



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Doctorado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras

“Escritura y locura
en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós:
El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta”

Tesis
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA:
Cristina Múgica Rodríguez

Comité tutorial
Tutora principal: Dra. Tatiana Bubnova Gulaya (Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México)
Dr. Gustavo Illades Aguiar (Maestría y Doctorado en Humanidades, Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa)
Dr. Hans Saettele (Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma
Metropolitana-Xochimilco)

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, septiembre de 2017



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.

a la memoria de mi abuela María

a la memoria de mis padres,
Cristina Rodríguez Vilchis y Janitzio Múgica Rodríguez Cabo

para Emilio Rivaud Morayta,
mi compañero

para los amigos que me han acompañado por los caminos de Galdós

Introducción

Escritura y locura en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós: *El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta,*

En este trabajo intento hacer una lectura de tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós: *La desheredada* (LD), *El doctor Centeno* (EdC) y *Fortunata y Jacinta* (FyJ), atendiendo a las configuraciones de la locura en los personajes¹ en tanto que construcciones en el nivel de la escritura. De esta manera pretendo apuntar elementos para una poética de la locura de los personajes galdosianos.

A lo largo de mi trabajo, analizaré la locura en el *corpus* conformado por las tres novelas de Galdós, objeto de mi estudio en sus distintas manifestaciones y desde distintas ópticas y ángulos en el contexto de la vida social. Intentaré mostrar de qué manera la locura de los personajes galdosianos no es acotada ni denunciada, sino que, como en el mundo del tardío Medioevo y Renacimiento, circula libremente por la sociedad. De esta manera, así como la locura de don Quijote constituye el reverso de la experiencia clásica de la locura como negatividad, la de los personajes galdosianos presentan el reverso de los discursos positivos sobre la locura en la medida en que no resulta ésta susceptible de convertirse en objeto de taxonomía; por el contrario, se establece en su propio transcurso y vaivenes y, muchas veces, en su desbordamiento, confluye con la sinrazón del mundo de la que habla Erasmo.

En mi búsqueda de una poética galdosiana, parto de dos procedimientos de composición que he denominado *desborde o desbordamiento* (salida de cauce del afecto o imaginación de los personajes) y *umbral* (el tiempo de crisis que se produce en el paso de un estado a otro, por ejemplo, el umbral de la muerte o el umbral del suicidio). En mis análisis de las obras estudiadas trabajo con nociones de la teoría psicoanalítica de Freud y de Lacan. Mi metodología consiste en una lectura pormenorizada del texto galdosiano en busca de las configuraciones de la locura en las palabras de los personajes o en el decurso de la escritura misma en busca de los elementos de la poética objeto de mi investigación.

¹ “La novela está, claro, en los personajes, siempre descollantes sobre la trama que tejen”, afirma Montesinos (Montesinos, *Galdós*, 217).

I. Procedimientos de composición

La escritura galdosiana que construye los personajes tiende a llevarlos, o a seguirlos, a la salida de cauce, esto es, al desborde o a la crisis. Los momentos de desbordamiento de los personajes y aquéllos en los que éstos atraviesan algún umbral constituyen acontecimientos que surgen desde el arte de novelar mismo de Galdós y van tejiendo los hilos de la trama.

I.1 El desborde

¿Por qué lleva Galdós las situaciones y las relaciones entre los personajes al desbordamiento? Quizás porque en el fondo lo que este autor narra es la existencia como un desborde y, por tanto, como una posibilidad, invención o acontecimiento.

El sujeto de la experiencia en Galdós es pasional, vulnerable, frágil, como lo son Isidora (LD), Alejandro Miquis (EdC), Felipe Centeno (EdC), Fortunata (FyJ), Maximiliano Rubín (FyJ) e Ido del Sagrario (EdC y FyJ). En el desbordamiento la experiencia deja de pertenecerle al *yo* –voluntad, conciencia, racionalidad–, para ser delirio, goce, creación, paso al acto, exaltación, manía o furia.

El desbordamiento ocurre cuando, incontenible, el afecto rebasa cierto nivel y ocasiona que el personaje se salga de cauce o se desquicie. Dada la reconocida influencia cervantina en Pérez Galdós, me parece importante anotar en este punto que el personaje desbordado por antonomasia es don Quijote.² En *La realidad histórica de España*, Américo Castro hablará de Cervantes como semilla generadora de la novelística de Galdós o, de manera más amplia, como “matriz” de la novela moderna. Cervantes le sirve a Galdós para describir la realidad, pero también para apartarse del determinismo y la causalidad.

Los personajes galdosianos que protagonizan las novelas objeto de este trabajo están fraguados a partir del modelo quijotesco: Isidora (LD), Alejandro Miquis (EdC), Fortunata (FyJ) y aun Maximiliano Rubín (FyJ). De esta manera, a Isidora Rufete, como al ingenioso hidalgo de la Mancha, “se le representan en la imaginación figura y tipos interesantísimos que en novelas había leído”. Por otra parte, la convicción con la que la protagonista de LD insiste en que es integrante de la nobleza; remite, si pensamos en la historia profunda de España, a la distinción entre nobles y pecheros del tiempo del *Quijote*, lo que, en términos del mundo de la Restauración que habita Isidora, tiene que

² Sobre la influencia cervantina en Galdós véase Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*.

ver con el prestigio de la aristocracia a la que aspiraba la burguesía. Isidora quiere ser marquesa porque no se resigna a ser “pueblo” ni quiere vivir como éste (Montesinos, *Galdós 2*, 6). En el caso de Alejandro Miquis (EdC), la exaltación afiebrada de su imaginación se va apoderando de los actos de su vida y convirtiéndose en una suerte de segunda realidad en la que se instala el joven, marginado de la vida social. Otro de los personajes poseídos por una imaginación volcánica es José Ido del Sagrario, quien, obsesionado con la imaginación folletinesca, en *Tormento* afirma que la realidad plagia su escritura. Existen también momentos quijotescos de otros de los personajes de las novelas, como lo es la visión sublime de Amparo, la Emperadora a los ojos de Felipe Centeno (EdC).

El desborde puede consistir también en una forma de conducta de determinado personaje. De esta manera, en la medida en que quiere ser una reflexión sobre la pedagogía, la perspectiva narrativa señala la violencia como característica de la enseñanza de don Pedro Polo (EdC). Ahora bien, si del autor-narrador nos remontamos al autor implícito³, recordaremos que LD está dedicada a los maestros, como si ante la desesperación que representa el caso del joven, casi niño, Mariano Rufete –quien, ya hundido en la demencia, atenta contra el rey–, Galdós se volviera hacia el espíritu pedagógico del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936). Ahora bien, en EdC la violencia de don Pedro Polo, el capellán, no se limita a la práctica de la docencia, se trata de un personaje perpetuamente desbordado por cambiantes y contradictorios estados de ánimo, como si algo dentro de sí golpeara con fuerza el cerco que lo circunscribe a su posición en la sociedad.

La locura es, desde luego, una forma de desbordamiento. Se trata de una fuerza que irrumpe desde lo inconsciente y que, en ocasiones, opera como revelación, abriendo para el lector una perspectiva más profunda del personaje y de la diégesis.⁴ La locura se produce a veces con violencia, como se manifiesta en el *delirium tremens* de Mauricia la Dura (FyJ), que constituye la clave de la fuerza del personaje.

³ Para estas nociones *vid.* el apartado II a del Capítulo II “Teoría y metodología” de este trabajo.

⁴ En su *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Margarita Rosa O’Byrne Curtis señala que “la locura como una condición que intensifica la lucidez del individuo o como vía de acceso a una mayor autenticidad ha sido un motivo literario frecuente” (O’Byrne Curtis, *La razón de la sinrazón*, 204, n. 224). En esa misma nota, O’Byrne Curtis recuerda, siguiendo a Feder (1980), que el tema de la condición lúcida de la locura se remonta a los mitos y a las descripciones platónicas de la locura profética e inspirada.

A lo largo de este trabajo, analizo a los personajes tocados por la locura o sinrazón para intentar dar cuenta de esas locuras y determinar de dónde surgen. De esta manera, trabajo sobre locura de Maxi Rubín (FyJ) y también sobre su delirio razonante en el que, para decirlo con Taine, el marido de Fortunata mantiene la lucidez lógica porque su locura no implica una pérdida de la razón sino de “sensaciones correctivas”. También encuentro tintes de locura en distintos sentidos en los momentos de ingenuidad de Jacinta (FyJ) o de José de Relimpio (LD). Por otra parte, en el universo galdosiano, se presentan personajes que buscan su plenitud intentando obturar la herida de la existencia, su sentido fragmentado y roto, como es el caso de Isidora y su pertenencia fantaseada al mundo de la nobleza. Isidora añora constantemente un reino perdido al que cree tener derecho por la ley de Naturaleza y al que se siente llamada a reconquistar. De esta manera, como don Quijote, la joven Rufete se lanza al mundo a partir de una idea u obsesión sin calcular las consecuencias. Isidora vuela hasta que sus alas se desintegran. Finalmente, habría que decir que hay personajes tocados –y, al cabo, tomados por la locura– que no mueren como sujetos, como ocurre en el caso de Maxi Rubín, pese a su ingreso en el manicomio; en contraparte, Isidora Rufete, en el extremo de su locura, termina precipitándose, tal como se plantea en la novela, al abismo de la prostitución, suerte de sepultamiento de sí misma, de muerte espiritual.

I.2.El umbral

El umbral es el *entre* que constituye el paso o tránsito de un ámbito a otro:

El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la *frontera* que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado (Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 28).

Para Bajtín, el umbral es el tiempo “donde tiene lugar la crisis, el cambio radical, una inesperada ruptura del destino, donde se toman decisiones, donde se traspasan las fronteras prohibidas, donde se renuevan o se perece” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 239). Adelante agrega este autor que en el umbral o en la plaza sólo es posible un *tiempo de crisis* en el que un instante equivale a años, decenios, incluso a “billones de años”.

A lo largo de mi trabajo he identificado los umbrales como ámbitos situados *entre* dos espacios, mundos o tiempos. Y es que en todo caso, el umbral implica crisis,

cambio radical, ruptura, traspaso de fronteras. De esta manera, el desbordamiento de Isidora en el capítulo final de la primera parte de LD, intitulado “El suicidio moral de Isidora”, constituye un umbral en el que el personaje se desposee de la respetabilidad social.

II. La locura⁵

Mi trabajo sobre la escritura galdosiana está enfocado a la exploración realizada por el escritor canario acerca del ámbito de la locura. De esta manera, como lectores, miramos muy de cerca y casi en su materialidad, como a través de catalejos, las situaciones y momentos de locura por los que atraviesan los personajes. A lo largo de la investigación intento dar cuenta de la locura como piedra de toque de la poética galdosiana de los personajes en las novelas contemporáneas que me ocupan.

Por locura entiendo, en un sentido general, tal como la caracteriza Lacan en contraposición a la psicosis, la condición del ser humano en tanto que somos hablados por el lenguaje y por tanto divididos por los signos que conforman la conciencia y lo que no puede ser nombrado, lo inconsciente.⁶

La locura se identifica con el fenómeno del *yo* en tanto que éste se establece a partir de la identificación imaginaria y presenta la estructura de la paranoia. De esta manera, la locura implica en ocasiones un delirio de conocimiento y dominio y por tanto la magnificación o inflamación del *yo* en el delirio de infatuación.

La locura es el desbordamiento de lo imaginario, una forma de negación de la realidad y, desde esta perspectiva, aun el sueño es una forma de locura.

Locura es también pensarse como individuo escindido del linaje humano, como surgido de un origen propio sin relación con la transmisión generacional, sus dádivas y maldiciones.

La locura consiste también en intervenir el mundo de fuera a partir de la “ley del corazón”, lo que resulta tan paradójico como la noción misma de una ley de los afectos.

⁵ Desarrollo más ampliamente la noción de locura en Lacan en el apartado correspondiente al capítulo II “Teoría y metodología” de este trabajo.

⁶ Sobre la noción de locura en contraposición con la de psicosis en Lacan, véase Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica” y Muñoz, “El concepto de locura en la obra de Lacan”. En el apartado correspondiente del capítulo II de esta tesis explico más amplia y claramente esta noción. Afirma Lacan: “...al ser del hombre no sólo no se le puede comprender sin la locura, sino que ni aun sería el ser del hombre si no llevara en sí la locura como límite de su libertad. (Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica, 166)

Siguiendo a Hegel, el loco busca imponer la ley de su corazón en el desorden del mundo, pero a costa del desconocimiento de su propia implicación en el desorden mismo.⁷

La locura implica la falta de mediación; un desconocimiento de la función mediadora de las palabras. Es un modo de estar encadenado al Otro desconociendo sus faltas y una identificación con el Ideal sin mediación alguna. Loco es quien se cree libre, sin relación con el Otro, mientras permanece amarrado al Ideal, que es un elemento del Otro. La locura es así una forma en que el sujeto no quiere saber nada de su falta, de su división.

Finalmente, la locura es la impotencia del sujeto ante la eclosión del goce.

El contexto de la locura de los personajes galdosianos

Para establecer el contexto de la locura en Galdós, parto del horizonte histórico trazado por Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica*, en la que el filósofo delinea el modo como se ha entendido y experimentado la locura a través de la historia. A lo largo de este itinerario, intentaré dar cuenta además de distintos tipos de locura que, desarrollados a lo largo de la historia, aparecen en los personajes galdosianos: la locura erasmiana, la locura razonante y la locura como pasión tal como la considera el tratamiento moral de la locura.

Considero importante señalar que la locura quijotesca, matriz de muchas de las locuras de los personajes galdosianos, se contrapone a la experiencia clásica de la locura a la que por datación corresponde, en la medida en que se construye como un fenómeno positivo en contrapunto con el discurso clásico que la relega al no-ser. Por otra parte, las locuras de los personajes galdosianos se contraponen a la experiencia moderna de la locura en la medida en que constituyen en todo momento interlocutores de otros personajes y, en el nivel de la escritura, son voces que, al expresarse, nos hablan de nosotros mismos.

II.1. La locura a finales de la Edad Media y en el Renacimiento

⁷ “...empresa insensata, digo más bien por el hecho de que el sujeto no reconoce en el desorden del mundo la manifestación misma de su ser actual, y porque lo que experimenta como ley del corazón no es más que la imagen invertida tanto como virtual, de ese mismo ser.” (Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica”, 162)

En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault investiga la procedencia del discurso psicopatológico que, a principios del siglo XIX, establece la separación y la segregación entre alienados y cuerdos (Martirena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, 148). Para establecer el terreno en que dicho discurso se afina, el historiador se remonta a fines de la Edad Media y encuentra al loco expulsado de las ciudades, errante por los campos o entregado a mercaderes, peregrinos o barqueros; las *naves de los locos* los transportaban de ciudad en ciudad. Foucault considera que el gesto con que se expulsa a los locos constituye un exilio ritual y posee un fuerte contenido simbólico. Entre el loco y la ciudad se establece un umbral donde el primero es puesto en el interior del exterior e inversamente.

Por otra parte, la locura aparece también en Erasmo, pero como objeto de “elogio”, con la enunciación de largos discursos (cuestión ilustrada en las pinturas de Jerónimo Bosco y de Brueghel donde encontramos imágenes de la locura). Sin embargo, a partir del Renacimiento, se produce una ruptura entre las imágenes de la locura y los discursos de la locura. De esta manera, la imagen de la *nave de los locos* constituye una experiencia cósmica en la que la locura surca el agua con su cargamento de insensatos. Los locos, sin dirección alguna, recorren el extenso mundo. Se trata de la experiencia trágica de la locura.

La locura a la que se refiere Erasmo está en las palabras. El sabio la contempla desde lejos. De esta manera, es posible establecer un contrapunto entre las imágenes del Bosco en las que el pintor queda sumergido y el discurso de Erasmo en el que la locura queda contenida. Es esta última la experiencia crítica de la locura. Con el transcurso del tiempo, la experiencia trágica de la locura y su experiencia crítica se van distanciando. Entre ambas experiencias, Occidente opta por la de Erasmo, convirtiendo a la locura en una forma relativa de la razón y constituyéndola como una de sus formas en tanto que expresión de verdades humanas.

Uno de los presupuestos básicos de mi trabajo consiste en el hecho, consignado y elaborado ampliamente por la crítica galdosiana, de la presencia del *Quijote* cervantino en las novelas de Galdós. En *La realidad histórica de España*, Américo Castro hablará de Cervantes como la semilla generadora de la novelística de Galdós. Por tanto, en la medida en que constituye un modelo importante a partir del cual se

construyen diversos personajes galdosianos, paso a delinear brevemente la locura quijotesca, siguiendo mis *Ensayos en torno a la locura quijotesca*:

[...] la novela construida por Cervantes está estrechamente vinculada con la conciencia discursiva de la Moria erasmiana. En esta experiencia crítica del yo, locura y razón son relativas. En la medida en que el hombre está inmerso en el mundo de las apariencias y de las contradicciones, su razón consiste en asumir “ese círculo continuo de la sabiduría y de la razón, en la clara conciencia de su reciprocidad y de su imposible separación” (Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 59). Reverso complementario de la razón, Moria discurre sobre lo que de locura hay en la razón y también sobre las razones de la locura. A partir del destronamiento del saber dogmático y monológico, en el *Elogio* se genera una suerte de carnaval. Moria establece matices en los discursos de la verdad del hombre, y señala que es absurdo considerar las cosas de este mundo desde un único punto de vista, siendo que el nuestro es justamente el mundo de las apariencias contradictorias. Aporta dos sentidos fundamentales para la comprensión del mundo: el sentido de la perspectiva y el sentido de la tolerancia. De este modo, la razón matizada por la locura es capaz de mirar las cosas desde distintos ángulos o de descubrir otras caras de las cosas en las cosas mismas.

La locura quijotesca implica una actitud renacentista ante la vida, a partir de la cual las verdades se fundan en lo que se vive o, mejor aún, en el modo como se vive. Esta locura da cuenta de las certezas subjetivas y también de la posibilidad de que esta experiencia se asiente en una visión interior disparatada o descoyuntada del mundo de todos, mundo en el que, sin embargo, no deja de participar y del que rara vez se pierde del todo (Música Rodríguez, *Ensayos en torno a la locura quijotesca*, 51).

En el *Elogio a la locura* de Erasmo, Moria o Estulticia toma la palabra. Hija de la ninfa Neotete y de Plutón y amamantada por dos ninfas, la Borrachera, hija de Baco y la Ignorancia, hija de Pan, aparece acompañada por una comitiva compuesta por Filautía, el amor propio, Kolakía, la adulación, Lethe, el olvido, Misoponía, la pereza, Hedoné, la voluptuosidad, Anoiá, la demencia y Tryfe, la molicie. Además, rodeándole, están Komon, el festín, y Negreton Hypnon, el sueño profundo. Estas figuras tienen que ver con el placer, la complacencia y el goce, el abandono, la fuga de la realidad y la evasión de la responsabilidad.

Contrapuesta a la Sabiduría, la Estulticia se alimenta de la falla constitutiva de la condición humana, de una psique que, flechada por Cupido, es capaz de transmutar lo feo en hermoso, como lo hace Don Quijote con Aldonza Lorenzo, o de compadecerse y engañarse, mitigando la crueldad del sabio.⁸ Paradójicamente, la locura sabe de la imposibilidad de saber y acaso también de la forma de mitigar el dolor y la impotencia que esto comporta, “llenando el alma de una embriaguez de placeres, delicias y éxtasis”.

Moria argumenta contra los sabios que vivir en la insensatez, la ilusión, la mentira y la ignorancia no es una desgracia, sino la condición de la existencia humana. De esta manera, la Estulticia enaltece el instinto natural en contraposición con la ciencia, la gramática, la dialéctica, la retórica y la jurisprudencia. En su elogio a la Edad de Oro, Moria constituye una forma de evadir o resistirse al malestar de la cultura, perspectiva que de alguna manera Fortunata, protagonista de FyJ, abraza. Un poco más adelante Moria se refiere al hombre que, al intentar salirse de los límites de la naturaleza, se convierte en el más desgraciado de los animales o, como lo planteará después Rousseau, en un animal degenerado.⁹

Moria elogia en el insensato la impulsividad de su decir, sin mediación alguna, a diferencia del sabio quien pretende que sabe lo que dice. El insensato se deja decir por el lenguaje.

Hacia el final del *Elogio*, Moria afirma que en la “locura de la cruz”, la religión cristiana tiene cierto parentesco con la insensatez, esto es, con el desapego de las cosas de este mundo. De esta manera, se refiere a los “locos por Cristo”, poseídos por el ardor de la piedad, lo que constituye su felicidad. Así, Cristo acude en ayuda de la insensatez humana, se hace necio al asumir la naturaleza del hombre; abandona el saber de lo divino para acceder al ámbito de la fe que implica el no-saber.

En este punto y pese a que fue caracterizada a principios del siglo XX, me parece pertinente establecer una relación entre la locura quijotesca como certeza y la “locura razonante” o “locura de interpretación” descrita por Sérieux y Capgras en su tratado de psiquiatría clásica *Las locuras razonantes. El delirio de interpretación* (París, 1909).

⁸ “Suponed ahora que un sabio caído del cielo se me acerca y me dice que ese hombre a quien todos consideran dios y señor, no es ni siquiera un ser humano, se deja arrastrar por las pasiones, como un animal, y que es el más vil de los esclavos, servidor como es de tan numerosos y repugnantes amos” (Erasmus, *Elogio de la locura*, 66).

⁹ En notas a su edición del *Elogio a la locura*, Pedro Rodríguez Santidrián observa que el tema de la naturaleza como norma y guía de la conducta del hombre ocupa un lugar fundamental en el pensamiento de Erasmus y de los humanistas.

Esto debido a que este tipo de locura corresponde parcialmente a la de algunos personajes galdosianos.

