticos de principio de siglo son ciertamente más flexibles, y creemos que por este motivo, la representación del hombre rayaba, a veces, en la caricatura. La ruptura moralista de lo victoriano se hace presente en la narrativa, el cine y el teatro.

En otro ámbito geográfico pero con relación al mismo tema, Carlos Monsiváis en *Escenas de pudor y liviandad* nos habla sobre las vampiresas y su recepción en la ciudad de México:

otro producto del cine, la *vamp*, la hembra que vampiriza con su hermosura excéntrica, es de entrada, más muscular y consciente de sus límites paródicos que las divas italianas. Theda Bara o Nita Naldi, en un extremo, y Gloria Swanson y Constance Talmadge en otro (las "vamps virtuosas"), magnifican y aíslan los principios sexuales(...). (El libertinaje es la libertad regañada por la moral tradicional). La nueva mujer que el cine norteamericano impone a escala mundial, carece de la sofisticación o languidez de la *femme fatale*. En México, la sociedad se estremece y las jóvenes se entusiasman al punto de la copia tierna y desesperada (1981: 28).

La sensualidad se pone de moda y Celia Montalbán, a decir de Monsiváis, es "el arquetipo de la vedette en los años veinte"(1981: 29). En esta época, de acuerdo con el autor, hay toda una generación que copia a las jóvenes de los "roaring twenties". Se rompen dentro de nuestra sociedad muchas convenciones y prohibiciones por la influencia del cine

norteamericano y por otras razones sociales. La lenta y dolorosa emancipación de la mujer se observa al principio en el teatro, en el cine. Después como el mismo autor dice, mujeres como María Antonieta Rivas Mercado y Frida Kahlo rompieron con tabúes que ayudaron a otras mujeres a su vez a reflexionar sobre su quehacer en la sociedad. Y así de esta manera, llegamos al final de este milenio con otra clase de perspectivas y una identidad propia muy femenina. Pero nadie mejor que Monsiváis puede expresar el cambio de la mujer en la sociedad de nuestra época, de este momento. En el libro *Masculino femenino a final de milenio* describe los cambios en la pareja y en la sociedad por la participación y el papel que les toca jugar:

Una de las migraciones más extraordinarias es la de la identidad femenina. La masculina se modifica, sin duda alguna; estar bajo los ordenes de mujeres es trastornar las jerarquía internas, no compartir los quehaceres domésticos es precipitar el divorcio, no es ya tan arduo aceptar que el reino del hogar se democratice. (...) El patriarcado aún se defiende, pero el avance es irreversible, y como todo lo referente a migraciones culturales, tiene que ver con la destrucción de lo impensable. Era impensable la glorificación del cuerpo, y hoy es el tema básico de la publicidad,(..) Era impensable la presencia de las mujeres en la política (...) pero el panorama se modifica con algo que todavía no es rapidez, pero que ya dejó de ser oposición cerrada. Era imposible una secretaria de Estado, una dirigente de un sindicato (...), dirigentes de los partidos, ectecétera, ectétera. Las funciones ejercidas trastocan las visiones del mundo (1998: 241).

Con esta cita tan rica y sucinta a la vez en la descripción de la mujer mexicana como un ser integral a final de ese milenio, concluimos esta parte. En las páginas siguientes, volveremos a tocar el siglo XIX, con un análisis de los temas de las imágenes, la ausencia, la confesión y el castigo de Tess y Ana.

Capítulo III

Imágenes, Eva amordazada y su destino trágico

a) Imágenes premonitorias: el color rojo, el sol y la danza

“Red the zenith of colour; represents the sun. It is love; joy; passion; ardour; sexual excitement; blood; lust; anger. Red with white is death” (1995: 40) (subrayados míos). Leemos en la *Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols* J.C. Cooper, y la información nos permite alcanzar el significado de los colores en ambas novelas. El uso de ciertos colores no es inocente; el escritor quiere enfatizar ciertos hechos y marcar con ellos una serie de augurios que se sucederán en la novela. Pero, antes de continuar hablando sobre lo que llamamos augurio cromático, tenemos que explicar que los vestidos que se describen de Tess generalmente no tienen color; solamente al principio de la historia nos enteramos que luce un vestido blanco de muselina que contrasta con un moño rojo en el pelo. Lo mismo sucede en *La Regenta*, el narrador señala raramente los vestidos de Ana y, cuando lo hace, nos los presenta con colores sobrios, casi tristes, incluso cuando va al teatro (lugar de reunión de la sociedad vetustense), para subrayar la fatalidad de su destino y la seriedad y la resistencia que opone a su inclinación hacia Álvaro. Es por lo tanto significativo que ambos narradores hagan uso repetido del color rojo en otros pasajes en las dos novelas. Uno de los primeros ejemplos se observa en *La Regenta*, en una escena antes comentada, en la cual Ana señala con una delicada mordida la cereza rojo oscuro que manda a su amante a través de un cesto de fruta como expresión de su pasión y si nos remitimos a la simbología en Cooper (Red the zenith of colour: sexual excitement), de su excitación sexual. Además, la escena es un augurio de su próxima "caída", puesto que señala

un momento especial en tanto que la heroína no se había permitido antes ninguna libertad de expresión amorosa, este detalle señala un debilitamiento en su voluntad. Otro ejemplo que alude al color rojo, se presenta en la siguiente descripción cuando Ana entra en la alcoba.

Era grande, de altos artesones, estucada. La separaba del tocador un intercolumnio con elegantes colgaduras de satén granate. La Regenta dormía en una vulgarísima cama de matrimonio, dorada, con pabellón blanco. Sobre la alfombra, a los pies del lecho, había una piel de tigre, auténtica. (...) Dejó (Ana) caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y apareció blanca toda (Clarín, 1991: 50-51).

Las cortinas rojas (de satén granate) sirven para dar un marco de voluptuosidad y de contraste a la blancura del cuerpo de la protagonista. La relación de cercanía que existe entre la piel de tigre, las cortinas y la cama evidencia fuertemente la femineidad y el placer sensual de la Ozores. Además, estos objetos atestiguarán, más tarde, las relaciones adúlteras entre Ana y Álvaro en el hogar de don Víctor, al ser la recámara punto de reunión para sus noches apasionadas. Ante esto, se advierte que el narrador de la historia le otorga al color rojo un significado totalmente sexual. El ambiente que rodea a la Regenta va conformando el marco ideal para el encuentro de los amantes.

En la historia de Tess, sin embargo, el significado del color rojo es más complejo. Aunque el rojo- sangre salpica con abundancia la narración, nosotros escogeremos sólo algunos ejemplos que nos parecen importantes. Uno de estos instantes ocurre en las primeras páginas de la novela; Tess, adormilada, conducía una endeble carreta jalada por un caballo cuando tiene un accidente. Prince, el caballo, muere atravesado por el mango de la carreta que se transforma en una especie de espada con la violencia del golpe. Un poco más tarde Tess contempla horrorizada la sangre coagulada del caballo descrita por el narrador de la siguiente manera: "The huge pool of blood in front of her was already assuming the iridescence of coagulation; and when the sun rose a hundred prismatic hues

were reflected from it" (Hardy,1994:23). La muerte del caballo tiene varias consecuencias; por una parte la familia, que depende del caballo para trabajar, se vuelve más pobre al perderlo; esta misma pobreza hará que Tess salga en busca de trabajo en Trantridge, lugar en el que vive Alec y al mismo tiempo se anuncia la identificación del sol con el color rojo, como imagen insistente que acompaña a Tess a lo largo de la novela. Esta imagen es como una marca distintiva de destrucción que subyace a los hechos que rodean al personaje. La cadena de objetos rojos es continua; tal es el caso en la descripción de la boca de Tess: "[Angel] saw the red interior of her mouth as if it had been a snake's" (1994:146). Lo mismo sucede en las escenas anteriormente citadas como la fresa que Alec le obliga a comer y las rosas que también este último le ofrece y cuyas espinas le causan una leve herida en el mentón, lo cual ella considera un mal augurio: "a thorn of the rose remaining in her breast accidentally pricked her chin. (...) She thought this an ill omen" (1994: 34). Por otro lado, de una manera que presagia el crimen final, la sangre o el color rojo constantemente contrasta con el blanco —red with white is death—. La protagonista nos es presentada por primera vez cuando asiste al "May Day dance" y ahí el narrador hace énfasis en el hecho de que ella es la única que usa un moño rojo contrastando con su vestido blanco, tal vez para señalar el ominoso destino de la joven. Otro ejemplo que acentúa el uso de esta imagen cromática es la famosa escena, antes mencionada, en la cual Tess se encuentra en el jardín una tarde de verano y camina hacia Ángel quien está tocando el arpa. Mientras cruza el jardín ella hace lo siguiente: "rubbing off upon her naked arms sticky blights which, though snow-white on the apple-tree trunks, made madder stains on her skin; thus she drew quite near to Clare, still unobserved of him" (1994: 106). Aunque sabemos que uno de los significados de este binomio cromático es la muerte, en este caso hay un desplazamiento de este último para acentuar el significado sexual (Red the zenith of colour: (...), passion, sexual excitement). En el diccionario la palabra "madder", en su

acepción botánica, es granza: un pigmento rojo. La transformación del color blanco pegajoso a blanco nieve (en los árboles) en un pigmento rojo cuando se pone en contacto con su piel señala, para nosotros, la transformación de la actividad pasiva a la sexualidad activa: Tess está loca de deseo. Es más, podemos agregar, que como Tess se pinta a sí misma con pigmentos naturales, su acecho se convierte en una especie de ritual primitivo: ella es el cazador y Ángel la víctima. El augurio cromático es llevado a su clímax cuando el narrador lo plasma en el horror del asesinato de Alec; la sangre de la herida mortal se trasmite a través del techo blanco formando un As de corazones: "The oblong white ceiling, with this scarlet blot in the midst, had the appearance of a gigantic ace of hearts" (1994: 333).

Pero así como el rojo y el blanco simbolizan a la muerte, el rojo también representa al sol. Sobre las imágenes del sol HillisJ.Miller en el libro *Fiction and Repetition* expresa lo siguiente:

The sun is in this novel, as in tradition generally, the fecundating male source, a principle of life, but also a dangerous energy able to pierce and destroy, as Tess, at the end of the novel, lying on the stone of sacrifice at Stonehenge, after her brief period of happiness with Angel, is wakened, just before her capture, by the first rays of the morning sun which penetrate under her eyelids: 'Soon the light was strong and a ray shone upon her unconscious form, peering under her eyelids and waking her' (1982: 122).

La asociación de la muerte y la sexualidad con el sol masculino es presentada con anticipación por el narrador, no solamente por describir el humo del cigarrillo de Alec envolviendo a Tess como "the blood-red ray in the spectrum of her young life" (Hardy, 1994: 37) sino también haciendo explícito el significado del poder de los rayos del sol. "The luminary was golden-haired, beaming, mild-eyed, God-like creature, gazing down in the vigour and intentness of youth" (1994:74). Otro aspecto esencial en el siglo XIX sobre esta imagen solar conforme a Dijkstra, es la siguiente: "The sun was Apollo, the god of

light, the moon Diana, his pale echo in the night" (1986: 122). De hecho, lo que denuncia con fuerza esta relación simbólica es la ideología cultural decimonónica sobre el género femenino: la mujer refleja porque no es esencia original.

Si bien la imagen solar resulta muy importante, también lo es la imagen de la danza. Después de todo cuando Tess vio por primera vez a Ángel, fue en un día especial en el que las jóvenes de esa comarca celebraban un antiguo rito de danza en el mes de mayo. "The May Day dance "es un baile cuya singularidad, según el narrador, yace "less in the retention of a custom of walking in procession and dancing on each anniversary than in the members being solely women" (Hardy, 1994: 6). Este comentario apunta hacia un hecho significativo, puesto que son solamente las mujeres quienes anualmente cumplen con el rito de la danza, son ellas las que son presas del sol-masculino. Así, mientras sus cuerpos están en movimiento, las cabezas de estas jóvenes, "of luxuriant hair reflected in the sunshine every tone of gold, and black, and brown" (1994: 7), son acariciadas por los rayos del sol. La importancia de la danza radica en ser una festividad dedicada a la fertilidad y como bien se apunta en *The Myth of the Goddess* "An echo of the archaic fertility rites is also found in the European spring festival of May, when The May Queen and the Green Man used to be named and the May pole set up and decorated with ribbons and flowers" (Baring, 1993: 411). El motivo por el cual el narrador nos instala en una repetición lejana de un rito arcaico de fertilidad apegado a la naturaleza, se debe a que Tess es concebida, por momentos, como participante integral de ese mundo idealizado; ella es la "fresh and virginal daughter of Nature"(Hardy,1994:104). Por otro lado, Dijkstra sostiene que esta celebración ancestral se institucionalizó, dentro de la clase media victoriana:

Clad in flounces and flowers, their (women) tendency to skip in circles around a maypole to acknowledge their allegiance to Maia, goddess of spring and fertility —a practice institutionalized by a number of progressive fin-de siècle schools for girls— was, in such cases, the only outward indication of the dangerous fire in their loins (1986: 244).