La psiquiatría clásica resulta interesante en este punto porque establece una forma de locura en relación con la razón, lo que vincula a la razón con la sinrazón tal como aparece en el siguiente pasaje paródico que lee el hidalgo: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra hermosura” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, 38). Siguiendo a Sérieux y Capgras, el núcleo del fenómeno de la locura razonante lo constituye la interpretación delirante caracterizada de la siguiente manera:

Es un razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real, un hecho auténtico, el cual, en virtud de asociaciones de ideas ligadas a las tendencias, a la afectividad, y con la ayuda de inducciones o deducciones erróneas, adquiere una significación personal para el enfermo, invenciblemente compelido a relacionar cualquier cosa consigo mismo (Sérieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 4).¹⁰

Las “locuras razonantes” se manifiestan como “delirios parciales” que los sujetos afectados son capaces de defender y discutir dado que conservan toda la vivacidad de su inteligencia, como ocurre en el caso de Maxi Rubín en el segundo momento de su locura. Cuando le pregunta don Diego Miranda a su hijo qué ha sacado en limpio del ingenio de don Quijote, éste responde: “—No le sacarán del borrador de su locura, cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, II, XVIII, 776).

Regresando a la anteriormente anotada definición de interpretación delirante, nos detendremos ahora en algunos de sus elementos:

a. Razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real. Para ejemplificar lo anterior, pensemos en los errores de don Quijote que, siguiendo a Américo Castro, son de dos tipos: errores debidos a una falsa interpretación de la

¹⁰ A partir de la definición de interpretación delirante, Sérieux y Capgras definen el delirio de interpretación de esta manera:

Es una psicosis sistematizada crónica caracterizada por: 1. la multiplicidad y organización de las interpretaciones delirantes; 2. la ausencia o la escasez de alucinaciones, su contingencia; 3. la persistencia de la lucidez y de la actividad psíquica; 4. la evolución mediante extensión progresiva de las interpretaciones; 5. la incurabilidad sin demencia terminal (Sérieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 5).

realidad física, esto es, errores debidos al engaño de los ojos (ve castillos en vez de ventas, gigantes en vez de molinos, ejércitos en lugar de carneros y al océano en el río Ebro); y errores que resultan de una falsa interpretación de la realidad moral, en la medida en que se inserta en el mundo a través de la mediación del modelo caballeresco. De esta manera, los interpretadores no inventan hechos completamente imaginarios:

No se trata de ficciones sin fundamento o ensoñaciones de una mente enfermiza. Se contentan con desnaturalizar, con travestir, con amplificar los hechos reales: su delirio se apoya casi exclusivamente sobre datos auténticos de los sentidos o de la sensibilidad interna (Sérieux y Capgras, *Locuras razonantes*, 21).

b. A partir de la sensación real se desencadenan asociaciones de ideas ligadas a las tendencias, a la afectividad que, con la ayuda de inducciones o deducciones erróneas, adquieren una significación personal para el enfermo. Esto significa que el delirio tiene sus propios caminos: el de las tendencias y el de la afectividad. Lo inconsciente sigue una lógica: opera por desplazamientos y condensaciones; metonimias y metáforas: “Las asociaciones de ideas delirantes obedecen a las leyes de contigüidad, semejanza o contraste, el razonamiento por analogía es el más frecuente” (172). El delirio se construye así a partir de las cuatro similitudes renacentistas (Foucault, *Las palabras y las cosas*, 26-34). Y el loco es capaz de ver, allí donde los demás sólo ven coincidencias, relaciones secretas entre las cosas:

Al mineralogista, sus estudios favoritos le serán recordados lo mismo por el pavimento de las aceras que por el mármol de las estatuas, las piedras de los monumentos o las de los joyeros... A la vista de un obelisco se producirán muy distintas representaciones en un geógrafo, un historiador, un egiptólogo, o un artista, siguiendo en cada caso la naturaleza de su especialización.

Lo mismo ocurre en ese especialista patológico que es el interpretador; las ideas dominantes, la especialización delirante, determinan una atención selectiva, cuya fuerza se centuplica en él porque la representación se acompaña de un estado afectivo muy intenso. La intensidad de las imágenes, ligada al tono emocional, eclipsa al sentido crítico y favorece la producción de interpretaciones. No hay duda ni control, al no poder luchar las imágenes contradictorias o antagonistas contra la representación patológica ni impedirle que se objetive.

El delirio de interpretación es una sistematización de errores. Esta expresión parece paradójica pero ha seducido desde hace mucho tiempo a numerosos alienistas: “los alienados son –como dice Locke– parecidos a quienes plantean falsos principios a partir de los cuales razonan correctamente aunque llegan a consecuencias erróneas” (Esquirol). Según Leuret, muchas veces la locura no es más que una exageración del error, y en particular las ideas de los delirantes parciales son de la misma naturaleza que él (Sérieux y Capgras, *Locuras razonantes*, 171).

c. El enfermo se siente compelido a relacionar cualquier cosa consigo mismo. Sobre la condición mental del interpretador, Sérieux y Capgras señalan la hipertrofia o hiperestesia del *yo*, esto es, un raciocinio falseado bien sea por la afectividad o por una desviación intelectual. Asimismo se manifiesta un conflicto de la personalidad con el mundo exterior que se convierte en idea fija por la emotividad y se sustrae así a la autocrítica (Sérieux y Capgras, *Locuras razonantes*, 168). Como ejemplo de lo anterior, pienso en la construcción de Alejandro Miquis de la *Carniola*, amante del duque de Osuna y secuestrada por Jacques Pierre, y en su conclusión de que la mujer que lo visita (la Tal, en palabras del narrador) es la propia Carniola (EdC).

II. 2. La locura en la época clásica

La experiencia crítica de la locura se ve fortalecida con las *Meditaciones metafísicas* de Descartes. De acuerdo con el filósofo francés, el sujeto que piensa no puede estar loco, porque la duda que implica el ejercicio de la Razón excluye la posibilidad para el sujeto, para el *yo* soberano, de sumergirse en la locura.

De esta manera, el *pensamiento*, como ejercicio de la soberanía del sujeto, no puede ser insensato. Se establece entonces la imposibilidad de la experiencia, tan común en el Renacimiento, de una Razón irrazonable, de una razonable Sinrazón (Martirena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, 59).

Conjuntamente con el pensamiento cartesiano, surge en el siglo XVII una nueva ética cuyo principio fundamental es el imperativo del trabajo, que se considera como solución a la miseria y la impiedad. Los pobres, los vagabundos y los locos son encerrados en casas de asistencia y de trabajo:

La locura pierde así aquella libertad imaginaria que la hacía desarrollarse todavía en los cielos del Renacimiento. No hacía aún mucho tiempo, se debatía en pleno día: era el *rey*

Lear, era *don Quijote*. Pero en menos de medio siglo, se encontró recluida, y ya dentro de la fortaleza del confinamiento, ligada a la razón, a las reglas de la moral y a sus noches monótonas (Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 125).

La fundación del Hospital General forma parte de una reforma en la que diversas instituciones de asistencia son agrupadas bajo una sola administración y orientadas a un solo fin. No se trata de una institución médica, sino más bien de un extraño poder que el rey establece entre la policía y la justicia; una instancia del orden monárquico y burgués. Se trata de un “invento” de la época clásica cuyo modelo será aplicado en instituciones religiosas, como lo es el convento de las Micaelas en el que es internada Fortunata (FyJ). El imperativo de este tipo de internamiento fue fundamentalmente moral.

Por otra parte, la experiencia clásica liga la locura con las enfermedades venéreas, la profanación religiosa y el libertinaje. Foucault encuentra en la segregación de los locos: enfermos venéreos, blasfemos, brujas, alquimistas y libertinos, y en la condena moral de la sinrazón, la preparación del terreno de donde surgirá el conocimiento “científico” de la enfermedad mental. Se trata de una sinrazón que se percibe en la medida en que se aparta de la norma social; el hombre irrazonable es aquél que ha sido condenado por su sociedad y, por tanto, un caso judicial.

La convergencia entre locura, depravación, blasfemia y libertinaje dio origen a la medicina positiva de las enfermedades mentales. Foucault habla de una síntesis entre una “conciencia jurídica” de la locura y una “conciencia social”. La conciencia jurídica obliga a presentar un parte médico para que un enfermo sea internado; en cuanto a la conciencia social, es posible internar a un individuo a petición de familiares o vecinos sin que ningún médico justifique la interdicción. De esta manera es internada Mauricia la Dura (FyJ) en razón de sus borracheras. La conciencia jurídica pone en juego las capacidades del sujeto de derecho configurando una psicología que mezcla un análisis filosófico de las facultades y un análisis jurídico de la capacidad de contratar y de obligar. Por su parte, la conciencia social se escinde en los dominios de lo normal y lo anormal o de lo sano y lo enfermo con la fórmula: “Debe internarse”. De esta manera la enfermedad mental se constituye lentamente como la unidad mítica del sujeto jurídicamente incapaz y del hombre perturbador del grupo de acuerdo con el pensamiento político y moral del siglo XVIII.

Por otra parte, locura significaba en la época clásica, negatividad, esto es, no-ser racional. En las instituciones en las que se hospitalizaba la locura, no representaba ésta más que fantasmas, errores, ilusiones y lenguaje vano. Ahora bien, en palabras de Foucault, pese que se halla presente y visible bajo las especies singulares del hombre loco, la locura siempre está ausente en un retiro donde es inaccesible, desposeída de fenómeno o positividad alguna. Si pensamos nuevamente en don Quijote, esta vez en el contexto clásico, diremos que, a fuerza de arremeter, el hidalgo enloquecido, fantasma vivo, encarnación de sus antepasados, reivindica, más que a sí mismo, la existencia de la locura. Y el delirio quijotesco no sólo se escucha, reverso del pensamiento clásico, como negatividad de la razón, sino que se transmite a otros personajes

II.3. La experiencia moderna de la locura

La noción moderna de la locura aparece en el pensamiento romántico y escucha los ínfimos de la condición humana:

Liberada, la locura ya lo está, en el sentido en que está libre de las viejas formas de experiencia en que se hallaba prisionera. Liberada no por alguna intervención de la filantropía, no por un reconocimiento científico y finalmente positivo de su ‘verdad’, sino por todo ese lento trabajo que se ha efectuado en las estructuras más subterráneas de la experiencia: no allí donde la locura es enfermedad, sino allí donde está anudada a la vida de los hombres y a su historia, allí donde ellos experimentan concretamente su miseria y donde llegan a rondarles los fantasmas de la sinrazón. En estas regiones oscuras se ha formado lentamente la noción moderna de la locura (Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 159).

Pero ante la liberación de la locura, surge una mirada que pretende objetivarla, intentando imponer en el interior del asilo la imitación de la “normalidad” del mundo exterior, constituyéndose en una conciencia moral representante del mundo exterior. De este modo, se inicia un proceso de “objetivación” en el que la psicopatología y la psicología presenten fundar sujetos que representan a través de *tipos sociales*; establecen emplazamientos específicos para el conocimiento de las “enfermedades mentales” y sitúan el campo de su tratamiento y las prácticas que buscan la “restitución” moral de los actos de los dementes: “En suma, constituyen sujetos a partir del orden de los discursos positivos.” (Martíarena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*,

161). Para el siglo XIX, las distintas voces de la sinrazón se habrán acallado y ya sólo se escucharán las voces patológicas de la locura. Es por esto que la tematización galdosiana de las razones de la sinrazón, para decirlo con la paródica formulación cervantina, resulta tan importante.

La conciencia unitaria de lo que constituye la noción de “enfermedad mental” es desde el siglo XIX un producto de la conjunción entre medicina positiva, derecho e imperativos sociales. La síntesis entre la conciencia jurídica y la conciencia social configuró la noción de normalidad como parámetro anterior a toda experiencia de enfermedad. Foucault insiste en el carácter construido de esta noción.

La ausencia de reconocimiento del loco como sujeto de derecho resulta de la confluencia del decreto social del internamiento y el conocimiento jurídico que discierne la capacidad de los sujetos de derecho. Ahora bien, si la ciencia positiva de las enfermedades mentales y los sentimientos humanitarios ascienden al loco al rango de ser humano, ello depende de la constitución de una psicopatología con pretensiones científicas que construye al “sujeto normal” y al mismo tiempo produce la alienación de los “sujetos enfermos”. De esta manera, el loco queda desposeído de su libertad, tanto en razón de su locura, como a partir de la interdicción que le hace caer bajo el poder del Otro, que representa al médico. Convertido en extranjero y considerado responsable y moralmente culpable, el loco aparece como el Otro, el Extranjero, el Excluido (Martirena, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, 148).

Tal como lo subraya Foucault, la relación entre el médico y el alienado no es nunca un diálogo entre razón y locura, sino un monólogo de la razón que constituye una ciencia de la observación y la clasificación. “El sueño de la razón produce monstruos”, afirma Goya. Se trata del título de uno de los *Caprichos* en el que, durante el sueño, afloran las pesadillas. Pero la pesadilla está también en la razón hipertrofiada, que discurre sin contacto con los afectos. El discurso de la psicopatología sobre la locura puede convertirse también en una forma de delirio.

III. El realismo de Galdós

En sus “Observaciones sobre la novela contemporánea en España (1870)” y en los “Discursos leídos ante la Real Academia Española” en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897, asienta Galdós sus convicciones tocantes a la novela realista. El

escritor habla de una novela nacionalista, costumbrista, en el mismo sentido en que la escribe Balzac, quien toma a la clase media como objeto. De manera importante hablará el canario de los caracteres individuales, y no de caracteres tipo o genéricos, como piedra de toque de su composición, y de la sociedad como materia novelable en la que el pueblo resulta el autor supremo de las novelas que lee. Por otra parte se refiere a la transmutación de la realidad en material estético:

Imagen de la vida es la novela y el Arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de reproducción (discursos leídos ante la Real Academia Española [Madrid, 1897: 12], *vid.* Correa, *Realidad, ficción y símbolo*, 20).

Ahora bien, más allá de la mimesis, el realismo galdosiano puede pensarse como una *poiesis*, esto es, como una construcción interpretativa de la realidad en la medida en que la realidad, carente de valor esencial, está constituida por relaciones (Labanyi, “Crisis monetaria y crisis de representación”, 942). Se trata de un planteamiento de Jo Labanyi (1997) a partir de una lectura marxista de la crisis de representación que supuso el abandono del patrón oro. Y si, en palabras de la autora, el modernismo pone en tela de juicio la relación representación/realidad, el realismo decimonónico borra la diferencia entre ambas, porque la representación se ha convertido en la realidad misma. De esta manera, así como el dinero no es una cosa, sino una relación, la verdad carece de sustento en la medida en que depende de las formas que van tomando las relaciones sociales. En la misma tesitura, advierte Alan E. Smith que el realismo galdosiano constituye una búsqueda epistemológica, esto es, una representación de las relaciones entre sujetos y objetos, más que una ontología (Smith, “Galdós dice su poética”, 84). Sánchez-Gey (2009) asocia el realismo galdosiano con la experiencia, tal como la plantea María Zambrano, esto es, como la necesidad de asimilar y trascender la realidad. Por su parte Ricardo Gullón (1975) se refiere a un realismo trascendente que, más allá de la literalidad de los fenómenos, pero conservando la apariencia de los mismos,

presenta una realidad compleja en sus relaciones y correspondencias con distintos estratos, “para que pueda entenderse la complicada red de acontecimientos y la diversidad de significaciones contenidas en ellos”.

[...] la novela no es sólo la capa de hielo sobre la superficie del lago, sino el movimiento de aguas, seres pululantes bajo esa dura costra por donde podemos caminar, y en donde pueden darse batallas y moverse ejércitos sin que la mayoría de los participantes adviertan la fragilidad del suelo y menos todavía el rumor y temblor de la corriente interna: el ir y venir de la vida (Gullón, *Galdós, novelista*, 237).

Galdós, concluye Gullón, pertenece a la tradición realista española junto con Cervantes, Velázquez, Quevedo y Goya. Finalmente, desde la perspectiva de este trabajo, agregaría por mi parte que el novelista se asoma a la configuración de la realidad y vislumbra, más allá de ésta, lo irrepresentable, eso que recubre la locura, lugar desde donde vislumbra y piensa las distintas formas de representación a las que otorga expresión narrativa.

En la etapa que comienza con *La desheredada* (1881), y que también comprende las novelas *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1884-1885), además del examen de las estructuras sociales particulares con implicaciones ideológicas y filosóficas, se observa una atención directa al mundo de la realidad externa (Correa, *Realidad, ficción y símbolo*, 38). Galdós se encuentra en este momento bajo el influjo del naturalismo francés que consideraba decisiva la relación determinante entre medio ambiente e individuo, al igual que el papel de la herencia en el temperamento y la conducta de los personajes. Sin embargo, el autor rechaza el planteamiento mecanicista que considera al hombre tan sólo un producto del medio y de la herencia; al decir de Gustavo Correa, el naturalismo galdosiano más debe a la lectura de Rousseau que a la de Zola. Sin embargo, como elementos naturalistas encontramos, por ejemplo, en LD: raza, medio, momento, herencia, constitución, temperamento, las anomalías de la imaginación y la locura.

Correa señala el descubrimiento del sustrato biológico de la personalidad individual como uno de los pilares del realismo literario galdosiano, ese “denso sustrato de materialidad biológica que se halla en la base de las más altas manifestaciones espirituales” (Correa, *Realidad, ficción y símbolo*, 41 y 193). Una de las enfermedades

más sobresalientes de los personajes galdosianos, que se manifiesta de distintas formas, es la epilepsia, si pensamos en Nazarín, en Luisito (el nieto de Villamil en *Miau*), en Abelarda (*Miau*), Maxi Rubín (FyJ), Mariano Rufete (LD), Mauricia la Dora (FyJ) y en Isabel (hija de Rosalía de Bringas) (*La de Bringas*). Otra enfermedad importante es la tuberculosis que afecta la personalidad de Alejandro Miquis en EdC.

En su artículo “The Medical Background to Galdos’ *La desheredada*” (1972), Gorden ilustra la diferencia entre Zola y Galdós en relación con el personaje de Mariano Rufete. De acuerdo con el estudioso, la causa de la epilepsia de Mariano o de la fiebre cerebral de la que es producto, parece ser, más que la herencia, la vida malsana que lleva. De esta manera, en el caso de LD el medio ambiente, en el sentido de Zola, es sólo un factor entre muchos responsables de la caída de Mariano; en efecto, para Galdós el medio ambiente incluye el ambiente moral y psicológico de la red de relaciones personales.

Por otra parte, en Galdós el naturalismo se mezcla con un humor de cuño cervantino; en ocasiones también con ironía romántica. Finalmente, al decir de Montesinos, el estudio galdosiano de lo humano, normal o morboso, implica una honda piedad que se aparta del naturalismo a la manera de Zola y, al decir de Ricardo Gullón, concibe al hombre como un ser influido y formado en parte por las circunstancias, pero también por sus respuestas a las incitaciones exteriores (Gullón, *Galdós, novelista*, 154).

Siguiendo a Carlos Blanco Aguinaga (*vid.* Becerra Mayor, *Galdós, en la correlación*), el contexto está siempre en el texto mismo de las novelas contemporáneas galdosianas. A lo largo de estas novelas, Galdós presenta la degradación de la burguesía liberal que había nacido en Cádiz y que traiciona su programa convirtiéndose en una clase conservadora que vive de sus rentas, como lo hace Juan Santa Cruz (FyJ). De esta manera da cuenta el escritor de las rupturas que truncan el proyecto histórico de la burguesía revolucionaria.

Francisco Giner de los Ríos saluda a LD (1881) como el inicio de una segunda o tercera manera de novelar galdosiana. Esta novela se divide en dos partes que culminan con dos “suicidios”. La primera comienza en la primavera del 72 y termina en febrero del año siguiente; la segunda se sitúa a comienzos de 1876 y termina en enero del año siguiente. Galdós pretende que esta novela sea una “novela de verdad y análisis”

(Montesinos, *Galdós 2*, 19), en este caso, dice el estudioso, lo verdadero consiste en la voluntad de autodestrucción de Isidora.

Junto a capítulos que cuentan lo acaecido durante un lapso de tiempo, “hay otros generalizadores y aun algo ensayísticos”. Se tiene la impresión de que, dentro del plan que consiste en hacer un estudio del carácter de Isidora, Galdós procede por improvisaciones. La transición entre las dos maneras de novelar aún no ha terminado. La segunda parte comienza con la infracción de la preceptiva naturalista: el autor narrador toma la palabra. Esta segunda parte de la novela trata de los amores mercenarios de Isidora, que el autor no disimula pero en los que no profundiza, lo que sí hubiera hecho un naturalista. A lo largo de la novela, hay capítulos dispuestos en forma dramática, en la línea de lo que serán las futuras novelas dialogadas. La primera parte, afirma Montesinos, termina con una ironía: la carta de don Santiago Quijano-Quijana a Isidora parodia de los consejos de don Quijote a Sancho para la conducción del gobierno de la ínsula, carta que como lectores conocemos después de la joven, “cuando a todo lector se le alcanza que su ‘ínsula’ va a ser el deshonor y la prostitución” (Montesinos, *Galdós 2*, 26).

No es posible, afirma Montesinos, clasificar las novelas de don Benito sino de manera aproximada por exceso de riqueza. Así, el estudioso considera EdC, la segunda novela objeto de mi estudio, como una de locura crematística.

En la primera parte de su “Experimentación formal y temática en *El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós, seguido de una aportación al estudio de la ‘segunda manera’” (tesis inédita, UAM, 2012), Marco Antonio Ramírez López se da a la tarea de explicar las tres modalidades en que se presenta la “segunda manera” en EdC. Ante todo señala la expresión de una poética enunciada *a contrario sensu* en las convicciones estéticas del personaje José Ido del Sagrario, novelista de folletín quien, en un juego metaficcional, deja ver la poética de Galdós en el propio libro que leemos a partir de lo que el personaje rechaza:

Cosas que han pasado, escritas según se van contando; cosas comunes, que están pasando todos los días; el caldo de la horrible verdad. He ahí la poética –expresada irónicamente, claro está– de las novelas de la “segunda manera” (Ramírez López, “Experimentación formal y temática en *El doctor Centeno*”, 195).

Además de la expresión de una poética, estudia Ramírez López como modalidades de la “segunda manera” en EdC la inserción de episodios dialogados y la utilización de modelos literarios en forma de intertextualidad e hipertextualidad.