La cita nos obliga a pensar que el mito pareciera ser más fuerte como reflejo de la naturaleza, que las supuestas reglas morales o éticas decimonónicas impuestas por la sociedad, como es el caso en la celebración de este rito. Como bien lo hace notar Dijkstra, la danza en estas escuelas deja al descubierto el grito imperioso de la sexualidad en las jóvenes. Pero, volviendo a la historia de Tess, la festividad del "May Day" —festividad anual de los lugareños en el "Vale of Blackmoor"— sirve como fondo para mostrar el primer encuentro de los amantes. No obstante, Ángel, que se encontraba de excursión cuando se acercó a presenciar el baile, apenas percibe la presencia virginal de Tess. Cuando se retira del baile, sin embargo, ella es una "pretty maiden with whom he had not danced" (1994:11), que pronto se desvanecerá en su memoria. El hecho de soslayar el encuentro corporal de los amantes en el rito de la danza es relevante; no solamente hará más fácil que él olvide su presencia, sino que al no bailar, niegan a sus cuerpos la fuerza de la "imitation of the divine play creation" (Cooper, 1995:49).

A este encuentro o desencuentro estéril de los amantes, tenemos que agregar que Tess interrumpe su participación en el baile cuando su padre —quien se encontraba ebrio— reivindica a gritos su derecho, por pertenecer a la familia de los d'Urbervilles, a tener "a-gr't- family -vault -at - Kingsbere" (Hardy, 1994:8). Entonces Tess abandona presurosa el lugar.

En suma, el hecho de que Ángel no la haya escogido para bailar significa para Tess una desventura, ya que el encuentro verdadero de los amantes ocurrirá después de que Alec la seduzca y, además, la interrupción ominosa en el baile permite suponer que Tess ha sido escogida por la muerte quien habla por la boca de su padre "a great family vault". La protagonista ha sido apartada de su verdadero amante cuando éste no la reconoce y de la

danza del "May Day" y estas acciones significan alejarla del casamiento, de los hijos y de la vejez para hacerla participar en lo que llamaremos la "danza de la muerte".

Ahora bien, Roger Bartra, en *El salvaje en el espejo*, al hablar de las danzas rituales dice lo siguiente:

La contraparte femenina de los sátiros y de los silenos eran las ninfas. Hermosos espíritus de la naturaleza (...). Las ninfas se asociaban generalmente a la naturaleza vegetal y mineral, y puede parecer extraño que la contraparte femenina de seres salvajes como los centauros, los silenos y los sátiros careciese de particularidades bestiales; las ninfas eran jóvenes doncellas cuya música y danzas alegraban e inspiraban a los hombres y eran, como ellos, mortales, aunque vivían muchísimos años —según Plutarco vivían 9700 años— (1998: 24).

Nos interesa rescatar esta descripción porque se aproxima a la de la festividad del "May Day" que aparece en la novela, por el amable retrato que se hace de las ninfas como símbolo de la naturaleza, por su juventud y por la alegría que aparentemente obsequiaban a los seres humanos. El pasaje sirve, además, para comparar el baile premonitorio que precede a la seducción de Tess. En relación con esto último, la historia es la siguiente: Tess asiste con sus compañeras a la feria de un lugar cercano de la granja en la que trabajaban. Pero esta vez no hace el menor esfuerzo por participar en el baile; su papel es el de una espectadora, al igual que el nuestro como lectores. En la oscuridad, se nos dice, iluminadas con unas cuantas velas, las figuras bailaban en medio de una nube de polvo que subía del suelo:

They coughed as they danced, and laughed as they coughed .Of the rushing couples there could barely be discerned more than the high lights — the indistinctness shaping them to satyrs clasping nymphs —multiplicity of Pans whirling a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to elude Priapus, and always failing. (...) The movements grew more passionate (...). Suddenly there was a dull thump on the ground: a couple had fallen, and lay in a mixed heap (Hardy, 1994: 52-53).

¿Quiénes son los que representan metafóricamente a los aldeanos en este baile que tiene tinte de bacanal? De acuerdo con Cooper, "Pan" el dios de la naturaleza —mitad hombre y mitad cabra— es símbolo de lo regresivo y de lo bestial, y por lo tanto representa la parte residual dionisiaca en el hombre. Las "Syrinxes" —en este caso las aldeanas en "Vale of Blackmoor"— son ninfas cuyo nombre heredaron porque una de ellas se convirtió en flauta, que a la vez es el instrumento que toca "Pan" —llamado fauno por los romanos—. "Lotis", por otro lado, es una de las ninfas más hermosas quien siempre está eludiendo los avances sexuales de "Priapus" —un dios menor que se representa con una cara roja y un falo— (¿Alec y Tess?). Y finalmente el acto sexual representado por los aldeanos. Pensamos que las intenciones de ambos bailes son diferentes. Es decir, aunque el primer baile del "May Day" simboliza a la fertilidad, no se hace énfasis en la sensualidad, en el segundo, sin embargo, solamente se enfatiza el juego del deseo, la pasión y la persecución para satisfacerlo.

Pero volviendo a los personajes, Alec quien ha estado esperando su "oportunidad" se presenta en la "bacanal" y después del baile, lleva a Tess al bosque llamado "The Chase", para seducirla. De esta forma las expectativas del lector quedan cubiertas porque en las novelas finiseculares, el uso simbólico de estas imágenes mitológicas era muy común. Amparado por ellas, el narrador podía insinuar todo aquello que los escritores de este siglo pueden describir sin necesidad de recurrir a descripciones de bacanales dionisiacas. Otro ejemplo de esta convención narrativa, el ritual del baile o la imitación del divino juego de la creación, lo hallamos en la obra teatral *La señorita Julia*, de Strindberg. El contexto de los diálogos de los actores es "la noche de San Juan". En esta celebración también hay música y baile, al igual que en las fiestas de Dionisos, cuya flauta invita a sus seguidores a un baile frenético; por este motivo la señorita Julia baila con su sirviente. En

uno de los diálogos escuchamos lo siguiente: Juan —sirviente— comenta con la cocinera sobre la "conducta desenfrenada" de la señorita: "Bailó de un modo, que no he visto cosa igual. Cuando te digo que está loca..."(Esc. I. 9). En la obra teatral, la noche de San Juan celebrada con vino, música y danza, simboliza el caos emocional y el frenesí de la señorita Julia —mujer emancipada, quien baila, se embriaga y tiene relaciones sexuales con Juan—. El final de la obra es ambiguo, como se explicará más adelante, y así tiene que ser, puesto que la heroína, en tanto que personaje decimonónico, no puede tener el poder y las mismas libertades que un hombre. Sin embargo, Julia es la nueva mujer del futuro, pero del siglo XX.

En *La Regenta*, Ana también vive una especie de locura en el baile del Casino, en una escena de la que hablamos antes. El baile, animado y voluptuoso va despertando poco a poco los sentidos adormecidos de la Regenta. La presencia de Álvaro Mejía, pálido, elegantísimo y hermoso, contribuye fuertemente a ello. Con su dominio de la técnica de conquista, el don Juan reinicia su asedio. Sus procedimientos rutinarios —roces con el pie, miradas encendidas— producen en la Regenta "un placer material tan intenso, que no lo recordaba igual en su vida" (Clarín, 1991: 538). Don Víctor la induce a bailar con el don Juan, lo cual intensifica el goce en tal forma, que termina en desmayo. Ana no soportó el torbellino del baile, las nuevas sensaciones ni el contacto de sus cuerpos. Todo el ambiente se convirtió para ella en una "diabólica seducción" (1991: 534).

Así como en *Tess* hay un segundo baile descrito con figuras mitológicas, también hay otro en *La Regenta*; el segundo ocurre en una casa campestre y sirve para preparar la caída de Ana. Pero antes de describirlo queremos llamar la atención sobre la diferencia que establece Roger Bartra en su primera descripción de las ninfas (que podría ser un retrato amable) y la segunda:

el grupo mítico femenino más cercano a los hombres salvajes: las ménades o bacantes. Las ménades formaban el cortejo de salvaje frenesí que acompaña a Dionisos;(…) Las ménades —"las mujeres locas" —deambulaban por las montañas y los bosques como bestias (...). Las ménades, mujeres salvajes griegas que rendían culto a Dionisos, danzaban en éxtasis vestidas con pieles de animales y agitando una vara con hiedras (el *thyrsos*) (1998: 26-27).

En la primera cita de las danzas rituales, Bartra describe a las ninfas como jóvenes doncellas que alegran el entorno con su música y danza, tal como nos imaginamos a las jóvenes campesinas inglesas en el tradicional "May Day". En cambio, la descripción de las bacantes, nombre dado a Ana en la novela en varias ocasiones, es más dramática y menos amable. Sin embargo, ésta se adecua muy bien a los acontecimientos que suceden en la finca el Vivero en donde se encuentra un grupo de invitados de los Vellagana. En ella, en un trasfondo de exaltación campestre, "a menudo se corría por el bosque, por la galería que rodeaba a la casa, por la huerta, por la orilla de río" (Clarín, 1991: 627). Se trata de la última excursión por aquel año. Visita —amiga de Ana—, aquella tarde, se sienta al piano y toca una polca de Salacia,

Ana recordó la impresión que aquella polca había causado a sus sentidos. "¡Las bacantes!" Asia... los tirsos, la piel de tigre de Baco. (...) ¡La bacante!, la fanática de la naturaleza, ebría de los juegos de su vida lejana y salvaje; el placer sin medida, sin miedo, aquella carrera desenfundada por los campos libres (1991: 628) (subrayados míos).

Ana, también posee como Baco una piel de tigre cazado en la India —objeto-testigo de su lucha espiritual y carnal—. En consonancia con las bacantes, da libertad a los sentidos, se abre al placer del cuerpo. Finalmente, sus anhelos escondidos se cumplen de la siguiente manera: Esa tarde se prolongó la fiesta, se cantó y bailó hasta media noche. Después de la cena la unión tan deseada se logró. Álvaro buscó a la Regenta y, la encontró en la parte más oscura del balcón. Cuando él dijo suavemente: "¡Ana!" ella sólo respondió:

"¡Jesús!" (1991:630).

En suma, en ambas novelas encontramos el uso de la mitología griega como una de las convenciones narrativas útiles para preparar (¿sensibilizar?) a las heroínas para sus encuentros amorosos. Tess es testigo del baile descrito como una especie de bacanal para después ser seducida. Ana, al igual que una bacante, con su imaginación exaltada por la polca de Salacia y el ambiente, se permite, sin miedo, convertirse en adúltera.

Así pues, aparte de las danzas dionisiacas, hemos hablado del color rojo y de la presencia del sol presagiando una tragedia. Las imágenes bellamente descritas por los narradores son algunas más complejas que otras, pero todas enriquecen el tejido textual de la trama de la historia.

Para terminar con este estudio, resulta imprescindible hablar en el siguiente apartado de la confesión, del silencio y del castigo que la mojigatería victoriana y española impone a las mujeres rebeldes, tanto a las seductoras como a las seducidas.

b) La confesión y el silencio de Eva

Por el hecho relevante de que en las dos novelas de nuestro estudio la narración confesional es parte importante para el desarrollo de ambas historias, decidimos explorar su significado. La seducción y el adulterio, como es el caso en la historia de Ana y de Tess, son vistos como transgresiones a ciertos códigos sociales y religiosos y ambos temas están, a su vez, relacionados con la confesión. Por otro lado, Foucault afirma en *Historia de la sexualidad I*, que hemos desarrollado "durante siglos, para decir la verdad del sexo, procedimientos que en lo esencial corresponden a una forma de saber rigurosamente opuesta al arte de las iniciaciones y al secreto magistral: se trata de la confesión"(1989, I:73). El teórico argumenta que la "verdad" y el "sexo" pertenecen al discurso de la

confesión por "la expresión obligatoria y exhaustiva de un secreto individual"(1989, I:78). Por este motivo decidimos apoyarnos en Foucault, quien finalmente llega a la conclusión de que el discurso confesional es una expresión de poder. También Susan Bernstein, en su libro *Confessional Subjects: Revelations of Gender and Power in Victorian Literature and Culture*, opina que para Foucault: "confession is always an act of discipline and subjection, a discourse whose policing of sex guaranties domination "(1997: 27). Quizás habría que añadir que el discurso confesional que todos podemos constatar, se muestra, aunque con distintos matices de obligatoriedad, en las leyes, en las instituciones o en el ambiente doméstico. Generalmente, estas instituciones —legislativas, religiosas u otras— están representadas por el sexo masculino, sin olvidar la figura patriarcal que cuida en el ámbito doméstico, la moral y la ética familiar. En resumen, y de acuerdo con Foucault: la confesión es un efecto del poder, "un discurso obligatorio", pero a esta construcción cultural se debe añadir la ecuación de dominación con lo masculino y de la sumisión con lo femenino, que está oculta en la retórica de la confesión. No es de extrañar entonces, que en muchos de los relatos decimonónicos la ecuación de la dominación en la confesión narrativa nutra la parte dramática de la historia como es el caso en nuestras dos novelas.