En este punto considero importante detenerme a considerar que una de las discusiones más importantes tocantes a la relación entre la ficción y la realidad en las novelas contemporáneas de Galdós se juega en el personaje de José Ido del Sagrario quien, en el argumento que imagina y que relata en la obertura de *Tormento*, novela inmediatamente posterior a EdC, presenta el discurso de la ficción como argumento de folletín, esto es, como fábula estereotipada apegada a convenciones retóricas y morales. Pero las invenciones de Ido y el propio personaje son a fin de cuentas fenómenos literarios. Por otro lado estaría la prosa, esto es, la realidad con todo y su Real o, al decir de José Revueltas, su “lado moridor”: “cosas pasan estupendas que no pueden asomarse a las ventanas de un libro, porque la gente se escandalizaría”, afirma Ido al final de EdC. De esta manera, el novelista descubre, por el contrario, la realidad como inventora de sí misma, cuyas figuraciones superan con frecuencia lo que la imaginación pudiera soñar o fantasear. La tarea del novelista será entonces “oír la voz de una realidad que es inventora de novelas ella misma” (Correa, *Realidad, ficción y símbolo*, 97). Y es que la realidad muestra, entre otras cosas, el carácter mutable del yo o la manera como éste se constituye por identificaciones, tal como lo explica Freud en *El yo y el ello*, así como la manera en que la propia realidad se mueve y compone.

EdC transcurre en el año 1863. Si consideramos que Galdós llega a estudiar a Madrid en 1962, encontramos en el ambiente estudiantil que rodea a Alejandro Miquis algo de lo que habría vivido Galdós. Está, además, la severidad con que el autor implícito juzga el drama de su personaje, una obra posromántica de mediados del siglo XIX de la que, al decir de Montesinos, no podía salir nada bueno: “Es congojoso contemplar el desolado erial que son las letras españolas hacia 1850 por culpa de esta batahola de niños perdidos en vaguedades y enredados en frases de que no saben deshacerse” (Montesinos, *Galdós 2*, 82-83). Y es que *El Grande Osuna* tendría que haberse escrito 20 o 30 años antes, esto es, en tiempos de los padres de Alejandro Miquis. Efectivamente, convertido en instrumento de la venganza de su tía abuela Isabel, Alejandro pierde su lugar en el linaje y por tanto sus propias referencias

temporales.¹¹ Pese a las anteriores consideraciones, y a esto va encaminado el análisis que presento, el drama del literato, si bien fallido desde el punto de vista estético, no lo es como producción subjetiva, tejido en el cual el joven se guarece y significa.

FyJ se sitúa en el año de 1873, cuando cae la República y comienza la Restauración. La novela inicia como una crónica de familia que relata los entrecruzamientos de los linajes mercantiles de Madrid.

La novela presenta así más allá del costumbrismo, un fondo sociológico bien trabado que teje una trama atravesada por las estructuras de dominación de unas clases sobre otras. En este contexto, la locura de Mauricia la Dura constituye una forma de protesta, de rebeldía contra la moral tradicional y la hipocresía. De la misma manera, al decir de Krauel (1997), Maxi Rubín paga por haber amenazado con su proyecto de inserción social de Fortunata el acceso expedito del Delfín de Santa Cruz a la inmediata satisfacción de sus caprichos. Finalmente, Ido del Sagrario queda confinado a la irrelevancia, a la inexistencia.

De esta manera en la novela se contraponen las líneas sociedad-burguesía-orden-restauración-monarquía-salvación y naturaleza-pueblo-desorden-revolución-república-perdición. Así, en el triángulo Fortunata-Juan Santa Cruz-Jacinta, las mujeres representan cada una de las líneas anteriormente referidas hasta el momento en que, atravesada por la muerte, Fortunata le entrega su hijo a Jacinta y, con éste, su muerte y su deseo.

IV. El corpus

Para este trabajo he elegido tres novelas contemporáneas o de la “segunda o tercera manera”, como las denomina el propio Galdós pensando en la pintura. Siguiendo a Montesinos, en estas novelas se advierte una mayor profundidad en la exploración de los personajes y situaciones, además de estar imbuidas de la ironía y el humor cervantinos.

Las *novelas españolas contemporáneas* inician en 1881 con *La desheredada*. De acuerdo con Casaldueiro (1961), *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885), denominadas por el propio Galdós como “de la segunda manera”, corresponden a un

¹¹ A Miquis, comenta Montesinos, la liberalidad de la vieja le va a costar, literalmente, la vida (Montesinos, *Galdós*, 2, 78).

momento naturalista del escritor. Siguiendo a Montesinos (1969), *La desheredada* y *El amigo Manso* son novelas “pedagógicas” y las restantes, novelas de la locura crematística. Con *Fortunata y Jacinta* (1887) inicia la etapa de plenitud del novelista que comprende, además de la novela antes mencionada, *Miau* (1888), *La incógnita* (1889), *Torquemada en la hoguera* (1889), *Realidad* (1889), *Ángel Guerra* (1891) y *Tristana* (1892). El propio Casaldueiro estudia estas novelas en el capítulo “La materia y el espíritu” de su *Vida y obra de Galdós*. El mismo autor se refiere a un posterior momento denominado espiritualista en el que incluye *Halma* (1995) y *Nazarín* (1995). La importantísima *Misericordia* se publica en 1997, así como *El abuelo*.

Las novelas de la “segunda manera” se sitúan a fines del reinado de Isabel II y durante el conflictivo sexenio revolucionario que desemboca en la Restauración. En estas novelas Galdós hace un análisis crítico de la congelación del desarrollo histórico que supuso la Restauración cuando la burguesía, que el novelista había considerado progresista, se alió con la nobleza terrateniente.

En un intento por presentar con claridad las nociones psicoanalíticas con las que trabajo, ya que resulta pertinente, por ejemplo, explicar la segunda tópica freudiana o la noción de pulsión al analizar al personaje Alejandro Miquis, he decidido presentar el material del *corpus* en un orden que no se atiene al criterio cronológico.

De esta manera, inicio con el análisis de *El doctor Centeno* (EdC), en el que el desorden económico de Alejandro Miquis implica un exceso de gasto en la relación con el mundo, no sólo en el aspecto pecuniario, sino también en el relacional. Al final la tuberculosis, a la vez causa y efecto del mal que lo aqueja, llevará al joven a la muerte. Ahora bien, en esta novela el motivo pedagógico se manifiesta en viñetas como la de la escuela de Pedro Polo y el episodio de don Jesús Delgado, el cesante de Instrucción Pública. Más importante resulta la novela de aprendizaje, la historia que da nombre a la novela misma. Se trata del relato de los trabajos de Felipe Centeno desde su llegada a Madrid en la orfandad y la carencia, el paso por la escuela de Polo y su avasalladora pedagogía, y sus avatares al servicio de Alejandro Miquis, a quien acompaña en la fiebre de su creación, en sus solitarios amores, en su locura, sosteniéndolo fiel y amorosamente hasta su muerte.

Continúo con la novela *La desheredada* (LD) que, dedicada a los maestros, termina por dar cuenta de la imposibilidad de educar el desorden imaginario de Isidora y

la infancia y adolescencia abandonadas de Mariano. Los excesos en el gasto de Isidora, incluidos los dineros con los que socorre a su amante y padre de su hijo no reconocido, dan cuenta de la magnitud de su delirio de reivindicación como hija de marquesa

Finalmente me aventuro con la monumental *Fortunata y Jacinta* (FyJ), cuyo basamento consiste en el mundo de los comerciantes textiles de Madrid en el que destaca el próspero negocio de la familia Santa Cruz. De esta manera, el mundo que construye la novela aparece reglamentada por los flujos y contraflujos del mercado dominado por la burguesía. En la figura de don Baldomero II, padre de Juan de Santa Cruz, se presenta la solidez apacible del comercio patriarcal; en la de su esposa, doña Barbarita, el consumo prolijo y abundante y la devoción maternal. Absteniéndose de entregar su negocio a la tercera generación para no transmitir la dureza de la práctica comercial, don Baldomero II le ofrece a su único hijo una vida de ocio y abundancia. El Delfín administra su bonanza; se decanta por un donjuanismo que incluye el periódico retorno al cariño de su mujer Jacinta. La locura aparece por el lado femenino con la apasionada entrega de Fortunata a su primer amante, para quien nada que tenga que ver con el amor es pecado, el incesante proyecto del asilo para huérfanos de Guillermina Pacheco, las desgarradas borracheras de Mauricia y el doloroso anhelo de maternidad de Jacinta. La locura llega también con la enardecida pasión de Maxi Rubín y sus afanes redentores. La rebeldía, finalmente, está presente en la “idea” de Fortunata de intervenir en el linaje patriarcal a través de la maternidad; obtener la legitimidad como mujer de un hombre a partir del hijo, a pesar de su condición social y de clase.

Es posible establecer entre las tres novelas del *corpus* diversas relaciones. Atendiendo a los protagonistas, la crítica ha señalado a Isidora Rufete como antecedente de Fortunata. Por otra parte, la locura como desborde imaginario de Isidora Rufete y Alejandro Miquis están emparentadas; la deriva de ambos personajes culmina con la muerte, real en el caso del último, simbólica en la de la primera. Los protagonistas de estas novelas presentan locuras razonantes, esto es, locuras parciales y localizadas. Así, Isidora delira toda vez que quiere reivindicar su linaje como hija de una marquesa, como Alejandro lo hace en la medida de la búsqueda de grandeza y en su vida sexual. Fortunata y Jacinta se preguntan sobre sí mismas, la una a través de la otra, en la medida de la identificación imaginaria que establecen. Maxi Rubín aparece poseído por la

necesidad de redimir a su mujer y don José Ido del Sagrario resulta un doble paródico a la par de Felipe Centeno, de Maxi Rubín y del autor implícito¹² mismo.

¹² Para esta noción vid. el apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

Capítulo I

Estado de la cuestión. La locura en las novelas de Galdós y la crítica

El tema de la locura en las novelas galdosianas ha sido tratado desde distintas perspectivas (textual, estructural, semiológica, histórica y psicoanalítica). En este recorrido por los estudios galdosianos, intento dar cuenta de algunos enfoques que considero interesantes para mi aproximación al fenómeno.

I. La perspectiva freudiana

I.1. En su importante libro *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887* (1981), Stephen Gilman considera necesario referirse a Freud, contemporáneo de Galdós, en relación “al encuentro recurrente de la conciencia de Fortunata (y la de Jacinta también)” con el inconsciente. En esto, advierte el autor, la técnica de Galdós se parece a la de su tratamiento de la lengua hablada, ya que el canario pudo crear un universo lingüístico, gracias a que logró

[...] que sus lectores fueran conscientes de las fronteras de dicho universo: el silencio, el ruido, la defectuosa pronunciación de los borrachos, los extranjeros, los niños, los amantes y los incultos, el apasionarse con gritos y sollozos y el morir con su asfixia. Y así también, como se ha observado a menudo, logra que nos fijemos en su atención programática a la conciencia sondeando los sueños y otros momentos de reconocimiento simbólico de aquello que está ocurriendo debajo de la superficie o más bien (para evitar verticalidad engañosa) al otro lado de la frontera (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 328).

Gilman hablará de la necesidad de admirar la intuición de Galdós al explorar lo que en esa época, al menos en España, era una región absolutamente desconocida. De esta manera, recuerda, en la novela *FyJ*, dos momentos. Durante su luna de miel, Jacinta se acuerda de su rival Fortunata de manera repentina e inexplicable al oír el pregón de un vendedor de mariscos.¹ El otro momento que refiere Gilman ocurre cuando Fortunata,

¹ “Fue cosa repentina, provocada por no sé qué, por esas misteriosas iniciativas de la memoria que no sabemos de dónde salen. Se acuerda uno de las cosas contra toda lógica, y a veces el encadenamiento de las

sentada a la mesa de su primer apartamento con Maxi, experimenta de pronto un brusco cambio de estado de ánimo:

De esos cambios había sentido ella muchos; pero ninguno como el de aquel momento, el momento en que metió la cuchara dentro del arroz para servir a su futuro esposo. No sabría ella decir cómo fue, ni cómo vino aquel sentimiento a su alma, ocupándola toda; no supo más sino que le miró y sintió una antipatía tan horrible hacia el pobre muchacho, que hubo de violentarse para disimularla (FyJ, citado por Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 328).

Finalmente, el estudioso recuerda el sueño del paseo de Fortunata por Madrid que desemboca en “la pícaro idea” como el ejemplo más extremo “de yuxtaposición de un oculto impulso erótico a una decisión consciente” (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 329). Al decir del autor, este sueño está repleto de símbolos que habrían interesado a Freud, como los tubos y grifos o las mangueras y escobas con que los barrenderos quitaban la nieve de la plaza. En el mismo sueño, sigue diciendo Gilman, la protagonista ve a un individuo que vende los lápices más fuertes del mundo y describe la sensación que comparte con Santa Teresa de sentirse atravesada por un dardo fálico. El estudioso asocia al enano que aparece dentro del sueño en una tienda de textiles: “un enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante, alimaña de transición que se ha quedado a la mitad del camino darwinista por donde los orangutanes vinieron a ser hombres”, con el *id* freudiano.

Se pregunta Gilman por el grado en que el propio Galdós habría sido consciente de la significación sexual de los símbolos del sueño y se responde que probablemente intuyó su significado como lo hacemos nosotros. Lo que le fascinaba a Galdós era, agrega, el simbolismo inconsciente y no comprendido por la persona que lo percibía. En su biografía de Galdós, Berkowitz habla de un misterioso modelo vivo para Fortunata y supone que acaso esta persona le habría relatado al escritor alguna versión de este sueño deambulatorio. Ahora bien, continúa Gilman, el sueño freudiano de Fortunata fue concebido artísticamente como un equivalente estructural al descenso de Jacinta al infierno del “cuarto estado”.

ideas es una extravagancia y hasta una ridiculez. ¿Quién creería que Jacinta se acordó de Fortunata al oír pregonar las *bocas de la Isla*” (*Fortunata y Jacinta*, citado por Gilman, 328). Este pasaje recuerda a Proust. En mi análisis de la novela conjeturo sobre las asociaciones de Jacinta.

Ambas jóvenes andan en busca de su propia realización y salvación, pero las imágenes infernales del viaje de Fortunata (la gran parrilla, el fuego, las blasfemias, etc.) son interiores. “Ha bajado a un “infierno” que, como sabemos ahora, todos llevamos dentro de nosotros: el del inconsciente” (330).

I.2. Paciencia Ontañón de Lope durante muchos años impartió un curso de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre literatura y psicoanálisis dirigido a las novelas de Galdós. Fruto de sus investigaciones es el libro *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios* (1993), donde explora el mito de don Juan y de los personajes donjuanescos, como lo es Juan de Santa Cruz (*Fortunata y Jacinta*) a quien Ontañón caracteriza a partir de las nociones freudianas del narcisismo, el Edipo no resuelto y la “degradación de la vida amorosa”, esto es, la escisión entre el vínculo amoroso e idealizado en el que no aparece el deseo y el vínculo sexual con un objeto degradado.²

En su aproximación al concepto de “Don Juan”, Ontañón parte del mito que de acuerdo con Rousset presenta tres elementos: un difunto (la presencia de la muerte), un grupo femenino y un héroe. Ahora bien, los donjuanes galdosianos, afirma Ontañón, no son míticos, sino bastante reales, en su mayoría hombres de edad madura, entre treinta y cuarenta años y, apunta la autora, modelados a partir de personas realmente existentes. De esta manera, en relación con la caracterización del don Juan mítico de Rousset, en *Fortunata y Jacinta* tenemos un héroe, pero con características que lo acercan a un antihéroe; existe también un grupo femenino, pero falta el difunto y el juego que con éste se establece. Por mi parte, y pensando en Juan Santa Cruz, considero que al abandonar a las mujeres a las que seduce, Juanito desafía a la muerte, quien no lo tocará mientras pueda regresar a Jacinta, el objeto de amor idealizado, hasta el momento en que ésta lo destituya, matándolo simbólicamente. Este don Juan galdosiano muere en la medida en que es incapaz de amar.

De manera interesante, Ontañón asocia el diminutivo de Juan Santa Cruz con una disminución del personaje. Caracterizará también la relación con su madre Barbarita como una situación materno-filial de tipo incestuoso que se perpetuará en Jacinta. “Juanito se

² Además de apoyarse en Freud, Ontañón recurre a otros autores tales como Wilhelm Reich, a partir del cual explica al don Juan como un carácter fálico-narcisista.

queda como un adulto sin desarrollar, que puede comportarse como un niño, porque las mujeres que lo rodean gozan de ello (Ontañón, *El donjuanismo*, 18).

En el mismo artículo sobre Juanito Santa Cruz, al revisar el último sueño de Fortunata, Ontañón explica la equivalencia simbólica entre el deseo del falo y el deseo del hijo a partir de Freud (*El sepultamiento del complejo de Edipo y Sobre la sexualidad femenina*) y de Lacan.

En el libro que me ocupa, Ontañón establece relaciones entre los personajes y la biografía de Galdós, así, en el trabajo sobre José María Bueno de Guzmán, protagonista de *Lo prohibido*, señala que el nombre de éste remite al gran amigo de Galdós, José María Pereda, “cuyo desequilibrio psíquico fue siempre subrayado por aquél, hasta el extremo de calificarlo de ‘psicópata’” (Ontañón, *El donjuanismo*, 35, n. 6). Ontañón establece un triángulo familiar en el que el protagonista se sitúa entre una madre inglesa, católica, rígida, intachable y puritana y un padre apasionado. Tal como lo explica la autora, la fuerza de la madre lleva al hijo a establecer una fijación erótica con ella, la cual le impide identificarse con el padre produciéndole una dependencia excesiva que más tarde se reflejará en su relación con las mujeres, pues “el objeto erótico que su inconsciente persigue es la madre, cuya imagen cree encontrar en las mujeres que ama” (Ontañón, *El donjuanismo*, 42). De ahí la inevitable desilusión y la búsqueda de objetos sustitutos. De esta manera, José María abandona a Eloísa, idealiza a Kitty porque ya no existe y la inevitable imposibilidad de poseer a Camila lo lleva a la enfermedad y a la locura. Al preguntarse si la vida sentimental y sexual de José María tiene algo que ver con la biografía de Galdós³, la autora comienza considerando que Pérez Galdós, al igual que otros muchos de sus personajes (Manso, Federico Viera, etc.), nunca se casó. Ontañón encuentra coincidencias entre Camila y doña Dolores Galdós, madre del escritor: ambas tienen obsesión por el agua, cosen personalmente la ropa de su familia, tienen un carácter fuerte y dominante, lleno de energía y muestran una actitud de autocontrol hacia la vida, son madres prolíficas, doña Dolores tuvo diez hijos y Camila sueña con llenarse de ellos. Siguiendo a Berkowitz, citado por Ontañón, doña Dolores gobernaba su casa con severidad e insistía en el orden y la disciplina; la de Galdós niño y adolescente fue así una suerte de

³ Considero problemático equiparar sin más la vida del autor con la de los personajes novelescos dada la complejidad en las relaciones del autor-creador con sus creaturas. No dejo de reconocer, sin embargo, que en ocasiones las analogías anteriormente referidas resultan interesantes.

casa-santuario protegida de influencias externas por un fuerte sentido de la justicia y la propiedad (Ontañón, *El donjuanismo*, 48, n. 4).

En relación con el donjuanismo de José María, Ontañón advierte que Camila lo convierte en un anciano inerme, de voz atiplada y sentimientos seniles. Se trata de la castración simbólica del varón que aparece en forma de los dientes perdidos, mientras que los de Camila constituyen uno de sus atributos más admirados por su primo. Así, siguiendo a la autora, Camila habría castigado al transgresor y simultáneamente al padre de éste, de donde le viene el lado sensual: “Una vez más la intuición prefreudiana de Galdós que Gilman había señalado, ha quedado ampliamente demostrada”, concluye Ontañón (Ontañón, *El donjuanismo en las novelas de Galdós*, 45).

Por otra parte, Ontañón hace notar el simbolismo que entrañan las tres hermanas en *Lo prohibido*: remiten al mundo clásico donde aparecen como las Moiras, la Horas o las Harpías. Sobre esto último cita Ontañón a Freud: “Las grandes divinidades maternas de los pueblos orientales parecen haber sido tanto generatrices como destructoras: diosas de la vida y de la generación y, al mismo tiempo, de la muerte” (Freud, “El tema de la elección de cofrecillo”, citado por Ontañón, *El donjuanismo*).

En ocasiones Ontañón “diagnostica” a los personajes, valiéndose de diferentes autores. Así, complementa la caracterización galdosiana seguida de sus propias observaciones sobre Joaquín Pez, quien “culpa siempre a los demás cuando no tiene éxito en sus pretensiones”, con una caracterización de éste como personalidad paranoide tal como la establece Alfred Adler en *Psicología del individuo* (citado por Ontañón, *El donjuanismo*, 57, n. 6). De esta manera, la estudiosa se vale, además de Freud, de autores que representan distintas tendencias dentro del psicoanálisis.

En el trabajo “‘Santidad’ y adulterio” Ontañón analiza *La incógnita y Realidad* a partir de la dicotomía entre el contenido manifiesto y latente que Freud establece para analizar los sueños (Freud, *Psicoanálisis del arte* y *La interpretación de los sueños*): “Si consideramos las dos obras como un todo, podemos equipararlas a dos contenidos –el manifiesto y el latente– que toda proyección artística –lo mismo que el sueño– expresa”. De esta manera anuncia la autora que *La incógnita* constituiría el contenido manifiesto o la visión consciente del mundo y la *Realidad*, el latente, esto es, los procesos inconscientes tanto del autor como de sus personajes. Pero, ¿se puede hablar de los procesos

inconscientes de los personajes? En este punto Ontañón se manifiesta plenamente de acuerdo con Gilman, que considera a Galdós como un precursor del psicoanálisis. En *Psicoanálisis del arte* afirma Freud que los escritores son los más profundos conocedores del alma humana. Queda sin embargo planteada la pregunta por la dimensión inconsciente de los personajes y a la que intentaré responder a lo largo de mi estudio.

En su trabajo sobre *La incógnita y Realidad*, Ontañón analiza la pareja constituida por Tomás Orozco y Augusta Cisneros. A esta última la asocia con Emilia Pardo Bazán, con quien Galdós mantuvo una apasionada relación mientras escribía las obras en cuestión y quien, a pesar de su adulterio, resulta un personaje atractivo, a diferencia de Tomás Orozco, el marido “santo” que termina siendo un personaje desagradable.

Ontañón insiste en la necesidad de analizar la pureza o santidad de Tomás Orozco, al que la crítica ha identificado con los personajes krausistas de Galdós, a partir del contenido latente de la obra galdosiana. Así, la autora se refiere al “ideal del yo” que, heredero del narcicismo original, aparece como una conciencia autocrítica del individuo. Ontañón habla del posterior surgimiento del *superyó* que incluye las normas sociales. Ahora bien, este *superyó* puede llegar a ser excesivamente estricto. Así, surge un imperativo que lleva a la rectitud y la perfección: “Cuando estas tendencias se hacen obsesivas, el componente erótico queda despojado de su energía y se disocia. De esta disociación surge un ideal del deber, imperativo, riguroso y cruel” (Ontañón, *El donjuanismo*, 91; *vid.* Freud, *El yo y el ello*). La formación del yo ideal, sigue explicando Ontañón, tiene relación directa con el narcicismo, que tiende a desplazarse hacia ese ideal que se adorna de todas las perfecciones posibles. Ahora bien, la necesidad de ser perfecto y de aparecer en el mundo como tal procede de la infancia y se relaciona con un resentimiento reprimido hacia el padre. Esto último le ocurre a Orozco en relación con su padre aun después de muerto éste. De esta manera, la libido del individuo se torna narcisista y se produce una desexualización que puede equivaler a una sublimación de todo lo considerado material (*vid.* Freud, *El yo y el ello*).

Ontañón señala que en la última jornada de *Realidad*, “Orozco abre su alma y permite descubrir su patología. Su idea de superioridad se hace manifiesta, y con ella su desprecio por Augusta” (Ontañón, *El donjuanismo*, 92). La exigencia de que ésta confiese su infidelidad no tiene otro fin que poner de manifiesto la “bajeza” de su esposa respecto

de su propia perfección. Augusta sin embargo no confiesa, la actitud gélida de su marido se lo impide, y pone en duda que el perdón de quien carece de sentimientos resulte genuino. Después de haber mostrado un placer sádico en ofender y aplastar a Augusta con su propia perfección, Orozco acepta la mentira de su mujer para volver a su “deliciosa vida espiritual”. Augusta intuye la patología narcisista de su marido. Poco después Orozco experimenta un delirio en el que se le aparece el fantasma de Vieira, el amante de su mujer ya fallecido.

De esta manera, si a nivel de lo manifiesto Augusta es un personaje errático, una adúltera, mentirosa y causante además de la muerte de un hombre, y Orozco un marido virtuoso, el análisis de Ontañón pone de manifiesto la enfermedad del último. Por su parte, Augusta es un personaje lleno de valores humanos, víctima de su marido y de la sociedad. Todo lo cual se relaciona con la pregunta que Galdós se hace unos años después: “¿El mal es el bien?” (o viceversa, naturalmente)” (Ontañón, *El donjuanismo*, 94).

En el trabajo “Lo real y lo imaginario en dos personajes masculinos”, Ontañón plantea el problema de la autonomía de los personajes con respecto a su creador. En *La incógnita*, novela epistolar, Manuel Infante se refiere a una serie de sucesos y describe a los personajes desde su punto de vista. En ese sentido, afirma Ontañón, “toma el papel del autor y se hace responsable de la crónica de los hechos que allí ocurren” (Ontañón, *El donjuanismo*, 95). En *Realidad* se repiten los mismos hechos, pero los personajes toman vida propia, de lo que resulta una novela dramatizada en la que el narrador omnisciente no es necesario.

Ontañón se da a la tarea de analizar a los personajes Manuel Infante y Federico Viera, a quienes considera emanaciones, por lo menos parciales, del autor. La autora parte del presupuesto de la crítica tradicional para la que cada escritor, consciente o inconscientemente, se refleja en su creación. De esta manera, refiere varias características visibles de Infante que coinciden con las de Galdós, además de su amor por Augusta-Emilia: Infante es diputado en las Cortes y le horroriza hablar en público y Augusta (como doña Emilia) asiste a las sesiones. El personaje entiende algo de medicina (como el propio Galdós a quien asesoraba Manuel Tolosa Latour) y desconoce los convencionalismos sociales (como cuando el escritor llegó a Madrid procedente de Canarias).

En cuanto a Viera, su relación amorosa con Augusta guarda cierta semejanza con la relación que establecieron Pérez Galdós y Pardo Bazán en la época de la publicación de *La incógnita* y *Realidad*, según el epistolario de la escritora. En cuanto a la negativa de Federico de considerar a Augusta su amiga e incluso a su insatisfacción sexual en esta relación y, por otra parte, a su relación fraternal con Peri, prostituta y ex amante suya, Ontañón se refiere a la neurosis de Viera, fijado a la madre y con sentimientos hostiles hacia el padre, y además a un *superyó* tiránico que impide el desarrollo. Dentro de su disociación, Viera establece una relación espiritual con Peri, reflejo de un afecto maternal, ya que se siente comprendido y protegido por ella, y una sexual y prostituida con Augusta, a la que no puede amar. En relación con Galdós, afirma Ontañón que el problema de la mujer “en dos mitades” le interesa, ya que aparece en varias de sus obras. Se trata de la escisión del personaje masculino (que se da también en los casos de León Roch y Juanito Santa Cruz. Hay una similitud también entre la relación entre Augusta y Federico y la de Emilia y Galdós en la medida en que ambas mujeres intentan proteger al hombre, al que consideran más débil.

Todo lo cual no significa que Augusta sea Emilia. Diferencias considerables se pueden establecer entre las dos. Pero tampoco Viera es Galdós: sólo ciertas facetas de aquél son de inspiración autobiográfica. Mas no hay que olvidar que la novela, como ‘discurso artístico’, elaborará una ficción, donde lo real y lo imaginario se yuxtaponen, incluso se confunden, y donde el autor puede manejar a su gusto las situaciones, convirtiéndolas, de hechos reales en obra de arte (Ontañón, *El donjuanismo*, 105).

En cuanto a Peri, se sabe de la atracción que Galdós sentía por mujeres de las clases bajas. De esta manera, sostiene Ontañón que la vida sentimental de Viera es probablemente un reflejo de la vida sentimental de Galdós. Ambos, personaje y autor, eran solteros de edad madura y con lazos afectivos muy fuertes con mujeres de su propia familia. Ambos hijos de madres rígidas, virtuosas, severas de costumbres, y de padres rechazados o ignorados. Ambos continúan sus vidas en manos femeninas sustitutas de la figura materna (Viera es atendido por una hermana y dos criadas maternas y Galdós por cuñadas o hermanas fuertes, protectoras, maternas) (Ontañón, *El donjuanismo*, 106).

Siguiendo a Ontañón el suicidio de Viera (cuyas causas podrían ser los remordimientos por engañar a su gran amigo y la escisión de sus amores) podría interpretarse simbólicamente como el deseo del autor de terminar las relaciones con Emilia-Augusta, sus remordimientos por ello, los sentimientos mezclados de amor-odio. Se trata de una interpretación que remite a “la tendencia del poeta moderno a disociar su yo por medio de la autoobservación en *yoes* parciales, y personificar, en consecuencia, en varios héroes las corrientes contradictorias de su vida anímica” (Freud, *Psicoanálisis aplicado*, citado por Ontañón, *El donjuanismo*, 107).

En “*Halma*, novela erótica”, Ontañón se da a la tarea de cuestionar el calificativo de religiosa que recibiera esta novela por parte de la crítica tradicional. La autora inicia tomando en cuenta la postura anticlerical y laica de Galdós, para lo cual cita pasajes de un discurso pronunciado por el escritor en Las Cortes en 1869, seguido de *Arte y crítica*, donde el propio Galdós habla del espíritu del escritor y de su obra como cosas estrechamente unidas.

La autora plantea la necesidad de leer *Halma* en dos planos: en la perspectiva del narrador que presenta los sucesos y personajes desde el punto de vista de la sociedad de entonces y en un análisis más profundo que “permite ver casi ‘otra’ novela” que se producirá al analizar de manera pormenorizada los personajes principales, particularmente a la protagonista.

De la protagonista, Catalina de Halma, sabemos que se casó con el conde Halma-Lautenberg en contra de la voluntad de sus hermanos, que a la muerte de aquél regresó a su casa fraterna “descarnada y envuelta en harapos” y que su actitud fue melancólica: entendiéndolo por ésta la ambivalencia hacia el objeto amado que no se puede aceptar y que se vuelca sobre uno mismo en forma de castigo. Para presionar a su hermana a que tome una decisión para su vida, el marqués de Feramor, hermano de Catalina, le pide al Padre Flórez que la visite, quien, como resultado de la entrevista, queda subyugado por las razones de la dama y convence a su hermano de que le entregue su dote completa. Catalina se reencuentra después con José Antonio Urrea, primo suyo que lleva una existencia parasitaria y la energía regresa a ella: “La libido de Catalina que actuó con gran energía al realizar un matrimonio por amor, en contra de la familia, de la sociedad, lleva sin duda mucho tiempo reprimida” (Ontañón, *El donjuanismo*, 143). De esta manera, el reencuentro

con el primo implica la liberación del instinto sexual de la mujer y también el levantamiento de la represión y la apertura a las demandas de su ser. También se revelan sus tendencias agresivas, sus deseos de venganza en contra de las privaciones que sufriera y de su hermano. Catalina se servirá de la religión como arma para lograr sus fines y venganzas: “No acepta una orden religiosa preexistente: necesita una nueva, creada y regida por ella misma, para que nadie le imponga obligaciones y leyes que no desea. Su amor por Urrea está oculto por sentimientos ‘místicos’ y adquiere la forma protectora y maternal que éstos admiten” (Ontañón, *El donjuanismo*, 145). Dominante bajo la cubierta de la generosidad, insta a José Antonio a que le confiese su vida amorosa (como también lo hace Jacinta durante la luna de miel con Juanito) y le exige que la deje atrás.

Catalina instala en Pedralba su “pequeño reino” (*Halma*) al que planea, con el Padre Flórez y Urrea, llevar a Nazarín. Finalmente, será Nazarín quien descubra las motivaciones ocultas de Catalina al ser consultado por ésta: “El ardor de la vida mística no lo tiene usted más que en su imaginación, y esto no basta, señora Condesa”, le dice el sacerdote, agregando que tendría que casarse. Ante esto, la Condesa lanza un grito gutural, se lleva la mano al corazón y cae al suelo atacada por fieras convulsiones. Se trata de un ataque de histeria que surge, siguiendo a Freud citado por la estudiosa, de un conflicto sexual, esto es, de la represión de exigencias sexuales inaceptables que quedan totalmente reprimidas o aparecen disfrazadas de afectos “puros”. El ataque histérico, dice Freud, restablece la actividad sexual de la mujer durante los años infantiles en los que se revelan algunas características masculinas (Freud, *Generalidades sobre el ataque histérico*, citado por Ontañón, 149).

En cuanto al interés de Catalina por Nazarín puede decirse que es parte de la curiosidad que la sociedad experimenta hacia la figura del sacerdote, pero que hay además una idealización cuyo origen radica en los deseos insatisfechos de la mujer. Así, en la fantasía de Halma habría una mezcla de deseos ambiciosos y eróticos, además del hallazgo en el perseguido religioso de cualidades místicas que no posee y que desea para sí (Ontañón, *El donjuanismo*, 150).

En cuanto al amor de José Antonio por su prima, la situación es claramente edípica en la medida en que éste toma un papel infantil y se somete. Y una vez que ha regresado a Pedralba desde Madrid, desobedeciendo a Halma, se manifiesta como un hombre

completamente enamorado, con la vehemencia del primer amor. Urrea, descrito como una figura donjuanesca, no se ha enamorado nunca, pero el amor que siente por su prima, espiritual al principio, logra unificar las vertientes disociadas de su ser hasta hacerlo sentir un amor que lo llevará al matrimonio.

Los trabajos de Ontañón sobre las novelas de Galdós, a partir de unos cuantos elementos centrales freudianos (narcicismo, Edipo, disociación de la vida amorosa, ideal y *superyó*, histeria, interpretación de los sueños, división entre lo manifiesto y lo latente), además de datos de la biografía de Galdós y correspondencia y artículos del mismo, abren una perspectiva muy interesante que constituye una suerte de segunda lectura o de lectura otra de las novelas en cuestión.

I.3. En el libro *Sexo y política: lecturas galdosianas* (1996), John Sinnegen parte de la importante consideración de que Galdós (1843-1920) es visto desde la posmodernidad, contemporáneo de Marx (1818-1883) y de Freud (1856-1939). De esta manera se refiere a aspectos políticos como las clases sociales, la nación, el colonialismo, y sexuales, como las cuestiones de género desde la perspectiva feminista y el texto galdosiano como un texto feminocéntrico.

En su análisis de varios aspectos psicosexuales, se sirve de algunos de los mecanismos propuestos por Freud en el análisis de los sueños. Advierte que si bien la novela no es un sueño en la medida en que se representa con signos lingüísticos, a diferencia del sueño que se figura con imágenes, y que además se formula de manera consciente y es siempre susceptible de rectificarse: “la novela es análoga a un sueño en la medida en que es una especie de pantalla donde se representan ideas que proceden de diversos estratos de la psique” (Sinnigen, *Sexo y política*, 32). Ahora bien, el texto literario, afirma Sinnegen, se parece al sueño en la medida en que producto de la transformación de un contenido latente en un contenido manifiesto. Por otra parte, funciona de una manera parecida al chiste, según el modelo propuesto por Freud, en el sentido de que permite la enunciación de lo que de otra manera quedaría censurado. De esta manera, el placer en el texto literario y en el chiste se logra por medio de la evasión de la represión compartida por el emisor y el destinatario (Sinnigen, *Sexo y política*, 33). Por otra parte, la información biográfica e histórica se manifiestan en las condensaciones y desplazamientos que aparecen en la pantalla novelesca (Sinnigan, *Sexo y política*, 36).

Sinnigen caracteriza la crítica literaria psicoanalítica como necesariamente especulativa en la medida en que trabaja sobre las cadenas asociativas de los textos literarios. Su utilidad consiste en ampliar la experiencia textual y en la posibilidad de profundizar “en los diversos mecanismos dialogantes entre el autor, el texto y los lectores” (Sinnigen, *Sexo y política*, 36).

I. 4. En el trabajo “Fortunata’s Dream: Freud and the Unconscious in Galdós” (1998), Paul Ilie hace una revisión crítica de los estudios que se han ocupado del sueño de Fortunata de la parte III de la novela. En su análisis de esta narración interna, Ilie plantea que no se ha pensado suficientemente sobre el fundamento freudiano de los sueños de Fortunata o, para decirlo de otra manera, que no se ha expuesto con claridad la pregunta sobre si los sueños de Fortunata pueden entenderse como configuraciones inconscientes del personaje tal como lo caracteriza Freud.

Los críticos, que han considerado que el tema del sueño es la búsqueda de Juanito en el mercado, se han limitado a descubrir símbolos eróticos. Según Ilie, el sueño de Fortunata apunta en dos direcciones: una, a que el deseo de la joven de reunirse con Juanito es más ambivalente que lo sospechado, y otra, a que el sueño recapitula temas de la novela en su conjunto.

Ilie se refiere a Schraibman (1963), quien llama la atención sobre las penetraciones prefreudianas de Galdós, y a Gilman, quien identifica símbolos fálicos a partir de un somero saber sobre el simbolismo sexual, en vez de trabajar con el texto de Galdós y con el de Freud. También señala que Mercedes López-Baralt basa su trabajo en un texto que constituye una versión popularizada de *La interpretación de los sueños*.

Al revisar a Fortunata como, en sus palabras, sujeto sexual, Ilie observa que su relación con Juanito no sólo implica el erotismo, sino también el amor sentimental (constancia, seguridad, maternidad y deseo de legitimidad). Se trata de un “deseo vivísimo de normalizar su vida dentro de la pasión que la dominaba”. De esta manera, establece el autor que afirmar, como lo han hecho algunos críticos, que Fortunata tiene “necesidad física” de “satisfacción sexual”, no ha sido nunca probado textualmente, como tampoco la

afirmación de Jo Labanyi en cuanto a que ella se mueve en el sueño a partir de pulsiones sexuales.⁴

Ilie argumentará que Fortunata no aparece en la novela únicamente como objeto sexual. También discute la idealización de Fortunata por parte de la crítica que, según el autor, va en dos direcciones: Fortunata en tanto que representante del pueblo, capaz de establecer un vínculo con la clase media y la trayectoria de Fortunata hacia el crecimiento espiritual de una mujer victimada que termina convertida en ángel. Asimismo, Ilie se opone a la idealización de Fortunata como apasionada, angelical, amorosa y honesta. De acuerdo con el estudioso, no hay lugar en el texto para la interpretación de una Fortunata angelical, por el contrario, su carácter muestra rasgos de egoísmo, primitivismo y obsesión. Él subraya aspectos de la heroína que tienen que ver más con lo que se ha llamado desbordamientos y con su goce.

Siguiendo a Freud en la *Interpretación de los sueños*, Ilie divide el sueño en ocho fragmentos para analizarlo por partes. Advierte sin embargo que para analizar el sueño a la manera freudiana harían falta las asociaciones de Fortunata, ya que en la medida en que el sueño está narrado por el narrador, y no por el personaje, se contamina. Plantea que el sueño rebasa el marco personal de Fortunata como personaje y que ha de interpretarse a la luz de la amplia narrativa social que la enmarca: la vida en la ciudad, los conflictos de clase, la modernización en la ingeniería urbana y la industria textil. Se trata, afirma el autor, de un sueño sobre la novela misma, una condensada simbolización del proyecto de ficción galdosiano. Propone, pensando en los tubos de agua, que la protagonista del sueño es la ciudad de Madrid. Y que en última instancia se trata del sueño de la novela sobre sí misma y en el que en sus ocho escenas oníricas la narrativa abarca una gama de acontecimientos importantes, algunos de los cuales no tienen relación con la soñadora (Ilie, “Fortunata’s Dream”, 49).

Por otra parte, se pregunta Ilie, si el sueño es, según López Baralt, una búsqueda de Juanito, con todo y sus símbolos fálicos, ¿dónde estaría lo latente?

⁴ En su comentario a este artículo, Chamberlin (1999) critica decididamente la desexualización de Fortunata operada por la interpretación de Ilie. Además señala, para efectos de la interpretación del sueño, la necesidad de referirse al libro del doctor Pedro Mata y Fontanet: *Filosofía española. Tratado de la razón humana en sus estados intermedios, sueños, pesadillas sonambulismo* (1864) que está en la biblioteca de Galdós.

El deseo de Fortunata no apunta al cuerpo de Juanito, sino al hijo de éste. En este punto quisiera observar que cuando, para discutir la pertinencia de una interpretación freudiana del sueño, Ilie habla de las aspiraciones de Fortunata a la maternidad, legitimidad, constancia y seguridad, confunde sexualidad con genitalidad. Desde el punto de vista freudiano, la sexualidad abarca la genitalidad, el gozo corporal, el placer, el amor en todas sus formas y la maternidad. En cuanto al deseo del hijo, es necesario recordar que éste surge de la castración imaginaria de la niña, cuyo deseo del pene que no le ha sido dado se transformará en el deseo del hijo del padre y finalmente en el del hijo del hombre.⁵

Del análisis del simbolismo del agua en relación con la plomería, las fuentes y el sistema de tuberías, Ilie concluye que apunta por una parte a la exclusión de Fortunata de la vida “limpia” de la clase media y por la otra a la presentación de un sistema de aguas al que el pueblo no tenía acceso.

En cuanto a “El fiel contraste”, si bien Ilie argumenta que remite a preocupaciones narrativas y temáticas independientes de Fortunata, quisiera apuntar que si el significante refiere a la medida o contraste de la moneda, esto es, al fiel garante de que el metal precioso no se “sude” (se le quiten limaduras) o se sustituya por plomo, pudiera remitir a la ponderación o repaso permanente que realiza Fortunata sobre su amor (al que otorga el máximo valor, el valor del oro) por Juanito Santa Cruz para reivindicarlo como fiel y constante, esto es, no adulterado o ilegítimo, pues en este amor basa su autoestima como mujer capaz de competir con Jacinta.⁶

En cuanto al embotellamiento, Ilie lo interpreta como la encrucijada de fuerzas sociales, morales y religiosas en las que la protagonista se encuentra inmersa dentro de su tiempo, particularmente durante los años 1968 a 1976 en los que fracasa la España liberal.

El sueño, señala Ilie, termina de manera transparente. Fortunata busca a su amante y finalmente lo encuentra. Se trata de un *wish-fulfillment*. Sin embargo, el autor encontrará en la reversibilidad social de Juanito su destronamiento, un contenido latente, pues la joven

⁵ “Similarly, Fortunata desires to conceive a child, but this desire should be distinguished from any erotic pleasure that she may be imagined to seek. Sexuality is obviously the required condition for reproduction, but there is no evidence that sexual gratification motivates this would-be mother. Indeed, it may be said that her ‘ardent’ desire is for Juanito’s child and not for Juanito’s body in its own pleasure-giving capacity” (Ilie, “Fortunata’s Dream”, 41). Además de las equivalencias freudianas, habría que recordar que Fortunata misma establece una cuando, bromeando, le habla a Juanito del intercambio que le propondría a Jacinta: “el nene chiquito” por “el nene grande”.

⁶ Como el de la señora Santa Cruz, su amor vale oro.

degrada y castiga a su amante mientras afirma su amor y su capacidad de ser tan virtuosa como su rival, glorificándose a expensas de la humillación del otro.

A lo largo de la discusión que emprende el artículo se pone de manifiesto un texto de cuyos elementos se desprenden múltiples significaciones, lo que habla de un relato (texto de sueño) construido con los procedimientos que configuran el sueño tal como lo analiza Freud: la condensación y el desplazamiento. Los símbolos, afirma Ilie, han de entenderse como signos compactos que el lector expande a partir de la memoria; de esta manera, los temas principales de la novela se despliegan ante el lector en una retrospectiva (Ilie, “Fortunata’s Dream”, 85).