Ahora bien, Foucault no hace distinción entre la confesión religiosa y secular puesto que para él la confesión es una narración de transgresión como bien apunta Bernstein cuando explica este proceso:

By "confession" Foucault means that any narrative of transgression is a product of power, that is never simply the unmediated outpouring of sin from the sinner to the absolver. To confess means to be folded into a network of surveillance and control in which the truth of the confession merely replicates the truth of domination (1997: 2-3).

Además de ocultar la dominación masculina y la sumisión femenina en los pliegues retóricos de la confesión, en la narración confesional al penitente se le acorrala y vigila para

que confiese la verdad. En la confesión se sigue, como vimos anteriormente, un patrón: el que confiesa es la parte, en la mayoría de los casos, débil y corresponde a la mujer mientras que el confesor es el que está en posición de dominio y por lo general es el hombre. Entre el sujeto que se ve orillado a narrar su historia de transgresión y la autoridad que oye su historia se establece una relación desigual; esta última determina el significado de la transgresión, la absolución y el tratamiento o castigo del que habla. Los discursos de la confesión, de acuerdo con los códigos culturales —la religión, por ejemplo— fueron diestramente usados por muchos narradores de historias decimonónicas para testificar la depravación femenina, es decir la violación de su género y para preservar los códigos morales de esa época. La confesión se complica no solamente por la relación de poder que en sí contiene, sino que también es la representación de la transgresión, que a veces en forma implícita o explícita asocia la sexualidad con la violencia en la narración sobre las mujeres, como es en el caso de la violación. Por otro lado, en el argumento de Foucault, citado por Bernstein, se señala que la sexualidad suministra "the theoretical underside of the confession"(1997:5) para explicar toda clase de anomalías y transgresiones a la ideología dominante. Además, agrega el teórico: "There was scarcely a malady or physical disturbance to which the nineteenth century did not impute at least some degree of sexual etiology"(1997:5). En suma, para Foucault, el tópico favorito de la confesión era la sexualidad.

En el contexto del mundo católico, la confesión es el discurso forzoso de todos los fieles."La ciencia sexualis, desarrollada a partir del siglo XIX, conserva paradójicamente como núcleo el rito singular de la confesión obligatoria y exhaustiva, que en el disidente cristiano fue la primera técnica para producir la verdad del sexo" (Foucault, 1989, I: 85). En la novela *La Regenta*, sin embargo, el Magistral aún siendo un personaje representante de la iglesia católica no logra saber, a ciencia cierta, aunque lo intuye, el verdadero secreto de

la protagonista. Ana, que nunca fue al colegio y se complace en la confesión de carácter superficial, se resiste a confesar primero sus anhelos y luego su adulterio. En este sentido la protagonista es la representación de la subversión al poder. Sin ser consciente de ello, la negación, el pudor y el miedo evitan que ella diga la verdad. En la novela, la heroína enfrenta la lucha entre las dos fuerzas de signo opuesto que la solicitan: la una es la Iglesia que no puede satisfacerla y la otra la fuerza contraria, a la que podemos llamar la satisfacción del sentido sexual; esa seducción sin amor representada por don Álvaro.

Amedrentada desde la infancia, Ana, en una fuerte contradicción consigo misma, recurre en su juventud a todo lo que el mundo católico ofrece para fortalecer su vida espiritual, aunque los miembros de esta Iglesia la habían agredido en su pudorosa intimidad cuando era una niña de diez años. Como se señaló anteriormente, Ana fue objeto de la calumnia después de su aventura en la barca con Germán, el niño de doce años con quien pasó inocentemente la noche, aunque esto fue motivo por el cual el aya inglesa mandó llamar un cura:

Vino el cura y se encerró con Ana en la alcoba de la niña , y le preguntó cosas que ella no sabía lo que eran. Más adelante, meditando mucho, acabó por entender algo de aquello. Se la quiso convencer de que había cometido un gran pecado. La llevaron a la iglesia de la aldea y la hicieron confesarse. No supo contestar al cura, y éste declaró al aya que no sería la niña para el caso todavía, porque por ignorancia o por malicia, ocultaba sus pecadillos (Clarín, 1991: 56).

Tal declaración añade una nueva dimensión al problema, ya que el cura no niega la existencia de los "pecadillos", sino que piensa que hay ocultamiento por ignorancia o malicia, dejando a la protagonista sin defensa frente al poder de la malevolencia de la gente. La posición del cura en esta cita, es igual a la de los inquisidores de un tribunal eclesiástico, los cuales en su soberbia creen poseer los secretos de la sexualidad femenina y consecuentemente se permiten interpretar el cuerpo femenino, como es el caso de Ana-niña

que por probable "malicia" y no por inocencia, según el cura, se negaba a revelar sus pecados. Ahora bien, a la luz de lo que sabemos sobre la religión católica —y lo que nos dice Foucault— los pecados sexuales tienen que ser descubiertos por el confesor para conseguir la absolución y la "edificación" del penitente ("a network of surveillance and control") por lo tanto la confesión obliga a contar con un sistema confiable de interrogación.

Sobre este método encontramos en el libro *La invención de la mujer casta*, de Edmundo Leites, la siguiente información, que muestra de qué forma el sacerdote investido de poder por la institución religiosa coacciona al penitente a confesar. El confesor cuenta con todo un procedimiento para interrogar —sistema que se sigue desde siempre de acuerdo con la siguiente cita— además del control que tiene sobre el penitente que se sabe humillado por la vergüenza de haber violado alguna norma:

el programa más completo de interrogatorios para la confesión en la literatura de la Baja Edad Media es el tratado *Sobre la confesión de la masturbación*, atribuido a Jean Gerson, en donde queda claro que el problema para el confesor está en la vergüenza y la renuencia de los penitentes para hablar de sus acciones y sus deseos (1990: 144-145).

La Regenta empezó a confesar con el Magistral cuando su antecesor decidió retirarse, cansado de la carga del ministerio. Como ella era ejemplo de la mujer bien casada y modelo de castidad, justo era que pasara a manos del más representativo miembro religioso de Vetusta que tenía fama de que, cuando era necesario en los asuntos pecaminosos, "el Magistral se iba con pies de plomo" (Clarín, 1991:41). De esta manera, el sacerdote, que seguramente como un experto en la manipulación de las mujeres de su ministerio, tiene sus procedimientos para interrogar y ejerce el poder de aquél que conoce los secretos (¿sexuales?) del alma de la mujer, funge como director espiritual para guiar y animar a la Regenta con sus ideas morales. Por ejemplo, en la primera confesión que dura

más de una hora, se habló sobre el aburrimiento que sufría la heroína en Vetusta, su apatía para dedicarse a hacer caridades, sus lecturas sobre los santos y de sus anhelos "místicos", de todo menos de su verdadera lucha. Más adelante, resultaba inútil que el confesor intentara persuadirla y le diera ejemplos de lo que debería ser una confesión. Muchas veces le advertía: "se engaña y se daña a sí propio el pecador que oculta los pecados, o no los confiesa tales como son"(1991:172). A pesar de ello, Ana no confesaba sus pecados "tales como eran", aunque su director espiritual, disfrutando de su autoridad, manda sobre sus lecturas, sus paseos y sus deberes de esposa. Por fin, —muchas confesiones después—,

una mañana ella le habló de sus ensueños, cada palabra cubierta con un velo; pocas palabras bastaron al Magistral para comprender; la interrumpió, le ahorró la molestia de buscar las pocas frases cultas con que nuestro rico idioma cuenta para expresar materias escabrosas (1991: 339).

El Magistral, más tarde, cavilando sobre las revelaciones de la Regenta, se llena de una intensa gama de emociones. Ella, se decía a sí mismo "¡Soñaba! la fortaleza de la vigilia desvaneciase por la noche, y sin que ella pudiera remediarlo, la mortificaban visiones y sensaciones importunas (...). 'En plata que doña Ana soñaba con un hombre...'"(1991:340). En la novela de Alas no solamente somos testigos del poder del confesor sobre la protagonista, sino que además de apoderarse de sus secretos —de sus excesos espirituales, de su vida de casada y de algunos de sus anhelos— lleno de ira y de celos desea que ella le quiera no como un "hermano" sino como a un hombre. Don Fermín, leemos después de las revelaciones de doña Ana, sufría y se abrasaba (¿recuerdo del infierno?): "se revolvía en la silla de coro, cuyo asiento duro se le antojaba lleno de brasas y de espinas" (1991: 340).

Se puede decir que si la Regenta traicionó a su marido y buscó en la religión un refugio y un mensajero de Dios, fue traicionada a su vez en la confesión por el sacerdote

lascivo que se enamoró de ella y que la confesión (nunca total) no le ayudó sino que en realidad la humilló. Ahora bien, y continuando con la vida de Ana, quien después de amar a Álvaro y como consecuencia de esto causara la muerte de don Víctor, siente un poco de remordimiento, como se puede deducir de la palabra "algo" en la siguiente oración: "Y con algo de remordimiento de conciencia, sentía de nuevo apego a la vida, deseo de actividad (1991: 696). Adulterio y muerte van unidos en la historia de Ana; don Víctor ha muerto después de todo a causa de sus amores. Ella, aún al final —por este motivo busca nuevamente al Magistral— no es consciente de que las normas morales de una sociedad católica no dan cabida al desfogue de sus satisfacciones y que las transgresiones sexuales en muchas historias de mujeres como ella, van de la mano con el castigo o la muerte.

En un ensayo de Jaime Balmes, Pbro.(1842), citado en *Textos para la historia de las mujeres en España*, en el cual se hace una comparación entre el protestantismo y el catolicismo se lee lo siguiente

El Catolicismo con la severidad de su moral, con la alta protección dispensada al delicado sentimiento del pudor, corrigió y purificó las costumbres; así realzó considerablemente a la mujer, cuya dignidad es incompatible con la corrupción y la licencia. Por fin, el mismo Catolicismo, (...) con su firmeza en establecer y conservar la monogamia y la indisolubilidad del matrimonio, puso freno a los caprichos del varón y concentró sus sentimientos hacia su esposa (...). Así, con este conjunto de causas pasó la mujer del estado de esclava al rango de compañera del hombre; (1994: 367).

Al dar lectura a estas líneas, nos damos cuenta de la amenaza implícita que significa para la mujer las siguientes palabras: "corrigió y purificó", matizada, desde luego, por la idea patriarcal de "protección" religiosa otorgada a la sexualidad de la mujer. Sin embargo, este concepto de la religión como madre amorosa y protectora no coincide con las ideas de Francisco García Sarriá plasmadas en su libro *Clarín o la herejía amorosa*. Hablando sobre *La Regenta* nos señala que la novela, "se abre y se cierra con la siguiente descripción de

una imagen de Cristo que está en la capilla del Magistral de la catedral de Vetusta "(1975: 95). La descripción a la que alude García se da cuando la Regenta va a confesarse por primera vez y espera sentada frente

a un Jesús Nazareno de talla; los ojos de cristal, triste, brillaban en la oscuridad; los reflejos del vidrio parecían una humedad fría. Era el rostro el de un anémico; la expresión amanerada del gesto anunciaba una idea fija petrificada en aquellos labios finos y en aquellos pómulos afilados, como gastados por el roce de esos devotos (*Clarín*, 1991: 22).

El Cristo de Vetusta no pertenece a un Dios que perdone o absuelva. Tanto en la descripción como en la historia de Ana se olvida la concepción fundamental de la Iglesia católica romana: el ciclo de pecado, la culpa, el arrepentimiento y el perdón en la institución de la confesión. Los ojos de la figura son fríos, alejados de la misericordia que se debe a los pecadores arrepentidos. En suma, la totalidad de la figura es la Iglesia petrificada, no renovada, cruel y alejada del verdadero cristianismo cuya grandeza reside en el perdón de los penitentes.

El segundo encuentro con la imagen ocurre cuando al final de la aventura amorosa con don Álvaro y las consecuencias que le siguen, vuelve la Regenta a buscar al Magistral, en busca de la confesión con "el hermano del alma". Ana, esperanzada, se preguntaba en el camino hacia la iglesia: "Volver a aquella amistad, ¿era un sueño?"(1991:698). Finalmente, se encuentra de nuevo esperando ante la misma imagen "el rostro anémico de aquel Jesús del altar, siempre triste y pálido, que tenía la vida de estatua en los ojos de cristal que reflejaban una idea inmóvil, eterna" (1991: 698). Al terminar la novela con esta descripción se da la respuesta a los intentos de confesión de Ana, puesto que y de acuerdo con García :
" 'el rostro anémico de aquel Jesús del altar' aparece identificado con el Provisor [el sacerdote], 'una figura negra, larga ...unos ojos ...fijos, atónitos como los del Jesús del altar' "(1975:108). Más adelante el crítico señala que el Provisor —quien que se levanta del

confesionario rechazando horrorizado a la penitente— y el Cristo anémico y débil son los que "abandonan a la Regenta, dejándola inconsciente en manos de Celedonio, el acólito de la catedral, que procederá a satisfacer 'una perversión' de su lascivia, besando a Ana en los labios "(1975:108).

Sobre la imagen de este Cristo, García señala al autor de la novela como creador de una figura que refleja y acumula "el horror que le inspiraba el cristianismo vetustense" (1975:108). Y que además a través de la descripción de la misma "arremete contra una religión que no podía ofrecer cobijo a Ana Ozores" (1975:95). Más adelante, sobre el mismo tema, el crítico, añade: " La descripción viene a recoger un lugar común del siglo XIX, el de la oposición Religión- Naturaleza que vive Ana Ozores dentro de sí" (1975: 95).

Creemos que el peso de esta oposición que vive la Regenta, a pesar de su temprano misticismo y de sus lecturas religiosas, se inclinó por la naturaleza; ella es, si se puede decir, la triunfadora en este juego de confesión /poder. La novela nos da una idea del enorme poder institucional religioso que arrebató a las mujeres su sexualidad en la confesión. Sin embargo, ella nunca confesó abiertamente sus tribulaciones, sino que, a través de diferentes subterfugios, disimuló la verdadera causa de sus obsesiones a pesar del poder de las palabras seductoras del sacerdote para persuadirla. El discurso confesional sobre el sexo se volvió nebuloso; a pesar de todo, Ana resistió el embate de una autoridad que quería escudriñar su vida sexual. La protagonista confesaba acciones banales, se quejaba de su situación y coqueta ofrecía veladamente rastros de sus deseos sin decir cuales eran exactamente los que le aquejaban, dejando que el Magistral los "adivinara"; jamás precisó ni dio el nombre de la persona que los provocaba. Nos parece que, en este caso, los deseos cruzados de ambos protagonistas fueron la causa de que la autoridad /poder masculino en el confesionario se perdiera. Es decir, la inclinación sexual de la Regenta por don Álvaro la fortalecía, mientras que los deseos del Magistral por la penitente lo

debilitaban.

Al final de la historia, Ana se queda sin su director espiritual, sin amante y sin esposo, en resumen, sola. Sobre esto, Noël M. Valis, citada por Carolyn Richmond en "En torno al vacío: La mujer, idea hecha carne de ficción en La Regenta de Clarín", apunta, tras de preguntarse por la significación última de la Regenta, lo siguiente: "Se trata de la ausencia. La ausencia del amor, de la amistad, de todo lo que apreciamos como valores humanos, lo poco que nos une. *La Regenta* es la gran novela de la ausencia del siglo pasado" (1988: 354). Y en efecto creemos que así es en parte. A la cita se le puede agregar, además, que la ausencia de un hijo —que hermana a Tess con Ana— deja un hueco aún más profundo. Una herida que, desde un discurso masculino marca a las dos protagonistas como portadoras de ausencias ominosas. No debemos olvidar que la historia de Ana y de Tess fueron escritas por hombres. Además, ellas no solamente son la representación masculina de la mujer con sus ausencias ominosas (la mujer es virgen o es madre) sino también, como es el caso de Tess, como representación a la que se le expulsa del lenguaje. La historia de Tess también trata de la "ausencia del amor, de la amistad, de todo lo que apreciamos como valores humanos", pero además su cuerpo constantemente es expulsado para tomar otra forma; de esta manera es también ausencia en el discurso. Es decir, la figura femenina se oblitera, su presencia desaparece.

Para ejemplificar esta ausencia como mujer, tomaremos nuevamente algunos de los pasajes que anteriormente vimos. Recordemos que al abrir la historia con la presencia de la protagonista en el baile del "May Day", se le señala con un moño rojo cuya significación cromática, como ya se dijo, por estar junto al color blanco del vestido, es la muerte. El moño, por lo tanto, la hace diferente del resto de las jóvenes; a pesar de esto, Ángel no repara en ella. Sin embargo, cuando abandona el lugar y vuelve la cabeza, lo que ve es "a white shape stood apart by the hedge alone" (Hardy, 1994:11) (subrayado mío). Al

señalarla de esta manera Tess se diluye en una figura alegórica de la fatalidad, marcada, como si fuera la única en medio del baile. Otro ejemplo al respecto es cuando Tess/forma/ausencia es descrita antes de ser seducida: "a pale nebulousness at his feet, which represented the white muslim figure he had left upon the dead leaves. (...) She was sleeping" (1994:62). La figura incorpórea, vacía de sí misma es doblemente expulsada. Primero es reemplazada por una figura en blanco que a su vez es desplazada por una nebulosidad vaporosa. Se propone una doble distancia: el narrador no nada más la despoja de su ser-mujer sino que la convierte en una ausencia nebulosa. Sobre este mismo punto, James Kincaid en *Sex & Death in Victorian Literature*, propone la siguiente lectura sobre la objetivación de Tess en la bandera negra que se alza en la prisión para anunciar que ya fue ejecutada: "What disappears most emphatically in *Tess* is Tess—and long before she is objectified as the black flag that marks her obliteration—. She struggles throughout the novel to bring herself into palpable being, and fails tragically "(1990: 13). Además de los muchos ejemplos sobre su obliteración como ser, hay otro punto que tenemos que hacer notar: la poca estima de la protagonista por sí misma, su deseo de morir por no ser lo que Ángel quiere que sea. Esto se puede ilustrar cuando Tess se dice a sí misma, en un momento de soledad, lo que ella sabe y Ángel ignora: "for she you love is not my real self, but one in my image; the one I might have been!" (Hardy, 1994: 186). La joven sabe que él ha empalmado sobre ella las figuras de otras mujeres; no en vano la ha nombrado Artemisa, Demeter, o hija virginal de la naturaleza. Por otro lado, y como si no fuera suficiente, Tess solamente puede existir como mujer a través de su amante. Tess necesita sumergirse, desaparecer en el varón para existir. Tal es el caso, al final de la historia, cuando ambos yacen esperando a la policía y ella le dice: "Angel (...) now I shall not live for you to despise me" (1994: 345). La interpretación de esta cita es la siguiente: Tess se rechaza a sí

misma, tiene que desaparecer, destruirse para dejar de ser el objeto erótico- seducido. Ella asesina y muere para regresar al estado de pureza en el que vivía, como en aquel día en que se celebraba la danza del "May-Day" y en el cual el encuentro con Ángel no sucedió. Finalmente, Tess/ ejecutada se convertirá, con el tiempo en objeto "puro" y después con el olvido en ausencia y silencio.

En la historia de Tess, a diferencia de la de Ana Ozores, la sociedad es protestante. Por lo tanto la confesión es secular, es decir, la narración de la transgresión en este relato se da en la esfera doméstica. La misma escena de la confesión presentada anteriormente nos sirvió para ilustrar el cambio de percepción de Ángel cuando descubre en las facciones de Tess los rasgos de degeneración; en cambio en esta sección, la confesión secular de Tess y Clare nos proporciona un espacio para descubrir la construcción ideológica del poder del sexo masculino y para dar testimonio de las consecuencias de los privilegios sexuales. La marca del privilegio se descubre en la confesión de Ángel que ocupa varios párrafos en discurso directo con las oraciones entre comillas. Su confesión no es cuestionada por Tess-confesor, lo cual contrasta fuertemente cuando a ella, al día siguiente de su confesión, será cuestionada minuciosamente por él; esto determina lo que Foucault llama "the accumulated details" (citado por Bernstein, 1997: 159) de la confesión. La acumulación de detalles es desplazada de la narración confesional por medio de un interrogatorio puramente diseñado para "saber" todo y, como es en este caso, para que Clare confirme que no puede perdonar a Tess. Con respecto a la confesión de Ángel, la transgresión está rodeada de una serie de convencionalismos que dejan en el aire una percepción de él como hombre virtuoso. Rodea sus palabras de una filosofía superficial además de presentarse con la humildad de quien siguiendo el sistema moral y la religión de su padre confiesa admirar "spotlessness" y despreciar "impurity" (Hardy, 1994: 194). De esta manera, la confesión se construye con palabras que dejan ver que su orgullo ha sufrido, por ser él básicamente un

hombre bueno y moral que cometió un error, por cierto muy humano y que desde luego, no se repetirá. El sujeto masculino, en esta narración confesional, queda "intacto". Nada pasa, aunque, en su juventud cometiera el error de pasar cuarenta y ocho horas de disipación con una extraña. Cuando Ángel anticipa que la confesión de Tess puede ser "hardly more serious" (1994: 195) ella replica: "O no, it cannot!" (195), creyendo que iba ser medida con la misma vara. Pero su confesión es totalmente diferente: una es la narración de la iniciación sexual de un hombre y otra la historia de la seducción de una mujer. La similitud del "pecado" no encaja en los códigos culturales que asignan diferencias importantes a la sexualidad del hombre y la mujer. Ahora bien, como se mencionó anteriormente, esa noche de bodas en la cual el matrimonio se iba a consumir, Tess cae de la "gracia" de Clare, cuando después de la confesión de la joven, cree descubrir el estigma de su degeneración. Él, de acuerdo con las convenciones narrativas y el código moral de ese tiempo, tiene que abandonarla porque en su mundo la pureza sexual determina la moralidad femenina.

Por otro lado, contrastando textualmente las confesiones, la de Tess es un resumen que apenas ocupa un párrafo pequeño al final del capítulo. Tess no habla. Es una mujer sin voz; su confesión queda cubierta por un espacio que registra en el texto la seducción, el nacimiento y la muerte de su hijo. Lo que tiene que contar es un discurso prohibido; la revelación no llega a plasmarse verbalmente; hay una ausencia entre capítulo y capítulo. Lo que no se puede oír se silencia textualmente, se oblitera. Ann Ardis, en *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*, opina: "The fact that Tess's wedding confession falls into the white space between chapters indicates that there is no place in a nineteenth-century realistic novel for a text of the new Woman's confession regarding her sexuality" (1990: 75).

En efecto, Tess-mujer está determinada culturalmente en su construcción, como muchas otras mujeres a quienes se les representa como elocuentes cuerpos sin voces. A fin

de demostrar lo que estamos argumentando presentamos las citas del final y del comienzo de los siguientes capítulos. El capítulo XXXIV termina cuando el narrador nos relata que, apoyando su frente en la sien de Ángel, "she entered on her story of her acquaintance with Alec d' Urberville and its results, murmuring the words, without flinching, and with her eyelids drooping down" (Hardy, 1994: 196). Y después de un espacio en blanco, en una omisión significativa el subsecuente capítulo continúa de la siguiente manera: "Her narrative ended; its re-assertions and secondary explanations were done"(1994: 197). Ellen Rooney — coincidiendo sobre el significado de estas citas con Ann Ardis— en *Rape and Representation*, afirma que "the elisions, silences, and ambiguities surrounding Tess's rape and confession indicate Hardy's "inability" to represent Tess's perspective as a subject of sexual violence at a historical moment authorizing only masculine readings of sexuality" (1991: 54).

En efecto, el autor, producto de su época, hace concesiones a los convencionalismos prevalecientes. Su heroína cae bajo la fuerza ideológica de la clase media y por lo tanto no puede darle voz a la protagonista, para que hable de sí misma como mujer independiente —como un ser completo—. Tess como mujer de una novela de fin de siglo y como lo hemos estado reiterando a través de estas páginas, presenta ambivalencias como protagonista: es una *femme fatale* en algunos momentos y una víctima subyugada en otros. Pero, finalmente, ella es la que paga por sus acciones.

Ahora bien, no solamente estamos ante una narración confesional textualmente desigual sino que la ausencia de palabras de Tess acentúa más el poder del "confesor". Es el varón/ autoridad el que juzga y asimila la historia de la seducción. Ángel, en una inversión de papeles, se convierte en juez; su confesión se borra para dar paso a su papel de confesor para después juzgar e imponer una sanción. La narración confesional de ambos

protagonistas permite, como lo hemos comprobado, un espacio para descubrir la construcción ideológica del poder del sexo. El hombre decimonónico puede jactarse de su sexualidad mientras que la mujer subyugada será silenciada en ese aspecto. Bajo la luz de la confesión y su relación con el poder, entendemos que existió en la narración confesional una construcción ideológica desviada que transgrede el género femenino y, como se dijo anteriormente, da testimonio de los privilegios sexuales de los hombres.

La confesión de la joven obliga a Ángel a revisar la imagen ideal de Tess; de mujer pura y virginal se convierte en corrupta y degradada. Tess no recibe el perdón; el castigo es el abandono. Clare huye hacia América del Sur ante la imposibilidad de ajustar la nueva imagen de ella con la imagen idealizada que él se había construido.

De esta manera hemos hablado de tres casos de confesión. En un primer caso tocamos la narración confesional católica que se presenta intermitentemente a lo largo de la novela española. En ella se cuestiona el poder de la institución en Vetusta cuyas feligresas confiesan y comulgan y viven de acuerdo con lo que establece la religión. Esta sociedad establece un contexto que marca a la Regenta como doblemente agresora, es decir, ella es una mujer que se rebela contra la autoridad institucional que la coacciona a decir la "verdad" y resulta violadora de un código establecido en el sagrado vínculo del matrimonio. Por otro lado, el indigno representante del clero, el Magistral, en una obvia crítica al catolicismo —la falta de ética moral y de misericordia de sus miembros— está representado como la expresión infernal de quien por ser sacerdote no debió, en primer lugar, tener un apetito demoníaco por el poder para terminar, finalmente en la historia, siendo poseído por el odio hacia Ana.