Me parece que uno de los aciertos de Ilie consiste en el rigor en cuanto a la búsqueda de evidencia textual para la interpretación del sueño de Fortunata. De hecho, a lo largo de su artículo, el autor da muestra de un impresionante manejo del texto. También me parece importante el desacuerdo del autor ante la traducción mecánica de los elementos del sueño a símbolos sexuales a partir de una clave fija. Por el contrario, afirma Freud en la *Interpretación de los sueños*, cada elemento puede encerrar diferentes sentidos de acuerdo con la persona o contexto. Finalmente, diré que, tal como lo señalé anteriormente, Ilie comete el error de reducir la sexualidad a la genitalidad sin considerar que con la primera Freud se refiere a la amplia gama del erotismo y a toda manifestación amorosa, incluyendo, sobra decirlo, el amor materno, con lo que acaso el estudioso caiga en la disociación de la vida amorosa que ha señalado Freud.

II. La perspectiva posfreudiana

II. 1. En el libro *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós* (1994), Margarita Rosa O’Byrne Curtis habla de una escisión en la escritura galdosiana que se establece entre lo que el enunciado *dice* y su *performance* o ejecución, esto es, lo que el texto hace. La autora remite este fenómeno al sujeto dividido freudiano. Así, O’Byrne afirma que el enunciado explícito aparece en pugna con una estructura profunda que implica errores, repeticiones y contradicciones textuales.

Para singularizar a Galdós de otros novelistas, la autora se refiere al diálogo que éste establece con las convenciones del discurso realista tradicional y sostiene que la conciencia galdosiana, en tanto que “autorreferencialidad vacía” hace de la escritura un “simulacro de

la locura”. A nivel retórico, la locura constituye una fuerza desestabilizadora, disruptiva, con un exceso de significantes, signos vacíos que vagan a la aventura. La novela galdosiana, afirma la autora, implica un riesgo, un decurso no previsto y carece de todo sentido programático.

En relación con los personajes, O’Byrne hablará de la locura como una manipulación de los signos y como la posibilidad de crear mundos ficticios. Como en el caso del fenómeno discursivo, la locura de los personajes implica la autorreflexividad y la autocontradicción, esto es, el conflicto entre el enunciado y su ejecución. El loco se convierte en una figura emblemática de la modernidad por su resistencia a ser encasillado.

Ahora bien, la locura en el discurso escritural de Galdós aparece como degradación, como en el caso de Ido del Sagrario, y como instrumento de subversión del poder político, económico, religioso y masculino, además de fuente de autoconocimiento. En la novela *La sombra*, es el loco quien guía la conversación. En cambio en *Miau*, don Ramón de Villamil, acusado de loco por la sociedad, asume al final de la novela el papel de acusador. Hay una saber de la locura; una lucidez en quien está tocado por ella. De ahí que impacte tanto la palabra del loco y surja en los personajes y en el narrador mismo la tendencia a apropiarse de su palabra, tal como le ocurre al narrador en relación con el discurso de Mauricia la Dura en *Fortunata y Jacinta*.

La locura de los personajes se inscribe en una locura social. Galdós presenta a Madrid como un texto urbano que se caracteriza, por un lado, por una tendencia al orden y a la disciplina y, por el otro, a la anarquía, la irracionalidad y la confusión. La locura se pone de manifiesto como un elemento inherente a la sociedad. Galdós establece asimismo una equiparación entre el hospital psiquiátrico (Leganés en LD) como institución encargada de dominar al alienado y los lugares de trabajo, como son la fábrica, el taller, la casa taller (la fábrica de sogas donde trabaja Mariano Rufete, el taller imprenta de Juan Bou o el taller de costura casera de las hermanas Relimpio en LD), ámbitos que presentan características carcelarias.

O’Byrne señala que el loco se identifica con la incapacidad para el trabajo regular o regulado, con la improductividad y marginación en la esfera laboral y con la habilidad para soslayar toda actividad ordenada. Los personajes desviados de la norma de productividad burguesa se denominan “hombres inútiles”. En cambio, hay una laboriosidad imaginativa

en la locura, como en el caso de Isidora, que construye mundos alternos con una actividad frenética, incesante y totalitaria. Rufete y sus hijos son figuras del desorden; el agitado delirio del primero consiste en ser un hombre asediado por los compromisos y la opinión pública. El loco no es sólo improductivo, sino que además de agotar sus recursos propios acaba con los ajenos. La locura es entonces agente de una fuerza irracional que irrumpe sin control subvirtiendo toda posibilidad de orden, como la locura crematística en el caso del ámbito económico, o la locura razonante, que se apropia de la lógica y la lleva al absurdo.

II. 2. En *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. (Lectura parcial de Fortunata y Jacinta)* (1995), Teresa M. Vilarós hace una lectura parcial desde la mujer en busca de una voz de mujer en un texto debido a un hombre. Se trata, en sus palabras, de un esfuerzo que vanamente quiere liberar a Fortunata de la tutela de la autoría para que susurre, balbucee más que diga, su diferencia (Vilarós, *Galdós: invención*, 165).

La autora comienza refiriéndose al texto de la novela como un cuerpo femenino construido desde lo masculino en el que se pone en juego el gusto de Galdós por las mujeres: “Deseo del artista por la consecución de su obra, deseo del hombre por la mujer al mismo tiempo que deseo y voluntad de su destrucción” (Vilarós, *Galdós: invención*, 5). En el nivel del personaje, Fortunata aparece como “diamante en bruto”, como “masa de moldear” o como “piedra que tallar de la cantera del pueblo”, afán que mostrarán Evaristo Feijoo, Maxi Rubín, Nicolás Rubín y Juanito Santa Cruz.

Al decir de Vilarós, esta historia de dos casadas, o mejor dicho, de dos “malcasadas”, es una novela sobre la maternidad en la que Jacinta, en la medida de su esterilidad, aparece marcada por una ausencia fálica. Así, la esposa de Santa Cruz, sin hijo y sin pene, queda representada como un ser que produce horror, equiparable al miedo y la fascinación que los antiguos griegos habrían sentido ante la cabeza de Medusa, con sus cabellos tentaculares capaces de apresar y succionar al hombre con su boca-agujero (*vid.* Freud, “La cabeza de la Medusa” y Cixous, “Le rire de la Méduse”). Otras mujeres, Guillermina, Jacinta, doña Lupe y Aurora, cosen y tejen para los niños que no tienen: “Tapan los agujeros del tejido (texto) femenino, para tapar con hilo la brecha vergonzante de su sexo, para hacer *como si* el canal vaginal estuviera taponado por ese hijo imposible que va a nacer” (Vilarós, *Galdós: invención*, 31).

Vilarós abunda sobre la escena del encuentro entre Fortunata y Juan Santa Cruz. En el entresuelo de la Cava Baja, Fortunata le ofrece a Juanito un huevo. La del joven es una visita a lo primitivo, lo femenino, al útero y la placenta. Fortunata se asocia en esta primera aparición con una gallina y Juanito con un pollo, como los que en ese ámbito son sacrificados. A Juanito le repugna lo amniótico-femenino, pues ha olvidado el interior materno. De esta manera, “rechazará las babas gelatinosas de Fortunata, la morada de la tibia Némesis” (Vilarós, *Galdós: invención*, 59). Al rechazar el regalo, Santa Cruz opera simbólicamente la fragmentación del cuerpo materno. De esta manera, muere una Fortunata primera y original, identificada con Némesis (“aquello que debe cumplirse”, la madre cálida, la Muerte-en-la-Vida) y surge una nueva Fortunata, Adrastea/Tique, inexorable y vengadora, inscrita por el discurso masculino. Al mundo materno femenino de la Némesis se le sobrepone la Ley del Padre, representada por la Administración (institución patriarcal) que la transmuta en Adrastea o Tique y que torna ominoso el sexo femenino. Juanito inicia así “la ascensión de la escalera en busca de la Administración, de la ley que hará posible la explotación de la Fortunata que el texto escribe” (Vilarós, *Galdós: invención*, 59). Surge entonces Fortunata como una representación de lo que Luce Irigaray llama *mère de glace*, esto es, de la madre como materia o mero receptáculo nutritivo que no sufrirá ni mostrará ninguna de las alteraciones del ser que lleva en su interior. Ahora bien, pese a que se encuentra atrapada en la institución patriarcal y falocrática, Fortunata resiste.⁷

De vuelta a la escena de la Cava Baja, al regalar su hueco, Fortunata se ofrece de forma total. El rechazo de Juan Santa Cruz implica pues el rechazo al sistema de intercambio que todo regalo implica, con lo cual el personaje tendría que haber rechazado también el intercambio erótico con la joven. En cambio, Fortunata será tomada y consumida no como regalo, sino como mercancía de uso:

El regalo de Fortunata es un regalo ‘de umbral’, un regalo funerario, a la vez que uno de natividad. Es el regalo celebratorio de un nuevo estado, de un nacimiento que no tiene tanto que ver con el nacimiento ‘real’ del nuevo Pitúsín, del heredero de los Santa Cruz, como con el hecho de que el sistema que el primer acto de Fortunata ha puesto en marcha y que parece

⁷ A mi manera de ver, Vilarós confunde la ley simbólica lacaniana, el nombre del padre que tacha el deseo materno en la metáfora fundadora de la subjetividad, con el discurso del amo, que desecha el deseo.

que va a cerrarse en sí mismo con su muerte, se continuará en los márgenes y fuera del texto por medio de Jacinta. Jacinta, situada al final del cabo lanzado por Fortunata, recogerá y cerrará el círculo oval de la feminidad empezado por Fortunata. Fortunata muere pero renace Jacinta en una maternidad regalada, esta vez, por otra mujer (Vilarós, *Galdós: invención*, 99).

El matrimonio burgués de fines del siglo XIX es una de las estructuras en que más claramente puede estudiarse la sujeción de la mujer por el hombre. La estructura económica familiar exige que la mujer cumpla una función reproductora; el hijo es necesario para la aceptación y reconocimiento de la mujer en tanto que tal y como parte de una estructura familiar de tipo patriarcal. El embarazo escribe a la madre sin que ésta sea inscripta. Al decir de Luce Irigaray citada por la autora, “las cosas entran y salen de la materia, sin dejar marca”. Además, la mujer es “estéril” en la medida en que concibe, pero no engendra.

La “idea” de Fortunata, incitada o provocada por Mauricia la Dura, se formula desde lo real de una sexualidad activa. A grandes rasgos, la “idea” consiste en penetrar el mundo masculino y el orden simbólico. Con ésta, Fortunata a la vez radicaliza y subvierte el planteamiento patriarcal en la medida en que deduce del hecho de ser capaz de dar un heredero a los Santa Cruz su lugar como esposa de Juanito, pasando por alto las diferencias de clase y su condición casi de prostituta: “Dando a luz un heredero, la joven cree hacerse con una cierta identidad y obtener así de Juan el reconocimiento de su propia existencia e independencia” (Vilarós, *Galdós: invención*, 75). Se trata de una lucha por escribir e inscribir su propia maternidad.

Pero la idea, surgida del “entre mí” (entre sí) no prende; se le desprende a Fortunata como la hemorragia de la que morirá. Ahora bien, compuesta y destruida por los hombres, particularmente por los farmacéuticos Ballester y Maxi, “el *pharmakon* penetra a Fortunata quien se torna en un ‘ser leche’, alimento vital o poción que todos ellos (los hombres que la desean) quieren beber y absorber” (Vilarós, *Galdós: invención*, 91).⁸ Y es así como tal fármaco, Fortunata, los va, a su vez, a transformar:

⁸ Sobre la posición de Maxi Rubín en relación con Fortunata, afirma Vilarós: “Lo que pretende Maxi es comprar a Fortunata y vivir de los intereses. Fortunata representa para él la oportunidad de desplegar su potencial masculino por el lado de lo administrativo, del ahorro, de lo económico. Incapacitado físicamente, al contrario de Juanito, su doble desde el otro lado del espejo, Maxi pretende desplegarse en lo económico”. A mi manera de ver, Maxi es un personaje incitado, como dijera Gilman, que pretende transformar a Fortunata

Fortunata inesperadamente, mágicamente, revierte y subvierte hacia, contra, o en lo masculino precisamente aquello que el inconsciente masculino quería evitar. Líquido precioso o demoníaco, la blanca escritura de Fortunata –aunque sea desde los márgenes, desde la muerte o desde el inconsciente– sí va a dejar huella al fin y al cabo en el cuerpo masculino (Vilarós, *Galdós: invención*, 91).

Finalmente, en relación con la constitución de Fortunata, Vilarós la considera representación de la condición barrada de la mujer, sobre todo en los episodios de la Cava de San Miguel. Fortunata, afirma Vilarós, crea del delito de no haber guardado su honra, su virginidad y al no mostrar arrepentimiento puede ser leída como una lucha contra el *superyó*, como una manifestación del deseo. Fortunata se escribe también como una resistencia a un “ser- mujer” que, paradójicamente, no puede ser más que masculino (Vilarós, *Galdós: invención*, 143). “Fortunata crece –y muere– como una resistencia, una *resistencia* que precisamente se genera por causa de la existencia de un “entre mí” y de una “realidad”, de un ello y de un *superyó*; de un acto, de una ley y de una institución que nos remiten siempre a la imposibilidad de lo femenino” (Vilarós, *Galdós: invención*, 146).

Así, Vilarós planteará que Fortunata se gesta entre Mauricia la Dura, a quien asocia con el *ello* freudiano en la medida en que aparece fuera de lo social y de la institución, en lo inconsciente, y de Guillermina la Santa, representante del *superyó* patriarcal y que actúa sobre Fortunata desde el lenguaje y queresultando en una suerte de doble antinómica de Mauricia la Dura, quien, por el contrario, actúa desde lo no articulado:

Guillermina es la que buscará en el ‘entre sí’ de Fortunata al heredero Santa Cruz reprimiendo la sexualidad de la joven, mientras que Mauricia, representación del ello, incitará a este mismo ‘entre sí’ a buscar el placer de la sexualidad (Vilarós, *Galdós: invención*, 149).

Fortunata, afirma Vilarós, morirá al final de la novela; su resistencia a la formación de un *yo* que no se defina desde lo masculino resulta inútil. En mi análisis, planteo que Fortunata se identifica y al final se confunde con la condición angélica de Jacinta, pero que

en una mujer “honesta” a partir de la figura de su madre, quien había abandonado a su padre, a sus hermanos y a él mismo para correr sus aventuras y al cabo de las cuales había sido nuevamente admitida en el hogar familiar por el padre del farmacéutico. Así pues, en este punto difiere de la percepción de Vilarós.

en su caso la integridad angélica tiene que ver con la aspiración a constituirse desde su sexualidad.

III. Un diagnóstico: el caso de Maxi Rubín

En su trabajo “Galdos as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*” (1974), George H. Allison y Joan Conelly Ullman afirman que la perspectiva psiquiátrica permite aprehender la novela como proceso creativo. Hay en las novelas galdosianas una aprehensión de la dinámica de la salud mental y específicamente del impacto de la motivación inconsciente en la estructura de la personalidad y el comportamiento. El interés galdosiano en los procesos anímicos era compartido por naturalistas y novelistas decimonónicos, quienes percibían la irracionalidad subyacente en los procesos del mundo industrial. De esta manera, Galdós dará cuenta de la normalidad de la anormalidad y de la realidad de lo inconsciente, tal como ocurre en *La sombra* que, según Sainz de Robles, es una obra freudiana. Por otra parte, como lo ha señalado Schraibman (1959), los sueños en Galdós constituyen formas de profundizar en la caracterización de los personajes, develando lo inconsciente como factor vital de la personalidad del individuo.

En este artículo, los autores trabajan, además de cuestiones psicoanalíticas freudianas, *ego psychology* y relaciones de objeto. Se trata de un diagnóstico de Maxi y su “valiente lucha por mantener su identidad y equilibrio en un mundo hostil”. Los autores caracterizan al joven como personalidad *borderline*, desestabilizado por el trauma del matrimonio cuya enfermedad se desplazará de la paranoia a la esquizofrenia.

Al decir de los autores, en *El yo y el ello*, la esquizofrenia se considera producto de un desarrollo débil y defectuoso del ego. La personalidad *borderline* presenta síntomas neuróticos (tendencias homosexuales latentes y síntomas somáticos histéricos), pero también verdaderos desórdenes psicósomáticos, como pueden ser las severísimas migrañas que sufría Maxi. Los autores afirman que si bien el propósito de Galdós es artístico, el retrato de Maximiliano constituye un caso de psicopatología clínicamente válida de acuerdo con los estándares modernos.

Maxi nació prematuramente y no fue amamantado por su madre. Recibió una herencia familiar de “actitudes masoquistas morales”. De esta manera el joven fue marcado por la infidelidad de su madre, quien abandonara la casa familiar en diversas ocasiones,

para posteriormente ser recibida nuevamente por el padre. Maxi presenta una enfermedad psicossomática cuyos síntomas son las migrañas, dificultades respiratorias y dolores de huesos y músculos que hablarían de una sífilis congénita. En cuanto a las características esquizoides del personaje, habría que considerar las fantasías que contrastan con las relaciones empobrecidas con el mundo externo y que regresan en el sueño, la fusión del sueño y la vida, las defensas, las racionalizaciones y las defensas contra la psicosis. En la medida en que su enfermedad avanza, Maxi va creyendo cada vez más en sus fantasías.

En su visión de Fortunata, Maxi escinde la apreciación íntima de la joven de la realidad en la que Fortunata es la antítesis de la mujer “honorable”. Al comienzo de su relación, Maxi y Fortunata mantienen relaciones sexuales, lo que habría significado para Maxi la dicha de reunirse con la madre de su primera infancia. Sin embargo, después del matrimonio, queda impotente. De acuerdo con los autores, para intentar enfrentar su impotencia consecuencia de un conflicto edípico no resuelto, Maxi genera síntomas: migrañas, un delirio psicótico y una pseudo-oligofrenia (deficiencia mental temporal relacionada con la frustración sexual.)

Maxi se defiende delirando contra la realidad intolerable de la infidelidad de Fortunata. Sin embargo, justificadas sospechas embargan su *ego* e inicia un delirio persecutorio, evidencia de una enfermedad paranoide esquizofrénica. En su fervor religioso psicótico, llega al punto de querer asesinar a Fortunata. De esta manera se presenta el peligro de que las fuerzas del *id* se liberen al servicio del *superyó* en un típico asesinato esquizofrénico religioso. Aunque posteriormente el joven presenta intervalos de lucidez, el delirio reaparece cuando, considerándose un santo, le habla a Fortunata del *affaire* de Juanito con Aurora. Ante la pérdida permanente de Fortunata, el *ego* de Maxi se ve completamente rebasado y entra a la noche de la locura; su psicosis le sirve como mecanismo protector tanto de sus propios impulsos suicidas como de los homicidas hacia Juanito.

El saber psiquiátrico de Galdós

Galdós suspende la escritura del segundo volumen de *Fortunata y Jacinta* para elaborar para *La Prensa* de Buenos Aires tres artículos sobre el caso Galeote, sacerdote que asesinara espectacularmente al obispo de Madrid el domingo de Ramos de 1886. Estos artículos dan cuenta de un momento en el que el escritor estableció contacto con los

círculos psiquiátricos oficiales en Madrid. Por su parte, las novelas de Galdós dan cuenta de un saber más profundo sobre la enfermedad mental que contrasta con el saber consciente del Galdós periodista.

Probablemente en estos casos, el Galdós escritor afianzó sus ideas sobre los orígenes psicológicos de la enfermedad mental. En el caso Galeote, el abogado alegó insania mental y presentó el historial familiar del acusado y sus desórdenes psicóticos. Galdós escribió también sobre Martín Merino, el sacerdote que había intentado asesinar a Isabel II debido a sus convicciones liberales. Galdós reconoció que el caso de Galeote era diferente. En su primer artículo presentó el estudio del caso recurriendo al complejo de persecución y usando las palabras de Galeote y de su casera Tránsito Durdal. Refirió los argumentos de los doctores Simarro y Vera en cuanto al carácter inminente de la acción mecánica de Galeote, más allá de su voluntad, debido a la intensidad de la persecución. De acuerdo con el diagnóstico de insanidad del asesino, Galdós se mostró renuente a aceptar como consecuencia su confinamiento en un asilo; pensaba que con terapia el sacerdote podría recobrase. Galeote fue sentenciado a muerte y luego a reclusión de por vida. Entró a Leganés seis meses antes que Maxi. Ambos serían diagnosticados de esquizofrenia paranoide.

El médico general, pediatra y psiquiatra, Manuel Tolosa Latour, fue el contacto de Galdós con el mundo de los médicos madrileños. Es posible que esta amistad se cimentara en el interés de ambos por el comportamiento anormal. Tolosa colaboraba con Simarro y otros médicos comprometidos en la reforma de la salud mental. Los psiquiatras que conoció Galdós fundaban sus tratamientos en el libro de Emil Kraepelin, publicado en 1883; pensaban que la observación empírica sólo era necesaria para determinar los síntomas y que después la enfermedad seguiría el curso indicado por Kraepelin. Es evidente que Galdós no plasmó la enfermedad de Maxi a partir de dicho libro.

IV. Una perspectiva histórica sobre Galdós y la psiquiatría: Mariano Rufete

En “The Medical Background to Galdos’ *La desheredada*” (1972), M. Gordon se pregunta por las teorías médicas y psicológicas que proveen las bases del retrato de la familia Rufete. Al decir de este autor, entre 1860 y 1865 los psiquiatras pensaban que la enfermedad mental era invariablemente un síntoma de degeneración. Esto tiene que ver con la

psicología entendida a partir de la fisiología y la aplicación del principio hereditario a la psiquiatría. Morel pensaba que de diez casos de neurosis, nueve eran transmitidos por la herencia. En razón de la progresión hereditaria, la afección podía agravarse, por ejemplo, el nieto de una persona levemente neurótica, si no se trataba, podía nacer epiléptico o hasta imbécil.⁹ Galdós estuvo interesado en la neuropatía desde *La sombra*. Probablemente su interés tuvo que ver con su amistad con el doctor Manuel Tolosa Latour, quien editaba *El Diario Médico* y donde se publicó el primer capítulo de *La desheredada*. A través de Tolosa, Galdós estableció seguramente relación con el doctor José María Esquerdo, el más prominente psiquiatra español del momento.