También se habló de la ausencia del amor así como de la expulsión del cuerpo de Tess en la narración y por lo tanto, de su ausencia textual como mujer y como voz, a diferencia de Ángel, que usa su voz para confesar y que surge después como confesor y

juez en una obvia diferencia de género. No hay que olvidar que estos ejemplos de confesión narrativa reflejan —y apoyan— la ansiedad cultural finisecular acerca de la inmovilidad de la autoridad masculina y la permanencia de la sumisión femenina.

Finalmente, debido a que Tess y Ana son consideradas como paradigmas de lo que no debe hacer la mujer del siglo XIX, decidimos explorar su trágico destino en la siguiente sección.

c) El destino trágico de Eva amordazada

Respecto al "destino trágico" de muchas de las protagonistas en la novela finisecular

Peter Gay anota lo siguiente:

En la mayor parte de las novelas decimonónicas la impetuosidad erótica demuestra ser fuente de desastres; la capacidad de aplazar las satisfacciones, de desear sólo lo que un burgués decente y responsable debe desear, por lo general acarrea la felicidad duradera. Resulta sorprendente cuántos novelistas distinguen y recompensan a sus heroínas por su paciencia angélica(...). La lección es la misma, la moraleja fundamental de la novela en el siglo burgués: la civilización exige sacrificios, y quien se niega a hacerlos deberá pagar por no disciplinar sus impulsos eróticos (1992, II: 146).

Dentro de esta cita se encuentra la ideología del triunfo del bien y la derrota del mal. La percepción de la mujer por el hombre como agente destructivo impregna y contamina de forma inevitable las relaciones con los personajes masculinos de las novelas. El miedo del hombre a ser castrado por la llamada *New Woman* lo llevó entre otras cosas, a reforzar la imagen de la *Femme Fatale*, y este temor fue origen de la crítica feroz de la mujer libre, y el rechazo al cambio a una nueva moral. Los supuestos poderes de las mujeres son considerados como "ominosos" o "siniestros". A decir de Bram Dijkstra, Horace Bushnell afirmaba en 1869 lo siguiente:

‘When the charities of womanly nature are burned out, and nothing is left but spleen or frenzied passion, we have a spectacle both sad and frightful’. In truth, he argued, ‘women often show a strange facility of

debasement and moral abandonment, when they have once given way, consenting to wrong', (1986: 250).

La novela decimonónica está plagada de ingenuas víctimas seducidas o de mujeres fuertes y seductoras: las novelas en general llevan los nombres de sus heroínas y de alguna u otra forma estos dos tipos de personajes ceden a impulsos amorosos que su posición en la vida, sus obligaciones religiosas y las normas de la sociedad han declarado fuera de lo permitido. El adulterio, por ejemplo, ofrecía posibilidades inquietantes para aquellas heroínas que usualmente estaban casadas con hombre mayores. En la narrativa, las transgresiones en la pareja hacen que las protagonistas alcancen alturas trágicas y sus acciones, desde luego, tienen consecuencias patéticas. Solamente para mencionar algunas recordemos a *Emma Bovary* escrita en 1857, quien eternamente insatisfecha con su destino, se envenena y muere en medio de horribles dolores; sin embargo, la angustiada muerte nos es descrita puntualmente por el narrador, como es el caso en la siguiente escena: "Emma (agonizando)se levantó como un cadáver, con los cabellos sueltos, la pupila fija, admirada, suspendida" (1978:248). También *Ana Karenina* (1875- 1877), de León Tolstoy se suicida arrojándose a las ruedas del tren. Por otro lado, el autor alemán Theodor Fontane en *Effi Briest*, escrita en 1895, hace que la joven Effi se debilite y muera no mucho tiempo después de que su esposo ha descubierto su breve adulterio y ha matado a su amante en un duelo. La nota interesante de esta novela es que no solamente Effi tuvo que soportar el repudio de la sociedad y de su marido sino también el de su hija Annie. Cuando la joven tuvo que abandonar el hogar, la niña se quedó con el padre. Educada por él, dejó de ver a su madre por tres años. Finalmente, Effi logró una cita con Annie ya que "quería estrecharla contra su corazón" (1983: 337). Sin embargo, ante la indiferencia de la niña y su insistencia en marcharse inmediatamente, la entrevista resultó muy corta y fría. Más tarde Effi piensa que "todos los pequeños son crueles, y esta crueldad se la ha [se refiere al padre] inculcado a la

criatura" (1983: 342). Finalmente, asqueada de la "virtud de padre e hija " (1983: 343) trata de seguir viviendo sin ellos, se refugia con sus padres, pero no logra sobrevivir a su dolor y muere.

Otra forma de representación de las transgresiones femeninas se da en el teatro. El problema de la mujer- objeto se resuelve de forma original en *Casa de muñecas*, del autor noruego Heinrich Ibsen escrita en 1879. Al final de la obra Nora, la protagonista, abandona el domicilio conyugal para vivir finalmente por sí misma. Se ha dedicado al marido, le ha cuidado en la enfermedad y le ha dado dos hijos. Pero el marido es incapaz de ver en ella algo más que la mujer-muñeca, que es lo que él necesita. Por lo tanto, no hay para Nora otra salida que la fuga: la existencia comienza fuera del hogar. La obra interpela el mito de que toda mujer encontrará en el matrimonio y en la maternidad la plenitud de su existencia.

Annelise Maugue comenta en *Historia de las mujeres*, acerca de las siguientes palabras dichas por Nora en *Casa de muñecas*: "Aquí he sido tu-mujer muñeca, así como en casa de papá era hija-muñeca ". Empalmado la figura del autor con el personaje, la crítica dice:

Imposible, dice Nora, dice Ibsen, construirse una identidad auténtica sin romper con la identidad adquirida, la identidad genérica, que sólo define el yo femenino en relación con los otros, en relación con sus necesidades y sus deseos, sin terminar con la propia interioridad con el interés primario del otro. Su paso al acto, su inverosímil partida, simboliza esa necesaria ruptura. Pero es precisamente el paso que las mujeres del mundo real no consiguen en absoluto dar ni representarse (1993, VIII: 234).

No importa que el acto de Nora Helmer resulte inverosímil por abrogarse el derecho de manejar su propia vida. El sólo hecho de presentar a la protagonista realizando una dinámica diferente para solucionar los problemas, fue una esperanza para todas las Noras del mundo exterior y a diferencia de lo que afirma Annelise Maugue, estamos seguros que algunas se inspiraron y tomaron un camino diferente al permitido. Sin embargo, figuras

como la de Medusa y otras amenazas a la virilidad que ella representa son una historia muy antigua, tanto que a finales del siglo XIX la confrontación entre lo femenino/masculino todavía seguía petrificada en un diálogo de sordos. Nada parecía apaciguar la angustia masculina. Así pues, cuando en la obra de Ibsen, Nora abandona la casa de muñecas que era su matrimonio, el hecho sorprendió y molestó tanto al público que en varias ocasiones el llamado "final feliz" se concedió en las producciones teatrales —en la obra Nora permanecía en su hogar al lado de su marido y sus hijos— sobre este punto Gay opina "este compromiso peculiar impuesto a *Casa de muñecas* en muchas de sus producciones, es testigo de la tenacidad de la ideología y, al mismo tiempo, de su fragilidad" (1992, I: 402).

También el autor sueco Strindberg, en la obra teatral *La señorita Julia*, aborda el conflicto entre ambos sexos. En una cita de la segunda parte de este trabajo nos enteramos que Julia fue educada como un muchacho "salvaje", para demostrar que la mujer posee las mismas cualidades e igual resistencia que el hombre; es tal la novedad de este punto de vista, que las mujeres jóvenes a principio de siglo se sentían obligadas a leer esta obra tan avanzada en el trato a la mujer. Y en efecto, a lo largo de la obra, por momentos, Julia se comporta como una mujer fuerte, altiva y cruel con los hombres. En la noche de San Juan seduce a su sirviente, sin importarle, aparentemente, la diferencia social entre ambos. La balanza del poder entre ella y el sirviente oscila varias veces a lo largo de la obra y es él quien por momentos se muestra exigente y humillador para que finalmente este poder se diluya cuando llega su patrón —el padre de Julia— y vuelve a su misma posición de servidumbre. "Es el lacayo que llevo en mí" (1980: 49) dice. Así pues, en un final abierto, atípico para la época, Julia sube al granero con una navaja en la mano alentada por Juan. Y la obra termina de la siguiente manera: "Julia. —se dirige con paso resuelto hacia la puerta

y desaparece por ella" (1980: 51). Y los espectadores pueden imaginar cualquier final, ya sea el suicidio o su desaparición, en tanto que en su mundo no había lugar para mujeres como ella. La *New Woman* de fines de siglo todavía tiene que luchar por largo tiempo para encontrar su lugar en esta sociedad.

Otra opinión sobre esta obra es la de Stéphane Michaud quien dice que Strindberg, en *La señorita Julia*, concluye en la desesperanza, "en un bloqueo definitivo. El amor es una quimera, el conflicto de los sexos y de las clases no tiene esperanzas" (1993, VII:153).

Si las primeras protagonistas que mencionamos —Ema Bovary, Ana Karenina y Effi Briest— encontraron la muerte por ser transgresoras de las normas establecidas, Nora y Julia representan la simiente de la mujer moderna; el "castigo" en Nora consiste en alejarse de sus seres amados para encontrarse a sí misma, mientras que acerca del futuro de Julia, protagonista altiva y orgullosa, nada sabemos.

En este mismo contexto, Ana y Tess, como lo hemos estado apuntando, son unas heroínas transgresoras: mujeres cambiantes, contradictorias, adúlteras, *femme fatales*, seductoras y víctimas a la vez. Tal conjunción de características obliga a terminar con el sacrificio del agente femenino, que provoca el disturbio social. Su construcción femenina —esa conjunción de características— también reafirma su posición negativa en la historia. El autor las hace castigar para que tengan un sentido de "uso" social; en realidad son lecciones morales para las jóvenes de la sociedad de ese tiempo. Sobre estas narraciones decimonónicas, Garret Stewart, citado por Regina Barreca, comenta que "some characters must die in any period of novel writing. As everyone knows, characters die more often, more slowly and more vocally in the last century than ever before or since" (1990: 2). En efecto, en cualquier periodo de la historia de la novela los personajes mueren. Basta recordar a Fernando de Rojas en *La Celestina* (1499- 1502). En la historia de esta novela, la

conquista física lleva al remordimiento, a los celos y al suicidio en un final trágico. Sergio Fernández, en *El amor condenado y otros ensayos*, opina lo siguiente sobre la obra:

Se escogerá un amor y unos amantes que justifiquen la batalla; se pondrán, al mismo tiempo, serios impedimentos que hagan imposible la felicidad, que la destruyan sin nobleza, puesto que la de Calixto y Melibea contiene maldad. Se dará, en fin, un escarmiento —al presentar el negativo ejemplo— a todo aquél que, participando de las pasiones exhibidas, no intente enderezar el camino torcido (1981:22).

Esta claro que la seducción en el renacimiento español, así como en siglo XIX, no trae alegría a los amantes debido a las ideas preconcebidas de que este amor es necesariamente fatal. En *La Regenta* sucede lo mismo, aunque con la importante diferencia de que en la obra del siglo XVI se habla del amor entre Calixto y Malibea mientras que en la española del siglo XIX, don Álvaro solamente seduce a Ana pues es incapaz de amar, en tanto que ella cree amar pero en realidad lo que quiere es satisfacer su sexualidad. La historia de adulterio cometido por Ana debido a las persistentes técnicas de seducción de don Álvaro y un poco también al tedio permanente que embarga a la heroína, así como a la impotencia de un marido viejo, se desarrolla dentro de paseos y encuentros amorosos en carruajes y en la misma casa del marido, todo lo cual llena a la joven de una mezcla embriagadora de voluptuosa curiosidad. Sin embargo, el don Juan, a quien el narrador califica como un gallo "corrido y gastado" (Clarín, 1991: 503) ya empezaba aburrirse de su furor pasional, que él llamaba groseramente, "para sí, hambre atrasada" (1991: 636). Esto último nos hace creer que tal vez nada trágico hubiese pasado si él, poco a poco, aburrido, se hubiera retirado de la relación. Pero una de las sirvientas —la Celestina de esta novela— quien los chantajeaba, los acusa con el Magistral y éste urde una trampa para que don Víctor sepa del engaño de su mujer. Don Víctor muere a consecuencia de esta noticia y el cobarde amante huye. Después de estos hechos, Ana pasa por un periodo de tristeza y de remordimiento que afectan su vida. Sin embargo, la salud vuelve después de un tiempo y,

con ella la sexualidad y por lo tanto, regresan todos los problemas iniciales de la novela. Ana no ha captado del todo las consecuencias fatales de sus acciones; no entiende lo que le sucede, puesto que "al remordimiento (...) se mezclaba como una niebla (...) con un vago terror más temible que el infierno, el terror de la locura, (...); la presión de perder el juicio"(1991: 690). Todos estos sentimientos confusos y conflictivos le impiden ver su realidad; el temor a la locura la aterra. Lejos de haber aprendido de su experiencia, y sin poder vivir sola, vuelve llena de vida, sumisamente, al mismo confesor. Ana busca la amistad y la comprensión de quien algún día fue su "hermano". En la iglesia, rechazada con horror por el Magistral cae desmayada al suelo. De esta manera, los tres papeles fundamentales de Ana en la novela: la de inspiración ideal —ella es la única mujer idealizada por los hombres en Vetusta— la de seducida y la de adúltera desaparecen. Ana queda reducida a la nada.

Celedonio, el acólito afeminado de la catedral, completa la degradación comenzada por don Álvaro besándola. Cuando Ana recobra el sentido, vuelve a "la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo" (1991:700). Celedonio, el acólito sin órdenes, es el agente vil que el narrador utiliza para volver a traer las pesadillas recurrentes de viscosidad que la Regenta sufre a través de toda su vida adulta. En el acólito, se nos dice, "se podía adivinar la futura y próxima perversión de los instintos naturales, provocada ya por aberraciones de una educación torcida" (1991: 11). Por otro lado, la protagonista, muchas veces después de una pesadilla, despierta con la sensación de asco de su propio cuerpo; percibe olores nauseabundos y tiene sensaciones de viscosidad —sueña con alas de murciélago y larvas asquerosas—. En suma, la explicación de las sensaciones experimentadas por Ana —las náuseas— y la imagen del sapo de la última cita, de acuerdo con Paciencia Ontañón de

Lope, es la siguiente:

El sapo que, como animal de características viscosas, está representado en el sueño es, para la señora Quintanar, un objeto fóbico. (...) Las características viscosas del sapo son, pues, para Ana una simbolización del pecado (...) y el asco que sufre es el castigo que ella, inconscientemente, se impone (1993: 112-113).

Otro punto de vista sobre la interpretación del beso que Ana recibe es la que encontramos en el artículo: “ 'Su único Hijo' versus 'La Regenta': una clave espiritualista” de Juan Oleza,

Clarín condenaba tanta catástrofe con el beso de sapo que un acólito con aires de 'meretriz de calleja' (...) arrastraba sobre los labios de una pobre histérica desmayada, y esa era la sarcástica respuesta del Clarín de 1884 a lejanas ilusiones infantiles como aquella de la bella durmiente o aquella otra del sapo-príncipe que un beso rescata del maligno encantamiento (1988: 422) (el subrayado es mío).

Ambas interpretaciones, siendo una de origen psicológico y la otra producto del sarcasmo del autor, castigan a la heroína con la ignominia de una acción infame.

Igualmente importante en el castigo es el que impone la sociedad "—¡El escándalo!—repetía el coro.(...)—¡Es necesario aislarla !...¡ Nada, nada de trato con la *hija de la bailarina italiana!*" (Clarín, 1991: 692). Y así concluimos que Ana, excluida de la comunidad humana y también del ámbito divino, paga el precio de sus culpas, es decir; su castigo es el ostracismo, la ignominia y probablemente la locura.

Conforme a la Biblia (2 Reyes 12:14), la mujer adúltera puede llegar a ser castigada con la muerte, porque amenaza con atentar contra el concepto más sagrado de la familia: la descendencia legítima. Ana, sin embargo, no es castigada con la muerte; ni se suicida, ni muere de tristeza como la heroína Effi Briest, de acuerdo con los cánones de la narrativa del siglo, pero su fin es tan amargo como la muerte.

Pero volviendo al adulterio y su castigo, y para constatar los cambios que se han

dado a través de este siglo, es interesante conocer el punto de vista moderno sobre este tema. Con este fin nos referiremos al artículo "Casting Pebbles in the War Against Adultery" escrito por Jan Hoffman en el periódico *The New York Times*, el cual hace referencia a las leyes en contra del adulterio que, aunque existen, generalmente no se aplican. De hecho, se asegura que en "half the states, adultery is still a crime. In some, including Idaho, Michigan, Wisconsin and Massachusetts, it's even a felony"(1999:8). Además, en otro aspecto relacionado con lo anterior, el autor revela que aunque todavía se penaliza —en Maryland la multa es de diez dólares— la palabra adulterio en la vida moderna ha caído en desuso:

The term "adultery" —as distinguished from the practice— has grown dusty from lack of use. Instead, today's descriptive language dilutes condemnation with a drop of wistfulness. Philanderer, rather than adulterer. A faithless spouse has wanderin' eyes, a cheating heart. (...) One can believe adultery is improper and wrong but not something that you should necessarily be punished for (Hoffman, 1999: 8).

Ahora bien, regresando a *La Regenta* y a *Tess of the d'Urbervilles* y dejando a un lado el tema del adulterio, hablaremos sobre las dos concepciones de la fatalidad que encontramos en las novelas. Ana es una víctima pasiva de las circunstancias; no es consciente de su realidad y enfrenta su funesto destino de una forma ciega, imposibilitada para cambiarlo ante la carencia de aprendizaje y, por lo tanto, todo permanece como al principio. Por este motivo, para nosotros, el relato traza un círculo. Es más, apoyando esta idea la forma circular ocurre por la repetición del tiempo, de las acciones y la descripción final del Cristo, al que hicimos referencia anteriormente y que nos devuelve a las primeras páginas. La repetición del tiempo según E. Alarcos Llorach citado por Francisco García Sarriá (1975: 107) es la siguiente: Ana, al finalizar la novela, después de haber recobrado la salud, decide volver a su confesor en una tarde de octubre "en que soplaba el viento sur

perezoso y caliente" (Clarín, 1991: 697), estas palabras, nos remiten a las primeras líneas de la novela "el viento sur, caliente y perezoso" (1991: 7) (subrayados míos). El círculo se cierra con Ana, quien como al principio del relato va en busca del confesor, de su "hermano" —olvidando todo el daño que éste le ha hecho—, por lo cual nuestra lectura de la Regenta como personaje nos indica que ésta no ha crecido, y nosotros los lectores, incrédulos, somos testigos al final, de su auto-engaño, del repudio de los demás y de su locura.

La forma circular también ocurre en el relato de Tess; el círculo mágico de la fertilidad que se describe en el "May Day dance" se desplaza al círculo Druida en "Stonehenge". Al igual que en la danza de la fertilidad cuando Ángel no la reconoce como su compañera, el desplazamiento de esta unión amorosa se da cerca de la muerte en el círculo formado por piedras gigantescas, construido como un centro religioso por paganos. Este tipo de "centro" es, según Eliade Mircea en *El mito del eterno retorno*,

la zona de lo sagrado, la de la realidad absoluta. (...) El camino que lleva al centro es un "camino difícil", y esto se verifica en todos los niveles de lo real: (...) peregrinaciones cargadas de peligros de las expediciones heroicas del Vellochino de Oro; extravíos en el laberinto; dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el "centro" de su ser, etc. El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; (...).El acceso al "centro" equivale a una consagración, a una iniciación; (1985: 23-24).

"Stonehenge" es el punto final al que llega la protagonista después de sus constantes avatares y viajes a través de toda la región de Wessex, acompañada de Ángel, quien la trata con gran ternura. Pero, aunque Tess se siente como en "casa" en esta zona sagrada, el refugio dura poco. Ella se sabe perseguida por el asesinato de Alec y, a diferencia de Ana, está consciente de cuál será su destino: la horca. No ignora que su castigo es inevitable y, sin embargo, se lanza a su encuentro con los ojos abiertos. Es el pago, por la corta felicidad

que encuentra con Ángel. El pago exige el sacrificio de su sangre por lo cual queda atrapada en el círculo Druida, en el templo pagano.

El "centro", explica Ángel es: "Older than the centuries; older than the d' Urbervilles!"(Hardy,1994:342). Y en este lugar, con el cual Tess se siente muy identificada, los amantes esperan. Tess cansada por la larga caminata se queda dormida sobre una losa. Al día siguiente, el sol ilumina "the great flame-shaped Sun-stone, beyond them; and the Stone of Sacrifice midway" (1994: 344) y a Tess. Al recibir los rayos solares, la joven se hace visible dentro del círculo para las personas que vienen a arrestarla. Al despertar y verse rodeada dice en voz baja: "I am ready" (1994: 345).

El crimen de Tess al clavar [hacer penetrar] el cuchillo en el corazón de Alec, ocurre como un acto de reivindicación; después de todo, ella había sido seducida y penetrada por Alec, negándole de esta manera el derecho a ser feliz. Tess siente que este acto purifica su virginidad perdida y con ello la posibilidad de ser amada por Ángel se restablece. Como ella, muchas mujeres rompen las convenciones o cometen una falta castigada por la muerte, tales como el adulterio, el infanticidio o el crimen, como una forma de liberación y asumiendo la responsabilidad de su destino. Sin embargo, Tess no deja de ser una mujer sometida en un mundo de hombres. Uno de sus errores es creer en el falso código moral de la sociedad sobre la virginidad, que la predispone a aceptar el "juicio" de Ángel. La sociedad siente la amenaza de mujeres como ella, por lo tanto, una figura imposibilitada o rebelde para cumplir con el "rol" de conducta asignado debe de ser castigada o sacrificada. De modo que y como sucede en este caso, la muerte de un hombre a manos de una mujer justificaba la imposición de la pena de muerte por un crimen, como una gran subordinación. La mujer ejecutada ayuda a recobrar el balance de la naturaleza; el exorcismo del mal restaura el equilibrio y devuelve al hombre su posición dominante. Y con esta justificación de tipo social, a Tess se le impone la pena de muerte. El narrador termina la novela con el

sarcasmo de la siguiente oración: "'Justice' was done, and the President of the Immortals, in Aeschilian phrase, had ended his sport [joke]with Tess" (1994: 346). El comentario lo provoca la bandera negra que ondea en el aire anunciando la ejecución de Tess.

Sin embargo, a partir de finales del siglo XIX, la imagen de la mujer pasiva, dependiente y, sobre todo casta fue cambiando gradualmente en la narrativa. Las mujeres representadas por los hombres se convirtieron en seres sensuales y sexuales. Patricia Stubbs considera que Hardy fue pionero en estos cambios debido a su preocupación "for the struggle to acknowledge women as complete human beings with individual and sexual rights" (prólogo, 1979: XIV). Aunque, la autora añade más adelante que el propósito del autor en delatar el doble lenguaje moral de su tiempo sobre la mujer fue, frecuentemente, contradictorio y confuso, debido a que:

Hardy' s radicalism is often attenuated by the weight of received assumptions and literary forms. This is particularly the case in his portrayal of women, where his powerful moral iconoclasm is often in conflict with the use of essentially traditional character types which either cannot comfortably accomodate his ideas or, alternatively, place a sharp limitation on his thinking (1979: 80).

Por otro lado, bajo la luz de lo que sabemos acerca de la función de gran parte de las novelas decimonónicas, *Tess of the d' Urbervilles* no deja de ser una novela didáctica. Es decir, los relatos, en general, eran una advertencia prudente contra las pasiones desenfrenadas, las alianzas ilegítimas y las irregularidades conyugales. Para dar un ejemplo de lo que estamos hablando, recordemos el pasaje en el que Tess y su familia son expulsados de su casa porque el pueblo quería preservar su pureza. Ann Ardis sugiere sobre este hecho, que " the conflicts in the village when people learn that she is a fallen woman suggest the social usefulness of such texts: if we can all spot a fallen woman, we never need to challenge our assumptions about moral behaviour" (1990: 80), y nosotros añadimos, que al señalar a la mujer caída, no solamente nos sentimos mejores o al menos

más virtuosos que los otros sino que además, parte de la verdad se borra cuando se olvida, y esto sucede muy frecuentemente al denunciar el poder del seductor, reforzando de esta manera la idea de que la mujer es siempre más culpable. Ahora bien, Ann Ardis agrega que Hardy, aludiendo a Tess "silences her, obliterates her. He challenges 'the censorship of prudery,' but refuses to let the *New Woman* challenge his own monologic discourse" (1990: 79).

También el narrador de *La Regenta* pareciera que apoya el anhelo de Ana —el derecho a gozar— pero García Sarriá ante la ambigüedad que presenta la misma historia del personaje, disculpando al autor, argumenta que:

Hacer que este anhelo triunfe en un contexto como el de Vetusta hubiera sido para Clarín caer en el peor de los idealismos. Afirmar que Ana tiene que plegarse a ese común rasero social, sería admitir que los vetustenses tenían razón. Procediendo simultáneamente al apoyo de Ana y a la denegación de su intento, se mostraba que el anhelo individual no puede satisfacerse sin un cambio colectivo. La degradación necesaria de Ana es así un grito que clama pidiendo un cambio en la sociedad, especialmente en el aspecto religioso, que evite que un individuo se halle en la situación de Ana (1975: 113).

Por otro lado, Carolyn Richmond refiriéndose a Clarín también en su estudio de *La Regenta* advierte que es evidente que:

Leopoldo Alas creía plenamente en la función de la literatura moderna como orientadora o directora de conciencia (...). Como autor, quizá esperase que su *estudio* del personaje femenino Ana Ozores sirviera de escarmiento moral para los lectores y lectoras de su época (1988: 349).