LD inicia en el manicomio de Leganés que Galdós conocía. En la descripción del hospital se advierte una perspectiva crítica; Galdós estaba al tanto de la causa de Esquerdo y discípulos: la reforma de los psiquiátricos. Estos médicos intentaban convertir a Leganés en un manicomio modelo en el que, además de la práctica, se enseñara el tratamiento de la enfermedad mental a la manera de La Salpêtrière de París, donde trabajaba Charcot. Leganés fue declarado manicomio modelo en 1885, aunque la responsabilidad del establecimiento estuvo en manos no médicas. Como parte de su labor por la reforma radical de los psiquiátricos, Esquerdo fundó en Carabanchel un hospital en el que quiso instalar a los pacientes con las mayores comodidades posibles y permitirles la máxima libertad, incluso el establecimiento excluyó la hidroterapia.

Apunta Gordon que en el personaje de Mariano Rufete se advierte una influencia de Esquerdo y Tolosa. Esquerdo estaba también interesado en la reforma del código criminal español. En el juicio de Otero González, joven presunto regicida, modelo de Mariano Rufete, Esquerdo actuó como defensor, pero sus hallazgos fueron refutados por dos peritos médicos no especializados y Otero fue ejecutado en 1880. En el reporte de Esquerdo, Otero aparece como imbécil intelectual e idiota moral; se establece relación entre sus deficiencias mentales con una epilepsia hereditaria. Probablemente Galdós asistió al juicio de Otero, quien habría sido la materia prima para la elaboración del personaje de Mariano Rufete. Sin embargo, el retrato de Mariano sólo puede entenderse cabalmente en relación con la

⁹ Si pensamos en *La desheredada*, encontramos en una primera generación al capitán Rufete, quien aparece en *Un faccioso más...* como un liberal ingenuo y fanático. En la siguiente generación, a Tomás Rufete, burócrata y falsificador que termina en el manicomio; y, en la tercera, a Mariano Rufete, quien presenta epilepsia y un padecimiento gravísimo que desemboca en el intento de magnicidio, terminando así condenado a muerte.

influencia que Esquerdo y Tolosa ejercieron en LD. Carente de profundidad en lo científico, Esquerdo era consistente en su humanitarismo y se interesaba particularmente por niños marginados y anormales como Mariano. De esta manera, en las *Preocupaciones reinantes*, el psiquiatra advierte sobre las consecuencias de no atender a los niños enfermos: “el imbécil, sin la debida asistencia médica, es un presunto criminal”. También el pediatra Tolosa participó en campañas de asistencia a los niños marginados y enfermos que vagaban en las calles de Madrid. Lo anterior resulta relevante para entender el énfasis “naturalista” de Galdós en los efectos adversos en el entorno de Mariano, como la rapacidad de la tía, quien a los trece años lo envía a trabajar en la fábrica de sogas.

Ahora bien, Galdós está muy lejos de ser un observador desapegado a la manera de Zola, y el retrato de Mariano y su entorno infantil deben verse en el contexto de los ataques de Galdós al sistema de bienestar social. Esto se manifiesta claramente en el episodio del apuñalamiento, en el capítulo VI, donde la hostilidad de la muchedumbre y la pomposidad del comisario de Beneficencia se combinan para transformar el miedo infantil de Mariano en algo mucho más aterrador. El lanzamiento del ladrillo al comisario de Beneficencia se convertirá posteriormente en el intento de asesinato del rey. Por tanto, el carácter de Mariano como vehículo de una crítica social directa establece algunas diferencias con Zolá y revela la deuda de la novela al humanitarismo médico de Esquerdo y Tolosa.

Galdós presenta el problema de Mariano desde una dimensión propia del humanitarismo médico: la privación material de chico y la incapacidad de la sociedad para remediarla es insignificante comparada con el influjo moral de una sociedad donde predomina la búsqueda del dinero fácil, el fraude, la prostitución refinada y la sangría de los contribuyentes. Esta sociedad está representada por Isidora, la familia Pez, Melchor Relimpio y el infame Gaitica; cada uno de ellos contaminan con algunas gotas de veneno la débil mente de Mariano; Juan Bou, con su demente retórica revolucionaria, contribuye, además, a trastornarle la cabeza nulificando su intento por imbuirle respeto por el trabajo honrado.

La crítica social de Galdós implica un concepto ajeno al canon de Zola: el de elección moral. Mariano es, por tanto, más que una simple víctima de las leyes arcanas de la herencia psicológica o del inexorable proceso del determinismo ambiental. Para el lector versado en el concepto de neurosis hereditarias transformacionales del siglo XIX, hay un

vínculo evidente entre el delirio de Tomás Rufete en Leganés, los prontos de Isidora y la degeneración epiléptica de Mariano. La causa inmediata de la epilepsia de Mariano, o de la fiebre cerebral de la que es producto, parece ser la vida malsana que lleva, más que la herencia. En cambio, el medio ambiente en el sentido de Zola es sólo un factor entre los muchos responsables de la caída de Mariano.

De esta manera, existe una diferencia entre el naturalismo galdosiano (ejemplificado en Mariano) y el de Zola, en perspectiva y propósito. En parte estas diferencias tienen que ver con la fuente material en la que se basa el retrato de Mariano y la influencia que ejercen en este contexto Esquerdo y Tolosa. Para Galdós, el medio ambiente incluye el ambiente moral y psicológico de la red de relaciones personales y la tragedia de Mariano ilustra algo implícito en la historia de Marín Muriel: “En el fondo de todos los grandes delitos existe una lógica misteriosa y tremenda que los enlaza a otros crímenes, quizás mayores y más imperdonables”.

V. Una perspectiva foucaultiana

En el artículo “La sinrazón de la razón: revisión de la cordura en *Fortunata y Jacinta*” (1997), refiere Ricardo Krauel que, iniciada en los secretos de la conciencia burguesa por Evaristo Feijoo (quien le recomienda que disimule en caso de que las leyes de la sociedad entren en conflicto con los impulsos de su corazón), Fortunata en un momento dado afirma: “Hay dos sociedades, la que se ve y la que está escondida”, con lo que da cuenta de la doble moral social.

Citando a Foucault, afirma Krauel que la locura en la modernidad es una construcción ideológico-moral inscrita en el espacio deslocalizado de la sinrazón, junto con las transgresiones a la moral sexual familiar, la profanación de lo sagrado, el libertinaje y la prodigalidad.

De esta manera, la “razón de la sinrazón” no es la razón ridículamente rigurosa de Maxi ni la lucidez sobre la propia locura del mismo personaje, sino la necesidad impuesta por las estructuras de dominación de unas clases sociales sobre otras. La “razón” suprema de la sinrazón sería, así, “una razón ética, una razón de las víctimas sociales, razón exaltada por la viva sensibilidad de Galdós” (Krauel, “La sinrazón de la razón...”, 16). La locura, entonces, como búsqueda de la autenticidad, la razón de las víctimas sociales.

En *Fortunata y Jacinta*, además de los personajes ostensiblemente tocados por la locura, como lo son Maxi Rubín, José Ido del Sagrario y Mauricia la Dura, hay otros que presentan visiones, manías y ofuscaciones, esto es, que no logran ajustarse a la “sinrazón de la razón”, de manera que en el mundo galdosiano, la frontera entre la locura y la razón no resulta nítida. Este tratamiento polisémico y polifuncional de la locura proviene, tal como se ha advertido en numerosas ocasiones, de Cervantes (Krauel, “La sinrazón de la razón”, 17).

En el caso de Mauricia la Dura, la locura constituye una protesta, una rebeldía contra la moral tradicional y la hipocresía; el personaje pierde la cabeza, pero tiene razones de otra índole: fisiológicas, sentimentales y emocionales. Maxi paga por haber amenazado con su proyecto de inserción social de Fortunata el acceso expedito del Delfín de Santa Cruz a la inmediata satisfacción de sus caprichos. Por su parte, Ido del Sagrario queda confinado a la irrelevancia, a la inexistencia.

Al decir del autor, Fortunata constituye una puente entre la locura y la cordura. La pasión del personaje por Juan Santa Cruz implica una transgresión social que, según Nicolás Rubín, constituye una “enfermedad de la imaginación” (de la misma manera lo considerarán doña Lupe y hasta Ballester). La única idea de Fortunata que no será considerada disparatada por el orden dominante será la cesión de su hijo a la familia Santa Cruz. Por otra parte, el episodio de la “idea blanca”, esto es, el monólogo de la hostia, es producto de la internalización de la ideología de las clases dominantes.

El autor toma de Estébanez las líneas contrapuestas naturaleza-pueblo-desorden-revolución-república-perdición y sociedad-burguesía-orden-restauración-monarquía-salvación. A la primera pertenecen Fortunata y Mauricia la Dura. En ocasiones, ambos personajes se interpenetran, como cuando el espíritu de Mauricia se hace presente en Fortunata en ocasión de su confrontación con Jacinta, su altercado con la misma o en el ajuste de cuentas con Aurora. A la segunda línea pertenecen Jacinta y Guillermina. Esta última representa la “razón” o “sinrazón” de las clases dominantes. Admiradora de Guillermina, Jacinta aparece asimilada al mundo de la santa. Sin embargo, en el entrecruzamiento entre estos cuatro personajes femeninos protagónicos se confunden las dos líneas. De aquí que en la mente de Fortunata, Mauricia y Guillermina se confunden. Por otra parte, Fortunata se identifica con Jacinta y ésta con aquélla, de manera que la primera

presenta una “manía de imitación” de Jacinta, mientras que Jacinta concibe como Fortunata una idea, nacida de su manía de maternidad, que transgrede las leyes sociales.

VI. Una patografía de Alejandro Miquis

En el interesante y pormenorizado artículo “Tuberculosis y escritura, las dos muertes de *El doctor Centeno*” (2005), Eva María Flores Ruiz y Juan David Luna Rodríguez establecen el contexto de la vida del estudiante Alejandro Miquis y dan cuenta de las dos enfermedades padecidas por éste: la tuberculosis y el mal literario del romanticismo.

Al decir de los autores, el joven dramaturgo Alejandro Miquis habría estado destinado a ser orador político o ministro si no hubiera sido por el germen de la tuberculosis y la fiebre de su alma. La tuberculosis era en el siglo XIX una enfermedad social que diezmaba a la población, asociada con la Revolución Industrial. Por otra parte, en el romanticismo se vinculaba la enfermedad con la creatividad, especialmente las enfermedades consuntivas en las que se veía el triunfo del espíritu sobre el cuerpo. La enfermedad era entonces la interiorización de las batallas contra el mundo. Metafóricamente, se dice que la enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma.

Alejandro Miquis, el protagonista de EdC presenta un tipo caracterial tuberculoso. Esta enfermedad tendría como causa moral la lucha del espíritu, la exaltación de las pasiones. Los autores explican el término *neurótico* con el que el narrador califica a Miquis como un término acuñado por W. Cullen para hacer referencia a las enfermedades nerviosas que carecían de base anatómica; al atribuir este rasgo al carácter de Miquis, Galdós anticipa la asociación freudiana entre neurosis y literatura; intuye la influencia de la psique sobre el soma en la mayoría de sus novelas; cuando surge un proceso patológico, siempre apunta a una causa psicológica que la justifique.

Alejandro Miquis presenta también rasgos (como la generosidad impulsiva y desordenada) que parecerían implicar una semilla de locura, tal vez heredada de su tía abuela Isabel. Miquis es parte de una serie de personajes galdosianos de imaginación romántica, diseñados sobre una “pauta de desequilibrio que los lleva a vivir en un mundo propio” (*vid.* Gullón, citado por Flores Ruiz y Luna Rodríguez, “Tuberculosis y escritura”, 58).

La fiebre de Miquis es a la vez poética, esto es, un estado frenético, extático, dionisiaco y producto de la tuberculosis. El joven escribe de noche, momento en que la fiebre aflora (también Galdós escribe EdC en plena efervescencia novelesca).

Poco después de haber recibido el dinero de su tía abuela, Miquis cae en una melancolía que implicará una desvinculación de la realidad y un aumento de la angustia y el remordimiento; se trata de una inquietud somatizadora y parestésica. Los autores apuntan como factores que propician la tuberculosis los periodos depresivos aunados a una hipoalimentación.

En cuanto a la producción de Miquis, en 1863, una obra dramática como *El Grande Osuna* constituye una forma de romanticismo desfasado con la que el nuevo público no podrá identificarse. Miquis abandona los estudios, bebe, juega, traspasa y visita mujeres. Su deambular resulta fatal para la tisis. La bohemia no tiene ya cabida en estos años, tal como lo manifiestan los amigos del joven, quienes aparecen como un coro que desaprueba su forma de vida. En la novela se presenta una serie de estados de ánimo extremos adjudicados a la tuberculosis, como el derroche de energía y la sobreexcitación cerebral y su contraparte, la languidez. Otros síntomas son la fiebre, la anorexia y la astenia. Hacia el final, el joven presenta delirio y hemoptisis o expulsión de material sanguíneo con el esputo. El incremento de vitalidad, en las fases avanzadas de la enfermedad, puede ser un anuncio de muerte cercana.

Miquis confunde su vida con su drama. La escena en la que el joven asimila a su amante con la Carniola, confunde la obra de Galdós con el drama que, dentro de ésta, se escribe. Al final, el joven posee la conciencia lúcida del moribundo. Al decir de los autores, sus últimas palabras vinculan su mal físico con su mal creativo, ya que manifiesta el deseo de quemar su drama pareciéndole “feo y repugnante como mi enfermedad”.

La novela trata pues de “dos fiebres románticas” (Flores Ruiz y Luna Rodríguez, “Tuberculosis y escritura”, 69) y configura una portentosa red de guiños médicos y poéticos que se despliega como la historia de la pasión y muerte de Alejandro Miquis, donde los conocimientos científicos y literarios del autor se ponen de manifiesto. La novela habla asimismo de la muerte de la cultura romántica arrollada por el positivismo de la burguesía. Para demostrar que ese romanticismo ya caduco llevaba en su seno el germen de su destrucción, Galdós decide que su personaje sea consumido por la enfermedad romántica

por excelencia. En cambio, Felipe Centeno aprende de los errores de su amo y consigue sobrevivir dentro de la sociedad burguesa.

Conclusiones

La revisión de una serie de trabajos tocantes a la presencia de la dimensión de lo inconsciente en la construcción de los personajes de las novelas galdosianas me permite afirmar su presencia. Stephen Gilman habla de las fronteras del universo lingüístico más allá de las cuales estaría lo inconsciente. Por mi parte, prefiero hablar de las fronteras de los enunciados y de fenómenos o momentos en los que se presenta la enunciación enunciada, como los sueños que, al decir de Gilman, constituyen un reconocimiento simbólico de lo que ocurre al otro lado de la frontera. En *Fortunata y Jacinta*, la conciencia de las protagonistas se encuentra, una y otra vez, con el infierno del inconsciente.

Paciencia Ontañón trabaja con la teoría freudiana para dar cuenta de las relaciones materno-filiales presentes en las novelas de Galdós en las que resuena la del propio escritor con su madre. Se trata de madres dominantes, capaces de gran autocontrol, severas. A lo largo de sus estudios, Ontañón establece en diversos puntos un puente entre los personajes y la biografía de Galdós; en algún momento, cita un ensayo en que el propio autor habla del espíritu del escritor y de su obra como realidades estrechamente unidas.

Ontañón se da también a la tarea de trabajar a partir de la dicotomía entre el contenido manifiesto y el latente de los textos novelísticos, tal como lo hace Freud en relación con los sueños. De esta manera, al analizar *Halma* encuentra, más allá de la manifiesta religiosidad de la protagonista, una dimensión en la que lo religioso y lo místico aparecen estrechamente unidos a afanes reivindicativos y venganzas y también a una fuerte atracción sexual. De esta manera, si la perspectiva del narrador expresa el punto de vista de la sociedad, el análisis pormenorizado de los personajes resulta en otra novela, una novela erótica en vez de una novela mística.

En relación con *La incógnita y Realidad*, Ontañón analiza el comportamiento de Tomás Orozco en quien la exigencia de perfección, asociada con un resentimiento reprimido hacia el padre, procedente de la infancia, tiene como efecto que el componente erótico del *superyó* pierda energía y se disocie. De esta manera, la estudiosa pone de

manifiesto la patología narcisista de quien aparece como un ser espiritual sin tacha y cómo Augusta, la esposa adúltera, es en realidad un personaje lleno de valores humanos, victimado por el marido. En las mismas novelas, la autora trabaja sobre la figura de Federico Vieira, quien a partir de una fijación a la madre, presenta una vida amorosa escindida entre una vida sexual prostituida con Augusta, a la que no puede amar, y una relación espiritual con Peri. Para Vieira, como para León Roch y Juanito Santa Cruz, las mujeres aparecen “en dos mitades”. Por otra parte, en la relación de Vieira y Augusta Cisneros, Ontañón lee la relación entre Galdós y Emilia Pardo Bazán. Así, interpreta el suicidio de Vieira simbólicamente como el deseo del autor de terminar sus relaciones con Emilia-Augusta, sus remordimientos por ese anhelo y su ambivalencia.

Encuentro la pregunta de Paul Ilie muy interesante, en cuanto a si los sueños de Fortunata, en particular el de la parte III de la novela que analiza, pueden entenderse como configuraciones del inconsciente de un personaje tal como lo caracteriza Freud. Me parece que la respuesta es positiva, aunque no carece de matices. Para su análisis, el autor divide el sueño en ocho fragmentos y comienza observando que, para analizar el sueño a la manera freudiana, faltarían, ante todo, las asociaciones del personaje. A mi manera de ver, las conclusiones más importantes del análisis son: 1. Los elementos del sueño de Fortunata rebasan el ámbito del personaje para conformar un tejido que constituiría una simbolización condensada del proyecto de ficción galdosiano o una especie de sueño de la novela sobre sí misma (por ejemplo, el embotellamiento representaría una encrucijada de fuerzas sociales, morales, religiosas, presentes en la novela), y 2. El encuentro al final con Juanito no sólo implica un *wish-fulfillment* en el nivel de lo manifiesto sino, como contenido latente, una glorificación de Fortunata a expensas de la humillación de Santa Cruz.

O’Byrne Curtis trabaja la locura en las novelas de Galdós a partir de la no coincidencia entre el enunciado y su *performance* o la forma como éste opera y se pone en juego. La autora remite este fenómeno al sujeto dividido de Freud. La subjetividad se entiende así como una forma de locura.

La escritura galdosiana, afirma la autora, constituye un simulacro de la locura por el exceso de significantes y signos vacíos que vagan a la aventura configurando discursos no previstos. En cuanto a la locura de los personajes, ésta consiste en la manipulación de los signos y la posibilidad de crear mundos ficticios.

La estudiosa se ocupa también de la locura social del mundo galdosiano manifestada como incapacidad para el trabajo regulado, como laboriosidad imaginativa o como agente de una fuerza irracional que irrumpe sin control en la vida social, como lo es la locura crematística o la locura razonante.

La matriz del trabajo de Vilarós está en el análisis del primer encuentro entre Fortunata y Juanito en el entresuelo de la Cava Baja. Del rechazo de Juanito al regalo que le ofrece Fortunata, se sigue la explotación de la joven que escribe el texto: el joven recibe el regalo, que simboliza la entrega de Fortunata misma, como si fuera una mercancía.

Con Luce Irigaray, Vilarós se refiere a la significación del embarazo en la sociedad patriarcal y a la madre como *mère de glace*. Da cuenta también de la sexualidad de la joven cuyo delito consiste en no mostrar arrepentimiento por la honra perdida.

En su análisis del personaje Maxi Rubín como caso psiquiátrico, Connelly Ullman y Allison citan a Scraibman en el sentido de que los sueños son formas de profundizar en la caracterización de los personajes. Por otra parte, la dimensión inconsciente es vital en la personalidad de un individuo. Los autores caracterizan a Maxi como un *borderline* y comentan que, si bien el propósito de Galdós es artístico, el retrato de Maxi constituye un caso de psicopatología clínicamente válido. Galdós tenía como novelista un saber que rebasada con creces el de la psiquiatría de su momento.

En cuanto al caso de Mariano Rufete, al decir de Gordon, Galdós no adopta ante él una actitud desapegada a la manera de Zolá, sino, de manera más comprometida, intenta atacar el sistema de bienestar social. Esta perspectiva está en deuda con el humanitarismo médico del psiquiatra Esquerdo y de su amigo Tolosa Latour, con quienes el novelista trató estas cuestiones. Por su vulnerabilidad, Mariano Rufete, además de su herencia, es susceptible a la influencia del medio ambiente moral y psicológico.

Krauel hablará de la locura en las novelas de Galdós como una construcción ideológico-moral. La razón de la sinrazón de los personajes galdosianos es la razón ética de las víctimas sociales.

Flores Ruiz y Luna Rodríguez hacen una lectura de la novela a partir del seguimiento de los dos males que aquejan al protagonista de EdC: la peste blanca y el posromanticismo, sin llegar a determinar cuál es la causa y cuál la consecuencia. Los autores dan cuenta del contexto de la vida de estudiante de Alejandro Miquis, su

inclinación a la bohemia y el despilfarro y la caída en la miseria y el hambre que marcan también la agudización de la enfermedad. Los autores explican la fiebre y los distintos estados de ánimo del protagonista a partir de los síntomas y manifestaciones de la tuberculosis, pero también la enfermedad a partir del carácter del personaje y su propensión a adquirirla. Por mi parte, a lo largo de mi análisis de la novela, pongo el acento en los procesos anímicos del personaje, y las dimensiones imaginarias y simbólicas de éstos.