Para terminar, después de aclarar la función didáctica de las novelas, en las cuales ambas protagonistas son sancionadas por haber osado experimentar su sexualidad, trataremos de resumir el contenido de esta sección. Aún a finales del siglo XIX era inútil cualquier intento de resistencia a la formación de un yo que no se definiera a partir de lo masculino —nos referimos a Tess y a la Regenta— sobre quienes la dureza de la institución

patriarcal recae en forma cruel. A una se le castiga por medio de la horca —la cabeza desmembrada del cuerpo— y la otra recibe un golpe en la cabeza al caer sobre el suelo de la iglesia en un trance de locura. Las novelas terminan con estas imágenes violentas, para el posible "escarmiento moral" de los lectores de ese tiempo. Además, ellas significan el poder masculino recobrado. Sin embargo y a pesar de estos "escarmientos", las mujeres continuaron luchando por una transformación profunda, en una búsqueda de transición hacia la modernidad del siguiente siglo.

Conclusión

En las páginas anteriores hemos hecho un recorrido por algunos textos e imágenes representativos del siglo XIX, sobre todo de las últimas décadas, que comparten no sólo una dimensión temporal sino además un eje ideológico con sus aspectos sexuales y sociales, en especial en lo que a la mujer se refiere.

En esta época se hablaba mucho de aspectos tales como el individualismo, el sentido moral de la sexualidad, la religión, la familia, el capitalismo y el progreso, pero bajo estos elementos subsistían las contradicciones inherentes entre el comportamiento real y el sistema normativo.

La discrepancia entre la ideología y la realidad hizo a la mujer víctima de estas sociedades hipócritas, ya sea la española o la inglesa: En la economía capitalista— el sexo es incompatible con una dedicación al trabajo en general— la mujer se convierte en una esclava de la familia y de la religión; ella representa un objeto de valor en la moral, el orden y el progreso del estado moderno.

El hombre, el don Juan endeble, con su miedo ancestral a los peligros que la mujer representa, construye un mito alrededor de lo femenino, pero ahora ayudado por la ciencia, que afirma que ella es inferior a él. A pesar de esta crisis al hombre se le identifica culturalmente con el sol, y como se dijo en alguna parte de este trabajo, a la mujer con el reflejo porque no es esencia original. El resultado de esta ambigüedad en el hombre decimonónico, cuyo temor ante lo femenino lo obliga a afirmarse frente a la sociedad, hace florecer en las artes, como en la pintura y la literatura, los dos polos opuestos de la representación de la mujer: el ángel de la casa y la *femme fatale*.

Después de todo, el conocimiento que se erige como la “enciclopedia” del momento clarifica la aprehensión de la realidad o para decirlo de otra manera, la ciencia ayuda a

formar el “Weltanschauung” de la época. No es por lo tanto sorprendente que se hayan aceptado como “verdades” todo aquello que derivó de la ciencia de Darwin, que con su preocupación en las múltiples y complejas relaciones sociales, produjo como consecuencia una cascada de taxonomías en todos los niveles y de discursos normativos. No es extraño, que las convenciones sociales arbitrarias en extremo, producto muchas veces de las exigencias de la clasificación sexual o del discurso religioso penalizaran a la mujer decimonónica.

Se debe aclarar, sin embargo, que en este estudio de la mujer no se tomaron en cuenta aquellas voces progresistas que creían en la igualdad de los sexos y que, probablemente, fueron las menos. Las imágenes y los textos que seleccionamos para demostrar que la mujer en la novela era uno de los tantos soportes usados para sustentar la ideología burguesa no fueron tomados al azar, sino guiados para demostrar la parte que nos concernía y para dilucidar ciertos fragmentos de la realidad de ese momento. También con el objeto de explicar ciertos hechos, en algunos momentos utilizamos insistentemente un mismo pasaje de la novela pero con un diferente punto de vista en el análisis. Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, después de terminar el trabajo, concebimos el siglo XIX como un siglo regresivo para el sexo femenino. Las evidencias en la literatura de tanta mujer emancipada que se hunde en la ignominia o muere para perpetuar una mentira así lo demuestran.

En este trabajo, a través de los textos conocimos el mundo de los dioses griegos, en el cual prevalecía la seducción como derecho de la fuerza divina, y el de las seductoras de la Biblia: Eva, Jezabel, Salomé. Este seguimiento nos ayudó a esclarecer en forma indirecta algunos pasajes en las novelas. Por ejemplo, al llegar al siglo decimonónico y cruzar el texto de Hardy con la parte bíblica de Jezabel, el motivo de la “apostasía” nos

permitió establecer una relación entre los dos personajes para fundamentar más el papel de Tess como mujer ominosa.

Por otro lado, en la medida que avanzamos en la investigación sobre el tema de la seducción, el peso ideológico (visto como una posición ante la vida) de éste cambia; por ejemplo, mientras que en el mundo romano de Ovidio la seducción se anclaba más en una realidad física de trucos amorosos y engaños, en Sheherazada es el hechizo de la palabra el motivo importante, así como después se dio este mismo valor a la fuerza de la palabra escrita como se demostró con Cyrano de Bergerac. De esta manera, el mismo tema que fue el hilo conductor permitió ver ciertos cambios en los desplazamientos de los motivos que lo acompañaban. Es decir, así como la importancia de la seducción bíblica caía en el temor al castigo religioso observamos que, con el tiempo, en la narrativa se le da prioridad a la virginidad de las mujeres y como a ésta se le va adjudicando y equiparando al valor de la pureza moral, punto importante para comprender, de cierta manera, la actitud intolerante de Ángel frente a Tess cuando descubre que ésta no es virgen.

Por otro lado, y como ejemplo de la utilidad del tema de la seducción, el tema del Don Juan nos ayudó a descubrir, entre otras cosas, en Don Álvaro el uso del discurso engañoso ante Ana como instrumento de persuasión. El discurso decimonónico, al igual que el discurso del Don Juan renacentista, incluye palabras como “esclavo”, “desfallecer” o frases como “morir por amor”.

Ahora bien, en el siglo XVIII se perfila la figura de Venus (la seductora sin conciencia), pero es hasta el siglo XIX que la carga ideológica del tema en la narrativa se desplaza a conveniencia del capitalismo burgués para apoyar la lucha en contra de la emancipación de la mujer, y como se ha demostrado en este trabajo, con ello surge su polarización: la de los rasgos virtuosos y la de los rasgos siniestros, mismos que a lo largo de este estudio se observaron y analizaron.

A partir de la lectura de los textos literarios principales enfocada en un tema común y del cruzamiento con otras lecturas periféricas al trabajo, pero que de un modo u otro iluminaban el tema, se vincularon a lo largo de la trama elementos de convergencia así como de divergencia en las dos novelas. En nuestra lectura establecimos un vínculo entre las dos heroínas; ambas funcionan dentro de una cierta lógica: Son productos del género novelístico de las últimas décadas del siglo XIX y caen dentro de la corriente del realismo. Además, Ana y Tess poseen elementos de la *femme fatale*, los dos personajes tienen raíces míticas como la mujer fatal cuyo poder deriva de su asociación con figuras como la "Madre Tierra", Lilith, Salomé y Judith. Otro aspecto que caracteriza a este tipo de mujer es, sobre todo, el efecto que tiene sobre el sexo masculino; ella no puede ser fatal si no hay un hombre presente, aún cuando gran parte de este fatalismo esté dirigido hacia ella misma. Esta mujer asertiva estimula las ansiedades sexuales del hombre y lo atrofia moralmente, degenera y puede inclusive causar la muerte.

A través de nuestras lecturas, encontramos que la Regenta tiene "apetito" de bacante, y se siente con el derecho a gozar, mientras que la sensual Tess/Artemisa, en la compleja trama de esta novela, simboliza a la naturaleza. Es más, a Tess/símbolo se le asocia con la animalidad así como también con la naturaleza ultrajada por el advenimiento de la tecnología.

Las dos resultan fatales para aquellos que la rodean y para sí mismas; su sino causa la muerte de los hombres que las aman y también la ejecución de una y la locura de la otra. La causa o la fuerza que las determina está "probada" científicamente. Por otro lado, en Tess es muy claro el concepto de la degeneración cuando éste se da a través de la percepción de Alec y de Ángel manejado desde un punto determinista: Ángel descubre el estigma de la degeneración en el rostro de Tess, y Alec percibe lo mismo cuando la compara con la brutal imagen bíblica de la maldecida Jesabel.

Ahora bien, su origen social es diferente; ya que Tess es una joven sencilla y pobre que vive en un ambiente rural en Wessex, mientras que Ana es una mujer de la ciudad de Vetusta y que pertenece a la clase media alta. Sin embargo las dos luchan contra un ambiente social que inhibe la manifestación de todo auténtico impulso. Ejemplo vivo del mecanismo de defensa de la sociedad burguesa es cuando los dos personajes deciden abandonarse a sus impulsos eróticos, y en medio de un contorno opresor escuchamos el coro maldiciente de Vetusta: “¡Nada, nada de trato con la hija de la bailarina italiana!” (Clarín, 1991:692) y algo similar ocurre cuando Tess y su familia son expulsadas de su casa porque “By some means the village had to be kept pure”(Hardy,1994:307). Pero no solamente son los convencionalismos sociales los que miden el comportamiento de nuestras heroínas sino que a partir de lo leído en la novela de Clarín, vemos cómo opera en el infortunio de la Regenta, el discurso religioso. La sociedad y la Iglesia la rechazan y con ello viene la degradación del personaje. Pero no podía haber sido de otro modo, porque para ella no existe el libre albedrío; su facultad de escoger entre el bien y el mal por su propia determinación se ve minada de antemano porque está determinada textual, social y biológicamente. A todo esto hay que agregar la respuesta de su religión. El Catolicismo con la severidad de su moral no absuelve a la Regenta. En la novela, el Cristo de Vetusta tenía “los ojos de cristal”(Clarín, 1991:22), es decir fríos, alejados de toda misericordia. Sin embargo Ana, al terminar la novela, inconsciente de sus acciones regresa a la Iglesia (lugar sagrado) para pedir cobijo fraternal, aunque el ritual del rechazo feroz representado por Magistral y el beso de un lascivo acólito para sacarla de su desmayo son las causas que la aniquilan y que finalmente hacen que enloquezca.

También analizamos algunos aspectos de la religión de Tess; consideramos que pese al conocimiento que tiene de la Biblia, a medida que su historia se desarrolla, Tess/naturaleza se vuelve cada vez más pagana: su autor invoca a las fuerzas sobrenaturales en

relación con el trágico destino de su personaje. Tess, además, como en un acto de predestinación, cumple su destino cuando apuñala a Alec —está consciente de los motivos que tiene para cometer semejante acción y no se arrepiente—. Tras de cometer el asesinato emprende la última parte de un viaje de aflicción provocado por su rebeldía hasta llegar a un lugar sagrado y, en un ritual de origen pagano busca la purificación; alejada de sus creencias, espera a la justicia sobre la piedra del sol en el círculo druida.

Ahora bien, existen muchos puntos de convergencia en las historias derivadas de las convenciones narrativas de esa época. Descubrimos, por ejemplo, el empleo de los bailes, danzas y bacanales como rituales de iniciación a la sexualidad. De hecho, a la danza se le vincula con rituales primitivos que nos remiten a instintos animales y al abandono total de la razón. También a través de los objetos se plasman la pasión y la tragedia; tal es el caso de las fresas y las cerezas reveladoras de pasiones en los dos textos o el uso del color rojo para explicar la fuerza del deseo y augurar destinos siniestros.

Para demostrar el manejo de la confesión como discurso normativo —poder insidioso de que dispone el confesor que impide la libre expresión de la mujer— se analizaron la confesión religiosa y la secular; de esta manera se pudo comprobar que la confesión es un acto de subyugación, de disciplina y de dominación masculina. El estudio del discurso normativo en el entramado de las novelas nos ayudó a denunciar los privilegios sexuales que los hombres gozan y que a las mujeres se les niegan.

La representación de la mujer como mujer asexuada o *femme fatale*, la subyugación y vejación que sufre, la obliteración de la que es objeto, y por último su escarmiento moral, nos permiten decir que parte de la narrativa que tocaba el tema de la mujer en el siglo XIX actuaba como un mecanismo más en apoyo a una ideología de la sociedad burguesa en crisis. En relación con las novelas leídas, observamos que en ellas se advierte,

claramente, después de la descripción del castigo ejemplar el triunfo de la ideología decimonónica del “bien” y el fracaso del “mal”.

Los novelistas del siglo XIX examinaron diversos u múltiples temas, pero toca a nosotros únicamente opinar sobre el trato que Hardy y Clarín les dieron a sus personajes. Aparentemente, estos autores se sentían incómodos con las represiones que sufría la mujer, no parecían estar de acuerdo con la sociedad ni con la forma en que ésta trataba a la mujer; creían en cierta igualdad en los sexos y por lo tanto simpatizaban con sus personajes. Sobre esta simpatía Sarriá atestigua lo siguiente: “ La degradación necesaria de Ana es así un grito que clama pidiendo un cambio en la sociedad, especialmente en el aspecto religioso, que evite que un individuo se halle en la situación de Ana” (1975:113). De igual manera Patricia Stubbs, quien comenta sobre los autores “modernos” como ella, considera a Hardy; escribe que estos luchaban: “ to acknowledge women as complete human beings with individual and sexual rights was fought out to a very extent in literature —in books like *Jude the Obscure*, *Tess of the d' Urbervilles* and *Ann Veronica*” (1979: XIV).

El esfuerzo para entender la naturaleza dual de la mujer, expresado en esta última cita, señala la ambigüedad sobre el conocimiento no solamente de la misma sino de los seres humanos en general. Así pues, esta forma de organizar el mundo en el siglo XIX se refleja en la confusión en torno al concepto femenino, los avatares de los novelistas en esa época y la propia proyección imaginada de sus miedos, mismos que se pueden constatar en las dos novelas leídas, sobre todo, cuando al final se aplica el castigo ejemplar a las subversivas para cumplir con la función utilitaria y educativa de la literatura.

No se puede negar, sin embargo, que en un esfuerzo realista, los autores quisieron presentar a la mujer tal como es: diversa, compleja, en definitiva como un ser humano, pero la insistencia en el discurso determinista: esa fatalidad inscrita en la genealogía, no lo permitió. Como era de esperarse, las protagonistas, Ana con un alma soñadora y Tess de un

candor extraordinario, están construidas en términos de un tratamiento naturalista del mundo de la novela con el siguiente determinismo del medio ambiente, lo cual provoca que pierdan fuerzas como representaciones de la mujer.

Resumiendo, de acuerdo con lo leído y expresado anteriormente, tanto Leopoldo Alas como Thomas Hardy intentaron examinar y reprobando los dobles estándares de los convencionalismos sociales, religiosos y de moralidad sexual. Ambos autores quisieron retratar a mujeres “reales” en situaciones difíciles en una sociedad burguesa, criticando a la sociedad y a la religión, pero el problema no fue del todo resuelto. Probablemente los autores simpatizaban con algunos de los problemas y demandas femeninas de su época pero su comprensión estaba limitada por la construcción de su propia realidad o por las convenciones literarias que decidieron seguir. En aquel momento, sin que nosotros lo podamos asegurar, resultaba imposible concebir a mujeres dueñas de su cuerpo, ajenas a la culpa, aunque sorpresivamente la Regenta se haga la siguiente pregunta: “¿Puede ser culpable quien quiere ser feliz?”.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría, crítica e historia literaria

- Ardis, Ann (1990). *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Barreca, Regina (ed) (1990). *Sex and Death in Victorian Literature*. Londres: The Macmillan Press LTD.
- Barrios, Cristina y Souto Arturo (1976). *Siglo XIX: Sociedad, pensamiento y literatura: romanticismo, realismo y naturalismo*. México: Ed. Edicol, S.A.
- Baring, Anne y Cashford, Jules (1993). *The Myth of the Goddess. The Evolution of an Image*. Londres: Arkana Penguin Books.
- Bartra, Roger (1998). *El Salvaje en el espejo*. México: Ed. Era, UNAM.
- Bécarud, Jean (1964). *La Regenta de "Clarín" y la restauración*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Becker, J. George (Ed.) (1973). *Documents of Modern Literary Realism*. New Jersey: Princeton University Press
- Berstein, Susan David (1997). *Confessional subjects: revelations of gender and power in Victorian literature and culture*. North Carolina: The University of North Carolina Press.
- Baudrillard, Jean (1997). *De la Seducción*. México: REI-México.
- Bradbrook, Frank (1973). "Samuel Richardson", en *The Pelican Guide to English Literature*. Tomo 4. Harmondsworth: Penguin Books.
- Brownmüller, Susan (1975). "Victims: the setting" en *Against our Will, Men, Women and Rape*. Londres: Secker and Warburg.
- Chaves, José Ricardo (1997). *Los hijos de Cibeles, Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Cooper, J C (1995). *An Illustrated Encyclopaedia of traditional Symbols*. Londres: Thames

& Hudson Inc.

De Lope Ontañón, Paciencia (1993). *El Donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*. México: UNAM.

_____ (1987). *Ana Ozores, La Regenta. Estudio psicoanalítico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

Del Río, Angel (1981). *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Ed. B, S.A.

Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of feminine Evil in Fin-de- Siècle Culture*. Nueva York: Oxford U.P.

Dunn Mascetti (1998). *Diosas: La canción de Eva*. Barcelona: Ed. Robinbook.

Duby, George, Perrot Michelle (eds) (1993). *Historia de las mujeres*. Tomo 7 y 8. México: Taurus.

Eliade, Mircea (1985). *El mito del eterno retorno*. México: Ed. Artemisa.

Felski, Rita (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.

Fernandez, Sergio (1981). *El amor condenado y otros ensayos*. México: ENEP Acatlán, UNAM.

Foucault, Michel (1989). *Historia de la Sexualidad*. Tomo I: La voluntad de saber. México: Siglo XXI.

Frenzel, Elizabeth (1980). *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Ed. Gredos.

Firday, Nancy (1973). *My secret Garden*. Nueva York: The Ballantine Publishing Group.

García Sarriá, Francisco (1975). *Clarín o la herejía amorosa*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Ed. Gredos.

Gay, Peter (1992). *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Tomos I y II. México: Fondo de Cultura Económica.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Teoría y crítica

literaria. Madrid: Taurus.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan (1984). *The Madwoman in the Attic. The Woman writer and the Nineteenth -Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la lectura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

González M., Pilar (1988). *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Siglo XXI de España editores S.A.

Harris, Bruce (1967). *The Collected Drawings of Aubrey Beardsley*. Nueva York: Crown Publishers, Inc.

Higonnet, Anne (1993). “Mujeres e Imágenes. Representaciones” en *Historia de las Mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*, Tomo 7. México: Taurus Ediciones.

Kincaid, James (1990). “ ‘You did not come’ : Absence, Death and Erotism in Tess” en *Sex & Death in Victorian Literature* (ed) Regina Barreca. Londres: The Macmillan Press LTD.

Leites, Edmund (1990). *La invención de la mujer casta, La conciencia puritana y la sexualidad moderna*. Madrid: Siglo XXI de España editores S.A.

Lisker, Rubén y Armendares, Salvador (1994). *Introducción a la genética humana*. Santafé, Bogotá : Ed. El manual moderno.

Levine, George (1991). *Darwin and the Novelists: Patterns of Science y Victorian Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press Edition.

Levin, Harry (1974). *El realismo francés Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*.

Trad. Jaume Reig. Barcelona: Laia.

Lozano, Jorge (1988). “Figuras de seducción” en *Filosofía y sexualidad*. Fernando Savater (editor). Barcelona: Ed. Anagrama.

M. Vilarós Teresa (1995) *Galdós. Invención de la mujer y poética de la sexualidad*.

Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.

Maugue, Annelise (1993). “ La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis”, en *Historia de las Mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*. Tomo 8. México: Taurus Ediciones.

Michaud, Stéphanie (1993). “Idolatrías: representaciones artísticas y literarias”, en *Historia de las Mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*. Tomo 7. México: Taurus Ediciones.

Miller, J. Hillis (1982). *Fiction and repetition*. Cambridge: Harvard University Press.

Moliner, María (1992). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Ed. Gredos.

Monsiváis, Carlos (1981). *Escenas de Pudor y Livandad*. México: Ed. Grijalbo.

_____ (et al.) (1998). *Masculino Femenino a final de milenio*. C. M., Martha Lamas, Pablo Fernández Christies, Guillermo J. Fadanelli y Diler. México: Ed. Doler y Apis.

Néret, Gilles (1993). *Gustav Klimt (1862- 1918)*. Colonia: Benedikt Tashen Verlag GmbH.

Oleza, Juan (1988). “ 'Su único Hijo' versus 'La Regenta': una clave espiritualista.”, en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Ed. Anthropos, Promat.

Onions, C.T. (1976). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Londres: Oxford University Press.

Ortiz Aponte, Sally (1971). *Las mujeres de “Clarín”: esperpentos y camafeos*. Puerto Rico: Ed. Universitaria.

Ovidio, Publio Nasón (1986). *El Arte de Amar - Remedios del Amor*. Intr., Versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño: Universidad Nacional Autónoma de México.

Paglia, Camille (1991). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nueva York: Vintage Edition.

- Parkinson, Z. Lois (1995). “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”, en *Aproximaciones/ Lecturas del texto*. Editora Esther Cohen: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.
- Pimentel, Luz Aurora (1993). “Tematología y Transtextualidad” en *Nueva revista de Filología Hispánica*. Tomo XLI. Num 1: El Colegio de México.
- Praz, Mario (1933). *The Romantic Agony*. Londres: Oxford University Press.
- Radice, Betty (1978). *Who's Who in the Ancient World*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Richmond Carolyn (1988). “En torno al vacío: la mujer, idea hecha de carne de ficción, en 'La Regenta' de Clarín”, en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Anthropos, Promat.
- Robles, Martha (1977). *Mujeres, Mitos y Diosas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- Rooney, Ellen (1989). “Rape and Representation”, en *Seductive Reasoning as the Problematic of Contemporary Literary Theory*. Nueva York: Cornell University Press.
- Saillard, Simone (1989). “La peritonitis de Don Víctor y la fiebre histérica de Ana Ozores: dos calas en la documentación médica de Leopoldo Alas novelista.”, en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Anthropos, Promat.
- Sampson, George (1972). “The Blue Stockings”, en *The Concise Cambridge History of English Literature*. Londres: Cambridge University Press.
- Schérer, René (1988). “Sexualidad y Pasión. Sobre la filosofía moderna de la sexualidad.”, en *Filosofía y sexualidad*. Fernando Savater (editor). Barcelona: Ed. Anagrama.
- Seigneuret, Charles (ed.) (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Nueva York: Greenwood Press, Inc.

- Seymour-Smith, Martin (1994). *Hardy*. Londres: Bloomsbury Publishing Limited.
- Singer, Irving (1992). *La Naturaleza del Amor*. Volúmenes I, II, III. México: Siglo XXI.
- Sobejano, Gonzalo (1985). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Ed. Castalia.
- Staiger, Janet (1995). *Bad women. Regulating sexuality in early American cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stott, Rebecca (1992). *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale, The Kiss of Death*. Londres: The Macmillan Press LTD.
- Stubbs, Patricia (1979). *Women & Fiction. Femenism & the Novel 1880-1920*. Londres: Methuen.
- Symons, Arthur (1967). *The Collected Drawings of Aubrey Beardsley*. Nueva York: Bounty Books.
- Torres, Bodet, J. (1988). *Balzac*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valverde, José María (1979). *Movimientos Literarios*. México: Ed. Austral.
- Varios autores (1994). *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Zola, Emile (1871). "The Experimental Novel" en *Documents of Modern Literary Realism*. Editor George J. Becker (1973). New Jersey: Princeton University Press.
- Textos literarios
- Alas, Leopoldo (1991). *La Regenta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chaucer, Geoffrey (1958). *The Canterbury Tales*. Londres: Penguin Books Ltd.
- Flaubert, Gustave (1978). *Madame Bovary*. México: Editores mexicanos unidos.
- Fontane, Theodor (1983). *Effi Briest*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hardy, Thomas (1994). *Tess of the d'Urbervilles*. Londres: Wordsworth Editions Limited.
- (1994). *Jude the Obscure*. Harmondsworth: Penguin Popular Classics.
- Ibsen, Hendrik (1999). *Casa de Muñecas*. México: Editores mexicanos unidos.

- Kierkegaard, Sören A. (1997). *Diario de un Seductor*. México: Ed. Fontamara.
- Pardo Bazán, Emilia (1981). *Insolación*. Barcelona: Bruguera- Libro Amigo.
- Pérez Galdós, Benito (1981). *Fortunata y Jacinta (dos historias de casadas)*. México: "Sepan Cuantos..." Núm.185, Porrúa.
- Rojas, Fernando (1979). *La Celestina*. México: Ed. Ateneo, S.A.
- Rostand, Edmundo (1996). *Cyrano de Bergerac*. México: Editorial Porrúa.
- Richardson, Samuel (1968). *Pamela*. Harmondsworth: Penguin Books LTD.
- _____ (1978). *Clarissa Harlowe*. Londres: Pan Books.
- Strindberg, Johan August (1980). *La señorita Julia*. (Tragedia naturalista en un acto). Buenos Aires: Biblioteca Básica Universal de América Latina.
- Shakespeare, William (1972). *King Lear*. Ed. Kenneth Muir. Londres: The Arden Collection of the Works of William Shakespeare.
- _____ (1973). *The Merry Wives of Windsor*. Ed. Kenneth Muir. Londres: The Arden Collection of the Works of William Shakespeare.
- Tirso de Molina (1965). *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. México: Ed. Ateneo, S.A.
- Tosltoy, Leo (1979). *Anna Karenina*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Wilde, Oscar (1991). *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguílar.
- Zola, Émile (1983). *Nana*. México: Ed. Bruguera.