A lo largo de mi trabajo, intento interpretar los signos en los sueños o en los momentos de desborde o de delirio de los personajes novelescos. En el caso de los sueños, el problema que plantea Ilie tocante a su interpretación si carecemos de las asociaciones del soñador, me parece fundamental. Sin embargo, en las novelas de Galdós, como en el caso del episodio de la cueva de Montesinos de *El Quijote*, es posible interpretar los sueños de los personajes desde la perspectiva del lector a partir de las propias asociaciones que necesariamente remiten al contexto de la novela misma, tal como lo plantea Paul Ilie en el sueño de Fortunata. De esta manera el trabajo hermenéutico del lector se parece al del analizante ante sus propios sueños, porque acaso leer sea una forma de soñar. Encuentro el modelo de esta lectura en el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos (*El ingenioso hidalgo*, II, 23), momento en que pareciera que la novela cervantina se repliega sobre sí misma o reflexiona, aunque en este caso los elementos que ahí se juegan no vayan más allá del personaje. Resulta interesante apuntar que este episodio concluye, como en el caso del sueño de Fortunata analizado por Ilie, con el rebajamiento carnalesco del objeto de deseo, esto es, de Dulcinea, quien aparece vestida de aldeana y que, por conducto de una de sus doncellas, ofrece en prenda un faldellín a cambio de monedas.

Considero importante asentar que a lo largo de mis análisis no pretendo establecer puentes entre los personajes y la biografía del autor. Además, no considero que el diagnóstico de los personajes tenga demasiada importancia toda vez que se trata de estudiar textos desde el punto de vista literario. Mi pretensión consiste en delinear trazos, procesos, movimientos, estructuras y momentos anímicos de la escritura con el fin de apuntar elementos para una poética de los personajes.

Desde un punto de vista ético, intento atender a la sensibilidad del autor creador en lo tocante a la locura como elemento constitutivo de la condición humana y también a la crítica del ambiente social, moral y psicológico productor de marginalidad y miseria, a las

“razones de la sinrazón” de las víctimas sociales y a la crítica del mundo de la Restauración.

Capítulo II

Teoría y metodología

I. Nociones psicoanalíticas

El presente trabajo consiste en la lectura de tres novelas galdosianas (LD, EdC y FyJ) bajo la lupa del psicoanálisis freudiano y lacaniano. En la primera parte de este capítulo daré cuenta de nociones psicoanalíticas que considero importantes para mi trabajo. Algunos de estos conceptos, junto con otros más, aparecen explicados en los apartados correspondientes a cada una de las novelas objeto de este estudio.

La experiencia de satisfacción

En el apartado “La vivencia de satisfacción” del *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1985), se refiere Freud al auxilio que el recién nacido requiere para, cancelando el displacer, lograr una vivencia de satisfacción. Así, a partir de la primera experiencia, toda vez que reaparece el estado de esfuerzo o de deseo, la investidura reanima dos recuerdos, la carencia y el objeto de satisfacción.

En el caso del ser humano, la acción específica para que se cumpla la experiencia de satisfacción requiere de la demanda, que es siempre un llamado a Otro. Es esto lo que transforma la satisfacción en deseo, en la medida que en esta experiencia se implica el sujeto tal como lo descubre Freud en los procesos inconscientes.

La realización del deseo lanza al sujeto a una búsqueda marcada por una mítica primera vez, un Otro dador omnipotente. Se trata de la experiencia de satisfacción original, huella mnémica que, al reaparecer en la percepción, esto es, al ser alucinada debido a una inversión en la dirección de la corriente de excitación, desencadena la búsqueda de la experiencia marcada por esa huella, el placer del deseo. De este modo, la huella mnémica, la representación (*Vorstellung*), inaugura la realidad psíquica del hombre.

En relación con la madre, el goce del recién nacido se inscribe en la medida en que, a la distensión orgánica, la madre responde con gestos y con palabras que serán para éste la fuente de una prolongada distensión psíquica. Se trata de lo que agrega el amor de la madre a la satisfacción de la necesidad propiamente dicha. De este modo, la demanda implica el deseo del deseo del Otro, que encarna en el deseo de un reencuentro con la satisfacción originaria, ahí donde el niño recibió la satisfacción bajo la forma de goce sin haberla pedido ni esperado.

Para Lacan, dice Dor (1998), la dimensión del deseo aparece intrínsecamente ligado a una falta que no puede ser satisfecha por ningún objeto real. El único objeto capaz de lograrlo es el nombrado por Lacan *objeto a*, *objeto del deseo* y *objeto causa del deseo* a la vez, el *objeto perdido*.

Si la primera experiencia de satisfacción tiene la gratuidad de lo sagrado, en la segunda experiencia, en la medida en que implica la mediación de una demanda, el crío aparece confrontado con el orden de la pérdida. En el intento por significar lo que desea, se encuentra ante una inadecuación entre lo que desea y lo que la demanda deja escuchar. Así la demanda introduce la censura, eso que imposibilitará la aprehensión significativa del Otro, de la Cosa. De ahí el incesante re-nacimiento del deseo a partir de la falta dejada por la Cosa, deseo que para Lacan es el *objeto a*, eso que no cesa de no inscribirse.

La aventura del deseo es entonces un lanzarse a la búsqueda de la repetición del irrepetible instante prófugo que se pretende recuperar. El instante es también un espacio mítico, una suerte de paraíso, de *objeto a* perdido. La experiencia del deseo implica la alienación imaginaria y el acceso al lenguaje, mundo propio del sujeto deseante.

Procesos psíquicos primario y secundario

Freud denomina proceso psíquico primario a la modalidad de los procesos que ocurren en el inconsciente; este proceso carece de temporalidad, negación y causalidad y se configura como condensación o desplazamiento o, en términos lacanianos, como metáfora y metonimia. El proceso secundario rige la vida de vigilia.

Principio de placer y principio de realidad

El principio del placer freudiano se define como disminución de la tensión del aparato psíquico, su liberación. Desde el punto de vista económico, el displacer corresponde entonces a un incremento en la cantidad de excitación presente en la vida anímica. De esta manera, el aparato anímico se afana por mantener lo más baja posible, o al menos constante, la cantidad de excitación presente en éste.¹

¹ El principio de placer es una tendencia al servicio de la función de hacer que el aparato anímico quede exento de excitación, o la de mantener constante, o en el nivel mínimo posible, el monto de la excitación” (Freud, *Más allá del principio de placer*, OC, XVIII, 60).

Ahora bien, la ausencia de la satisfacción esperada por vía alucinatoria da paso a la representación del mundo exterior y a la alteración de la realidad. Se establece así el principio de realidad.

Tal como lo refiere Freud en las *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, dependiendo de la importancia de la realidad exterior, cobran relieve los órganos sensoriales y la conciencia acoplada a éstos que, además del placer y displacer, aprende a captar las cualidades sensoriales. Se instituye así la función de la *atención* además de un sistema de *registro*, parte del cual llamamos *memoria*. La descarga motriz que durante el imperio del principio de placer sirve para aligerar los aumentos de estímulo en el aparato anímico, adquiere la capacidad de alteración de la realidad con arreglo a fines, esto es, se muda en *acción*. La capacidad de pensar desde el representar, que alguna vez fuera inconsciente, es capaz de suspender la descarga motriz o acción.

Ahora bien, al establecerse el principio de realidad, un tipo de actividad del pensar se mantiene apartado del examen de realidad y permanece sometido al principio de placer. Se trata del *fantasear*, que se vincula con el juego infantil y que da origen a la creación y al arte.

La pulsión

La pulsión freudiana es un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo. Toda pulsión implica un esfuerzo (*Drang*), una meta de satisfacción (*Ziel*), un objeto (*Objekt*), esto es, algo en el que se alcanza la meta, y una fuente (*Quelle*), proceso somático en torno a un órgano cuyo estímulo es representado en la vida anímica de la pulsión.

Una pulsión nunca puede ser objeto de conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella (Freud, *Lo inconsciente*, 173).²

² Toda vez que cito textualmente la edición consultada de las *OC* de Freud, transcribo respetando el criterio ortográfico de los editores quienes omiten la letra *s* en “conciente” o “inconciente”.

En *Pulsiones y destinos de pulsión* (1915), hablará Freud de dos fuerzas inconscientes contrapuestas: la pulsión de vida o Eros y la pulsión de muerte o Tánatos. Las pulsiones eróticas constituyen fuerzas culturales y humanizantes, contrapuestas a las pulsiones de muerte que tienden a retrotraer el organismo hacia lo inorgánico.

En *Más allá del principio de placer* (1920), define Freud la pulsión erótica como aquella que conserva la sustancia viva y tiende a reunirla en unidades cada vez mayores; las pulsiones opuestas pugnan por disolver las unidades y reconducirlas al estado inorgánico inicial. Los fenómenos de la vida se explican siempre por la acción conjugada y contrapuesta de ambas pulsiones, muy rara vez aparecen las pulsiones aisladas, lo que explica la naturaleza ambivalente de los afectos. En este mismo trabajo señala Freud una propensión del placer hacia la desrealización y la muerte, de donde se desprende que este principio pudiera estar directamente al servicio de las pulsiones de muerte.

En el capítulo V del mismo trabajo, Freud caracteriza la pulsión como:

[...] *un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica* (Freud, *Más allá del principio de placer*, 36).

Contrariamente a la suposición de que la pulsión tiende al cambio y al desarrollo, esta caracterización de la misma nos habla de la naturaleza *conservadora* del ser vivo.³

En *El yo y el ello* (1923) distingue Freud dos variedades de pulsiones. Las pulsiones sexuales o eróticas comprenden también las mociones pulsionales sublimadas y de meta inhibida, además de las pulsiones de autoconservación atribuidas al *yo*. Por otra parte, también está la *pulsión de muerte*, encargada a reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte. Ambas pulsiones aspiran a restablecer un estado perturbado por la génesis de la vida; la vida misma es un compromiso entre estas dos aspiraciones.

Si pensamos en las ideas de la educación para la vida completa de las que abreva el cesante Delgado en EdC, encontraremos que apuntan hacia la vida. Ahora bien, debido a la manera como asume las ideas el personaje, es conducido por éstas, paradójicamente, al aislamiento y casi al autismo, esto es, hacia la muerte.

³ Más adelante hablará Freud de otras pulsiones que se esfuerzan en el sentido de la creación y el progreso.

El cruce de miradas entre Juanito y Fortunata (FyJ) implica la pulsión escópica (*Schaulust*) cuya fuente es el ojo; la mirada del joven se dirige a Fortunata en tanto que objeto del deseo, colocándola como un ser mirado que, tocado por ese vislumbre, terminará por hacerse ver.

La repetición más allá del principio de placer

Freud observó a su nieto jugando a tirar un balero hasta hacerlo desaparecer de su vista exclamando “ooo” (*fort*) para después hacerlo aparecer tirando del hilo, ante lo que exclamaba jubilosamente “aaa” (*da*).⁴ En su interpretación, el juego del *fort-da* da cuenta de la renuncia pulsional del niño a la protesta por la partida de la madre. Pero Freud se pregunta por la conciliación entre esta repetición de la vivencia penosa con el principio de placer y conjetura que acaso el acto de arrojar el objeto constituya la satisfacción del impulso sofocado por el niño quien de esta manera se venga de la partida de la madre trocando una vivencia pasiva en actividad. ¿El esfuerzo (*Drang*) de la elaboración o procesamiento psíquico es susceptible de exteriorizarse de manera primaria e independientemente del principio de placer?, se pregunta.

Los niños repiten en el juego aquello que les provoca fuertes impresiones, dando curso y expresión a la intensidad de éstas. Por otra parte, todo juego está presidido por el deseo infantil de crecer y actuar como los mayores. En la reproducción de la vivencia displacentera, los infantes truecan la pasividad de la vivencia en actividad lúdica, infligiendo a otros la vivencia desagradable. Así, aun bajo el imperio del principio de placer existen medios y vías para convertir lo displacentero en objeto de recuerdo y elaboración anímica.

Toda vez que lo reprimido (fragmentos de la vida sexual infantil, del complejo de Edipo y sus ramificaciones) no se recuerda, se repite.⁵ Esta compulsión a la repetición no proviene de lo reprimido, sino de los mismos estratos y sistemas superiores de la vida psíquica que llevaron a cabo la represión. Así, desde un punto de vista dinámico, es posible concluir que en el encuadre analítico la resistencia del analizante parte de su *yo*. Ahora bien, si la resistencia del *yo* consciente y preconsciente

⁴ *Fort-da*, esto es, allá o se va y aquí está.

⁵ La pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones, son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas, sino que, en palabras del poeta, “acicatea, indomeñado, siempre hacia delante” (Freud, *Más allá del principio de placer*, OC, XVIII, 42).

está al servicio del principio de placer, ocurre también que, en la medida del ahorro de displacer suscitado por la liberación de lo reprimido, la compulsión de repetición devuelve también vivencias pasadas por entero carentes de placer como lo son las hondamente dolorosas sensaciones que las pérdidas de amor y los fracasos dejan como secuela y que permanecen en calidad de cicatrices narcisistas. De esta manera, la acción de las pulsiones que conllevan únicamente displacer puede aparecer como un destino persecutorio o un sesgo demoníaco de la experiencia: la repetición de la ingratitud de los protegidos, la traición del amigo o los fracasos amorosos. En estos casos la persona experimenta pasivamente vivencias sustraídas a su poder. De todo ello infiere Freud la existencia de una compulsión de repetición que se instaura más allá del principio de placer.

“El proceso vital del individuo lleva por razones internas a la nivelación de tensiones químicas, esto es, a la muerte, mientras que la unión con una sustancia viva que conforme un individuo diferente aumenta estas tensiones, introduce nuevas *diferencias vitales*”, dice Freud. La existencia de las pulsiones de muerte se basa en la observación de la tendencia dominante de la vida anímica, y quizá de la vida nerviosa en general, de rebajar, mantener constante o suprimir la tensión interna del estímulo de acuerdo con el principio de placer. La pulsión de muerte, nacida por la animación de lo inorgánico, contiende con la pulsión sexual, con el Eros, que procura esforzar las partes de la sustancia viva, unas hacia otras, y cohesionarlas. En el análisis del *yo*, Freud encuentra que una parte de las pulsiones yoicas son de naturaleza libidinosa y han tomado por objeto el propio *yo*. Estas pulsiones de autoconservación narcisistas se inscriben dentro de las pulsiones sexuales libidinosas, de donde la oposición entre pulsiones yoicas y pulsiones sexuales resulta en pulsiones yoicas y pulsiones de objeto, ambas de naturaleza libidinosa. Surge entonces una nueva oposición entre las pulsiones libidinosas (yoicas y de objeto) y otras estatuidas en el interior del *yo* como pulsiones de destrucción.

Si, bajo el imperio del principio del placer, se trata de “ligar” la energía fluyente, transmutándola en investidura quiescente, ante algún peligro externo, una urgente angustia sobreinvierte a los sistemas receptores del estímulo, lo que constituye la última trinchera de la protección antiestímulo. En la neurosis traumática los sueños buscan recuperar el dominio (*Bewältigung*) sobre el estímulo por medio de un desarrollo de la angustia cuya omisión habría causado la neurosis traumática. Estos sueños “proporcionan así una perspectiva sobre la función del aparato anímico que, sin

contradecir al principio de placer, es independiente de éste y parece más originaria que el propósito de ganar placer y evitar displacer” (Freud, *Más allá del principio del placer*, 31). Así, este tipo de sueños obedece a la compulsión de repetición que se apoya en el deseo de convocar lo olvidado y reprimido para intentar efectuar la ligazón psíquica de impresiones traumáticas.

Es así como la tarea de los estratos superiores del aparato anímico consiste en ligar la excitación pulsional que entra en operación en el proceso primario. El fracaso de esta ligazón provoca una perturbación análoga a la neurosis traumática. Ahora bien, el imperio del principio de placer (y su modificación en el principio de realidad) sólo puede instalarse si se logra efectivamente la ligazón. Hasta este momento, el aparato anímico tendrá la tarea de dominar o ligar la excitación no en oposición al principio del placer, pero sí independientemente de éste y en parte sin tomarlo en cuenta.

Así, la excitación pulsional se entrama con la compulsión de repetición toda vez que, siguiendo la formulación freudiana, la entendemos como “*un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas*”.

De esta manera, todas las pulsiones orgánicas son conservadoras, adquiridas históricamente y dirigidas al restablecimiento de lo anterior. Más radicalmente aún: “*La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*”. En algún momento, explica Freud, por alguna intervención de fuerzas hasta el momento inimaginables, se suscitó la vida. La tensión generada en la materia hasta entonces inanimada pugnó por nivelarse; nació así la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado (Freud, *Más allá del principio de placer*, 38).

Así, los fenómenos vitales son rodeos para llegar a la muerte. Desde esta óptica, las pulsiones de autoconservación resultan pulsiones parciales destinadas a asegurar el camino hacia la muerte peculiar del organismo y a alejar otras posibilidades de regreso a lo inorgánico que no sean las inmanentes. Así, el organismo vivo lucha enérgicamente contra influencias que podrían ayudarlo a alcanzar su meta vital por el camino más corto.

Las pulsiones sexuales vigilan los destinos de los organismos elementales que sobreviven al individuo, provocando su encuentro con otras células germinales. Son conservadoras en cuanto espejean estados anteriores de la sustancia viva, esto es, repiten el juego a que deben su génesis; resultan asimismo particularmente resistentes a

injerencias externas. Son ellas las genuinas pulsiones de vida. De esta manera, en la vida de los organismos:

[...] uno de los grupos pulsionales se lanza, impetuoso, hacia adelante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; el otro, llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarle desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto (Freud, *Más allá del principio de placer*, 40).

Así, mientras que las pulsiones yoicas provienen de la animación de la materia inanimada y quieren restablecer la condición de inanimado, las pulsiones sexuales, si bien reproducen estados primitivos del ser vivo, tienen como meta la fusión de dos células germinales diferenciadas.⁶

W. Weismann establece una división de la sustancia viva entre una mitad mortal, el soma, sujeto a la muerte natural, y una mitad inmortal, la de las células germinales, susceptibles, bajo condiciones favorables, de desarrollarse en un nuevo individuo, rodeándose de un nuevo soma. Lacan se refiere a esta sustancia inmortal como laminilla u *hommelette*. “Este ‘falso órgano’” de la pulsión, cuya característica es no existir es la libido”, dirá. Por su parte Freud señala dos clases de pulsiones: las que pretenden conducir la vida a la muerte y las pulsiones sexuales, que de continuo aspiran a la renovación de la vida.

Dentro de un organismo pluricelular, las células germinales conservan de manera “narcisista” su libido como una reserva con miras a su posterior actividad anabólica. La libido de nuestras pulsiones sexuales coincide con el Eros de los poetas y filósofos, con el Eros que cohesiona todo lo viviente y produce una ilusión de perfeccionamiento, tal como lo plantea Rousseau. Las pulsiones yoicas de autoconservación y las pulsiones sexuales resultan, así, ambas pulsiones de vida.

Deseo y goce

En las conferencias que conforman *El goce* de Roland Chemama, éste se da a la tarea de pensar “el” goce a partir de la consideración de que éste tiene la facultad de diferir de sí

⁶ El infatigable esfuerzo que se observa en una minoría de individuos humanos hacia un mayor perfeccionamiento, observa Freud, puede comprenderse sin violencia como resultado de la represión de las pulsiones. Ahora bien, la pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consiste en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción. El camino hacia atrás, hacia la satisfacción plena, en general es obstruido por las resistencias que mantienen en pie las represiones, y entonces no queda más que avanzar por otra dirección del desarrollo (Freud, *Más allá del principio de placer*, OC, XVIII, 41).

mismo. De esta manera, la noción de goce en el terreno lacaniano tiene un valor ambiguo.

Si el deseo surge de la falta, el goce la obtura y cierra el deseo. Lo que el hombre busca tiene con frecuencia un valor sexual; de ahí que la expresión del deseo constituya un placer desde la pulsión, pero un displacer para el Yo y el Ideal. Si bien el principio de realidad puede hacer diferir la obtención de un placer para alcanzarlo en mejores condiciones, la alucinación habla de una tendencia del placer hacia la desrealización, hacia la muerte (Chemama, *El goce*, 17). Cabe señalar que Freud anticipa la noción de goce cuando habla de *Lust*, que en alemán designa tanto la tensión como la satisfacción misma.

a. La satisfacción del goce

En la medida en que está atravesado por el lenguaje, el sujeto experimenta el goce a partir del límite que le impone la alienación al significante y sus implicaciones: la sumisión a la ley, la marca, la anulación misma, sin poder apropiarse del objeto.

En *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, Lacan se refiere a la alienación del deseo en el significante. Se llama goce a esa satisfacción que no cae por su propio peso. De esta manera, al adueñarse de las condiciones que el lenguaje impone al deseo, el sujeto encontrará una satisfacción en la existencia de la ley.

Para adaptarse a lo simbólico, el sujeto tratará de erotizar la ley misma. En el fantasma “pegan a un niño” que Freud encontró en muchos de sus analizantes, “lo que importa en la fustigación es lo que raya. El golpe raya la piel del sujeto, pero sobre todo raya al sujeto en cuanto tal; lo tacha, lo deroga”. Si el sujeto es efecto del significante y está gobernado por la ley que vehicula el lenguaje, encontrará su satisfacción ligada al equívoco, a la falsedad, a la duplicidad del lenguaje y a la sumisión a la ley, incluyendo lo que ésta implica de marca sobre el sujeto o aun de anulación de éste. Se trata de la ley como inscripción simbólica y no como coerción real. De esta manera, coronado con un cucurucho, el ser de Felipe Centeno se verá marcado por el significante impuesto por Pedro Polo: “el doctor Centeno”.

El goce implica en el hombre la satisfacción de adaptarse a las condiciones impuestas a su deseo. El goce fálico, aun asociado a la sexualidad, remite a la cultura, comprende sus reglas y sus límites y la obligación de adaptarse a ésta. Con el falo se introduce la dimensión de lo simbólico, aquella cuya erotización permite el goce. Ahora bien, el orden simbólico, esto es, el orden del lenguaje, está ligado a la dimensión de la pérdida.

El falo constituye un símbolo porque implica el límite de la detumescencia. El falo organiza el deseo; es el significante de la diferencia sexual y de la falta. La función fálica es la de la castración, esto es, la función misma del límite, la renuncia al objeto (a los “*objetos a*”). En la operación fálica, una parte del cuerpo se convierte en símbolo, en significante. La falicización da cuenta de la falta del otro que suscita el deseo y que puede mantenerse más allá de toda satisfacción. Ahora bien, la erección misma es ya una forma de goce, una tensión.

En cuanto a las mujeres, no-todas están sometidas a la castración. Ahí donde la mujer encuentra la falta fálica, puede acceder con el cuerpo en su totalidad y *ser* el falo; convertirse en la imagen del falo como símbolo del deseo. Si el órgano no está en su posesión, la mujer no tiene nada que perder. La mujer, dirá Lacan, no carece de nada.

El goce concierne al cuerpo, pues de lo contrario no sería un goce, pero se inscribe más bien como neutralizando en el cuerpo la zona del sexo. En el goce otro, el cuerpo franquea un límite, un umbral y se desborda. El goce otro es un goce suplementario al goce fálico.

En cuanto al goce místico, al goce extático, los místicos lo experimentan, pero nada saben de éste. “Es posible que lo que hace gozar, en el nivel de ese goce otro, es esa misma nada, la renuncia a todos los objetos o a todas las sensaciones particulares que podrían acudir en el lugar de esa nada” (Chemama, *El goce*, 109). Así pues, el goce otro del místico es el goce “sin objeto”. Si en el varón el *objeto a* hace de tapón al vacío, en el místico el goce tiene relación con el vacío mismo.

b. La condición insaciable del goce

El placer, explica Lacan, es siempre una barrera al goce en la medida en que éste último es del orden de la tensión, el forzamiento, el gasto, la proeza, aun del dolor, tal como lo experimenta corporalmente Alejandro Miquis (EdC). El placer es la tendencia a disminuir la tensión del aparato psíquico; la posibilidad del incremento de la tensión en la vida psíquica proviene de ese “más allá del principio de placer”.

Tal como se dijo en el apartado anterior, el orden simbólico u orden del lenguaje está ligado con la dimensión de la pérdida. El goce aparece en relación con la dimensión de un vacío, de una cosa inaccesible o del objeto perdido. Pero él no se dirige hacia el vacío, sino que lo obtura, instalando una imagen en su lugar.

Es muy posible que el concepto de goce de Lacan haya sido concebido a partir de la noción de pulsión de muerte freudiana. Si el goce se inscribe por el lado de un exceso, se opone al deseo que, en la medida en que opera en el campo del lenguaje,

aparece del lado de la metáfora o la metonimia, esto es, que no representa al objeto que lo causa sino de manera indirecta. La fuerza en el deseo, sin embargo, radica en su relación con el goce; la sexualidad como voluntad de goce implica cierta violencia, un principio del dominio sobre otro

c. El goce del esclavo

El goce constituye un forzamiento del principio de placer que consiste en poner a prueba el cuerpo más allá de ciertos límites; este forzamiento puede implicar sufrimiento: “Lo que tiene relación con el *objeto a* como objeto de goce debe encontrarse, para el sujeto, en el campo del Otro, y en una sociedad de amos éste es encarnado bastante fácilmente por los grupos reducidos a servidumbre, o incluso más o menos claramente concebidos como inferiores”. Para Juan de Santa Cruz (FyJ), más allá de su desemejanza con su madre, Fortunata, la mujer del pueblo aparece sometida al placer, y es esa esclavitud la que la convierte en un ‘ser entregado al goce’ (*vid. Chemama, El goce, 122-123*). Siguiendo esta línea, Juanito gozará de Fortunata.

La represión

La represión, esfuerzo de desalojo y suplantación, tiene como propósito evitar el displacer. En su trabajo *La represión* (1915), Freud habla de una represión primordial que, en una primera fase, consiste en negarle el acceso a lo consciente a la agencia representante psíquica de la pulsión. En la segunda etapa, de la *represión propiamente dicha*, ésta recae sobre retoños psíquicos de la agencia representante reprimida o sobre itinerarios de pensamiento que han establecido algún vínculo asociativo con ella (Freud, *La represión, 143*). Es importante anotar aquí que la represión no se produce de una sola vez, sino que exige un gasto de fuerza constante.

La represión de una agencia representante de una pulsión, esto es, una representación o grupo de representaciones investidas con un determinado monto de energía psíquica, consiste en la *sustracción de la investidura energética o libido*, si tratamos de pulsiones sexuales.

La represión no impide que la agencia representante de la pulsión permanezca en lo inconsciente organizándose, formando retoños y anudando conexiones, “proliferando en las sombras”. Sin embargo, si alguien tradujera y mostrara la representación reprimida a un neurótico, no sólo la vería como ajena, sino como atemorizante, experimentándola como si poseyera una intensidad pulsional extraordinaria y peligrosa.

Lo inconsciente

En su primera tópica (1915), Freud establece la existencia de los sistemas Consciente (C), Preconsciente (Prcc) e Inconsciente (Icc). Entre ellos tres se establece la censura. El psicoanálisis se distingue de la psicología descriptiva de la conciencia por su concepción *dinámica* de los procesos anímicos; toma también en cuenta la *tópica* psíquica, esto es, el sistema o sistemas entre los cuales se juega el acto psíquico. El punto de vista económico persigue los destinos de las magnitudes de excitación.

El inconsciente contiene una población psíquica primitiva. El núcleo del Icc consiste en agencias representantes de pulsión que quieren descargar su investidura en emociones de deseo. El Icc se rige por el proceso primario en el que no hay negación, sólo contenidos investidos con mayor o menor intensidad; tampoco hay temporalidad. Estos procesos están sometidos al principio del placer y su destino depende de la fuerza que posean.

Los procesos inconscientes sólo se vuelven cognoscibles bajo las condiciones del soñar y de las neurosis, cuando los procesos del sistema Prcc sufren una regresión. El Icc es algo vivo, susceptible de desarrollo y mantiene con el Prcc una serie de relaciones, entre otras, la de la cooperación. Las fantasías constituyen retoños del inconsciente.

Yo, ello y superyó

En la primera sección de *El yo y el ello* (1923), Freud se refiere desde el punto de vista dinámico a tres términos: lo consciente, lo preconsciente, esto es, lo latente susceptible de conciencia, y lo inconsciente, es decir, lo reprimido no susceptible de conciencia.

Posteriormente, dará paso a lo que se denomina su segundo tópico. Llamamos *yo* a la representación de una organización coherente de los procesos anímicos en una persona. Del *yo* depende la conciencia y la descarga de las excitaciones en el mundo exterior; por la noche, esta instancia duerme. Del *yo* parten también las represiones. Ahora bien, aclara Freud, una parte del *yo* es con seguridad inconsciente, como ocurre en el caso de la autocritica y la conciencia moral o de sentimientos inconscientes de culpa.

Son conscientes todas las percepciones que nos vienen de afuera (percepciones sensoriales) y de adentro, lo que llamamos sensaciones y sentimientos. Lo preconsciente adviene por conexión con representaciones-palabra, esto es, restos mnémicos, pues sólo puede devenir consciente lo que ya fue alguna vez percepción consciente. Los restos de

palabras provienen de percepciones acústicas: “La palabra es entonces, propiamente, el resto mnémico de la palabra oída” (Freud, *El yo y el ello*, 23).

Si llamamos “yo” a aquello que parte del sistema perceptual y que es primero preconsciente, el “ello” refiere a lo otro psíquico en el que se continúa y se comporta como inconsciente. De esta manera, un individuo es un *ello* psíquico no conocido e inconsciente sobre el que, como en una superficie, se asienta el yo, desarrollado desde el sistema perceptual como si fuera su núcleo (Freud, *El yo y el ello*, 25-26). Por otra parte, lo reprimido es segregado tajantemente del yo por las resistencias de la represión, pero puede comunicarse con éste a través del *ello*. Finalmente, el yo lleva un “casquete auditivo” asentado transversalmente.

En consecuencia, el yo es la parte del *ello* alterada por la influencia del mundo exterior, con mediación de la percepción de la conciencia. Además, el yo se afana por reemplazar el principio de placer, que rige en el *ello*, por el principio de realidad: “Para el yo, la percepción cumple el papel que en el *ello* corresponde a la pulsión. El yo es el representante de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al *ello*, que contiene las pasiones” (Freud, *El yo y el ello*, 27). Recurriendo a una metáfora, Freud explica que el yo en relación con el *ello* se parece al jinete que debe enfrenar la fuerza superior del caballo, con la diferencia de que, mientras el jinete lo intenta con sus propias fuerzas, el yo lo hace con fuerzas prestadas.

Además del sistema perceptual, también el cuerpo propio y sobre todo su superficie, de la que parten las percepciones internas y externas, ejerce una acción eficaz sobre la génesis del yo y su separación del *ello*.

Existe en el interior del yo una diferenciación que denomina Freud *ideal-yo* o *superyó*. Las investiduras de objeto parten del *ello*, que siente las aspiraciones eróticas como necesidades; el yo, todavía endeble al principio, las admite o intenta defenderse de éstas mediante la represión (Freud, *El yo y el ello*, 31). Si tal objeto sexual es resignado, no es raro que a cambio sobrevenga la alteración del yo, esto es, la erección del objeto en el yo. Ahora bien, la transposición de la libido de objeto en libido narcisista conlleva una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación.

En el caso del varón, desarrolla en época temprana una investidura de objeto hacia la madre; del padre se apodera por identificación. Ante el refuerzo de los deseos sexuales hacia la madre y la figura del padre como obstáculo para esos deseos, nace el complejo de Edipo. La identificación-padre cobra una tonalidad hostil; se trueca en el

deseo de eliminar al padre para sustituirlo estando al lado de la madre. La actitud ambivalente hacia el padre y la aspiración tierna de objeto hacia la madre caracterizan el contenido del complejo de Edipo simple. Con la demolición del complejo de Edipo se resigna la investidura de objeto de la madre que puede tener dos reemplazos: o bien una identificación con la madre, o un refuerzo de la identificación-padre. La actitud edípica de la niña puede desembocar en un refuerzo de su identificación-madre, pero también ocurre que, después de que se ha visto obligada a renunciar al padre como objeto de amor, retoma y destaca su masculinidad y se identifica con el objeto perdido. Ahora bien, aclara Freud, una indagación más a fondo pone al descubierto el complejo de Edipo más completo, esto es, duplicado, positivo y negativo, dependiente de la bisexualidad originaria del niño (el varón, por ejemplo, no sólo posee una actitud ambivalente hacia el padre y una elección tierna de objeto en favor de la madre, sino también una actitud femenina tierna hacia el padre y la correspondiente actitud celosa y hostil hacia la madre).

Así, como resultado más universal de la fase sexual gobernada por el complejo de Edipo, se puede suponer una sedimentación en el yo, que consiste en el establecimiento de estas dos identificaciones, unificadas de alguna manera entre sí. Esta alteración del yo recibe su posición especial: se enfrenta al otro contenido del yo como ideal del yo o superyó (Freud, *El yo y el ello*, 36).

De esta manera, el *superyó* no es sólo el residuo de las primeras elecciones de objeto del *ello*; constituye también una enérgica formación reactiva frente a éstas y también al *ideal del yo* que estuvo empeñado en la represión del complejo de Edipo. Ubicando en los progenitores, en particular en el padre, el obstáculo para la realización de los deseos edípicos, el yo infantil erige dentro de sí el obstáculo tomando, en cierta medida, la fuerza de éste para lograrlo. El *superyó* conservará el carácter del padre, procurando dar una expresión duradera al influjo parental.

El ideal del yo es, por lo tanto, la herencia del complejo de Edipo y, así, expresión de las más potentes mociones y los más importantes destinos libidinales del *ello*. Mediante su institución, el yo se apodera del complejo de Edipo y simultáneamente se somete, él mismo, al *ello*. Mientras que el yo es esencialmente representante del mundo exterior, de la realidad, el *superyó* se le enfrenta como abogado del mundo interior, del *ello* (Freud, *El yo y el ello*, 37).

Así, lo más profundo en la vida anímica individual se convierte, por la formación del ideal, en lo más elevado del alma humana. Se trata, al decir de Freud, de una formación sustitutiva de la añoranza del padre y contiene el germen a partir del cual se forman las religiones.

La sublimación se produce por mediación del *yo*. De esta manera, el *yo* tramita las investiduras de objeto del *ello* acogiendo su libido en el *yo* y ligándola a la alteración en éste. Esta transposición de libido erótica en libido yoica implica una resignación de las metas sexuales: “Al apoderarse así el *yo* de la libido de las investiduras de objeto, al arrogarse la condición de único objeto de amor, desexualizando o sublimando la libido del *ello*, trabaja en contra de los propósitos del Eros, se pone al servicio de las mociones pulsionales enemigas” (Freud, *El yo y el ello*, 46). Es éste el fenómeno que se opera en Fortunata (FyJ) a resultas de la reclusión en el convento de las Micaelas. Al despertar de un sueño en que la Virgen favorece a su objeto de deseo, Juan de Santa Cruz, piensa que ésta se ha “pasado al lado del enemigo”, esto es, al de las mociones pulsionales eróticas, contrarias a la sublimación que la vida y prácticas religiosas que el convento de las Micaelas le han inducido.

Las pulsiones de muerte son en gran medida mudas; casi todo el alboroto de la vida parte del Eros. Si la vida está gobernada por el principio de la constancia y por tanto destinada a deslizarse hacia la muerte, son las pulsiones sexuales las que detienen la caída e introducen nuevas tensiones.

El *yo* se forma en gran medida a partir de identificaciones que toman el relevo de las investiduras del *ello* resignadas; las primeras de estas identificaciones se contraponen al *yo* como *superyó*. Heredero del complejo de Edipo, el *superyó* posee la facultad de contraponerse al *yo* y dominarlo. Descendiente de las primeras investiduras de objeto del *ello*, el *superyó* se sumerge profundamente en éste y aparece más distanciado de la conciencia que el *yo*. Así el *superyó* resulta independiente del *yo* consciente y en cambio presenta vínculos íntimos con el *ello* inconsciente de donde procede su *energía de investidura*. En la melancolía encontramos un *superyó* hiperintenso, gobernado por la pulsión de muerte, que se abate con furia inmisericorde sobre el *yo* y que es capaz de producir la muerte. En la neurosis obsesiva se presenta una regresión a la organización pregenital, lo que permite que los impulsos de amor se transpongan en impulsos de agresión hacia el objeto. Así, la pulsión de destrucción queda liberada y quiere aniquilar el objeto. El *yo* se debate contra las tendencias

destructivas, pero el *superyó* se comporta como si éste fuera responsable de ellas; en el *yo* se opera efectivamente una sustitución de amor por odio: “Desvalido hacia ambos costados, el *yo* se defiende en vano de las insinuaciones del *ello* asesino y de los reproches de la conciencia moral castigadora” (Freud, *El yo y el ello*, 54). El resultado es un automartirio interminable y posteriormente una martirización sistemática del objeto. Esto ocurre en la relación de Pedro Polo (*Tormento*) con Amparo.

La moralidad limita las pulsiones. El *ello* es totalmente amoral, el *yo* se empeña en ser moral y el *superyó* puede ser hipermoral; en ese caso, se vuelve tan cruel como únicamente puede serlo el *ello* (Freud, *El yo y el ello*, 55). Sobre esto observa Freud que, mientras más un ser humano sujeta su agresión hacia los otros y el mundo, tanto más aumentará la inclinación de su *ideal* a agredir a su *yo*. Por eso es que Fortunata (FyJ) insiste en la necesidad de castigar a la traidora Aurora para poder seguir siendo “ángel”, esto es, para conservar la integridad de su *yo*, preservándolo del autocastigo.

El *superyó*, engendrado por una identificación con el arquetipo paterno, aparece desexualizado o aun sublimado. En este caso el componente erótico ya no tiene la fuerza para ligarse a la destrucción que aparece con éste aparejado, así que la instancia superyoica se libera como inclinación de agresión y destrucción. Es de esta des-mezcla que el ideal extrae todo el sesgo duro y cruel del deber-ser (Freud, *El yo y el ello*, 55).

En virtud de su nexa con el sistema percepción, el *yo* establece el ordenamiento temporal de los procesos anímicos y los somete al examen de realidad. Consigue aplazar las descargas motrices y gobierna los accesos a la motilidad. El *yo* se enriquece a raíz de todas las experiencias de la vida que le vienen de afuera, pero el *ello* es su otro mundo exterior, al que procura someter. Así el *yo* sustrae libido al *ello*, transforma las investiduras de objeto del *ello* en conformaciones del *yo* y, con ayuda del *superyó*, se nutre de las experiencias de la prehistoria almacenada en el *ello*.

El *yo* se desarrolla desde la percepción de las pulsiones hacia su gobierno sobre éstas, desde la obediencia a las pulsiones hacia su inhibición, operación en la que participa el *ideal del yo*. Por otra parte, el *yo* sufre las amenazas del mundo exterior, de la libido del *ello* y de la severidad del *superyó*. Se trata de un ser fronterizo que quiere mediar entre el mundo y el *ello*, hacer que el *ello* obedezca al mundo y que el mundo haga justicia al deseo del *ello* (Freud, *El yo y el ello*, 56). Mediante su trabajo de identificación y de sublimación, presta auxilio a las pulsiones de muerte para dominar a la libido y así cae en el peligro de devenir objeto de estas pulsiones.

El *yo* es el genuino almacigo de la angustia, pues desarrolla el reflejo de la huida retirando su investidura de la percepción amenazadora y emitiéndola como angustia. Del ser superior que devino en *ideal del yo* pendió alguna vez la amenaza de castración, probablemente el núcleo en el que se depositó la posterior angustia de la conciencia moral. En el caso de la melancolía, al verse abandonado por los poderes protectores, esto es, al sentirse odiado y perseguido por *el superyó*, en vez de sentirse amado, el *yo* se deja morir. Por su parte el *ello* no tiene medio alguno para testimoniar amor u odio al *yo*. Eros y pulsión de muerte luchan en el *ello* como si estuvieran bajo el imperio de las mudas y poderosas pulsiones de muerte que querrían llamar a reposo a Eros, siguiendo las señas del principio del placer. El papel de Eros no debe ser, sin embargo, subestimado.

El *superyó* freudiano se produce en el momento en que declina el Edipo y el sujeto incorpora las voces parentales. Así, éste se erige sobre las astillas del Edipo, constituyéndose con las potentes mociones e importantes destinos libidinales del *ello* (Freud, *El yo y el ello*, 37).

Siguiendo a Melannie Klein, existe un *superyó* anterior al Edipo surgido como represalia de las pulsiones sádicas. Si el masoquismo resulta de la marca del lenguaje en el sujeto, el sadismo del *superyó* se nutre de la unión con el masoquismo primario y ordena gozar.

Durante el complejo de Edipo el niño logra la satisfacción de dos maneras. Puede situarse de manera masculina en el lugar del padre y, como él, mantener el comercio con la madre o bien sustituir a la madre y hacerse amar por el padre. Ahora bien, si la satisfacción amorosa en el complejo de Edipo implica la pérdida del pene, se produce un conflicto entre el interés narcisista en esta parte del cuerpo y la investidura libidinosa de los objetos parentales. Es entonces cuando el *yo* del niño se extraña del complejo de Edipo (Freud, *El sepultamiento del complejo de Edipo*, 184).

Así, las investiduras de objeto son resignadas y sustituidas por la identificación. La autoridad del padre, o de ambos progenitores, introyectada en el *yo*, forma el núcleo del *superyó*, que toma prestada del padre su severidad, perpetúa la prohibición del incesto asegurando al *yo* contra el retorno de la investidura libidinosa del objeto. Las aspiraciones libidinosas pertenecientes al complejo de Edipo son en parte desexualizadas y sublimadas y en parte inhibidas en su meta y mudadas en mociones tiernas. Así se inicia el periodo de latencia que interrumpe el desarrollo sexual del niño (Freud, *El sepultamiento del complejo de Edipo*, 184). Por otra parte, la renuncia al

pene de la niña se desliza a lo largo de una ecuación simbólica, del pene al hijo, y culmina en el deseo de recibir como regalo un hijo del padre y después del hombre.

Yo ideal e ideal del yo

La subjetividad, dice Lacan, se construye en la pluralidad y el pluralismo de niveles de identificación llamados el *ideal del yo* y el *yo ideal* (Lacan, *La transferencia*, 174).

Siguiendo a Lacan, en *Introducción del narcisismo* (1914), Freud se refiere a dos narcisismos. En primer lugar, al narcisismo en relación con la imagen corporal, que constituye la unidad del sujeto. En segundo lugar, esta reflexión introduce un segundo narcisismo que permite la identificación con el otro y el establecimiento de la relación imaginaria y libidinal con el mundo en general: “El sujeto ve su ser en una reflexión en relación al otro, es decir, en relación al *Ich-Ideal (ideal del yo)*. En la carga amorosa el objeto amado equivale, estrictamente, debido a la captación del sujeto que opera, al *ideal del yo*” (Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, 194). De ahí la fascinación ante el objeto amado y su sobreestimación.

El amor ególatra de que era objeto en la niñez el *yo verdadero* se consagra al *yo ideal* cuya formación por parte del *yo* es la condición de la represión. Así, el narcisismo se desplaza al *yo ideal* que, como el infantil, parece imbuido de perfecciones. Más adelante, en la medida en que el niño es incapaz de renunciar a la ilusión de perfección, intenta reconquistarla bajo la forma de su *ideal del yo* (Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, 203): “Lo que él proyecta frente a sí como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal” (Freud, *Introducción del narcisismo*, 91). La formación del *ideal* aumenta las exigencias del *yo* y favorece la represión.

La formación del ideal se relaciona con la sublimación, vía de escape que permite el cumplimiento de la exigencia pulsional sin dar lugar a la represión. Esta consiste en el proceso de lanzar la pulsión a una meta distinta de la satisfacción sexual y tiene que ver con la libido de objeto. La sublimación es distinta de la idealización que se relaciona con el objeto y puede darse tanto en el campo de la libido yoica como en el de la libido de objeto.

Apunta Freud la muy probable existencia de una instancia psíquica encargada de velar por el aseguramiento de la satisfacción narcisista proveniente del *ideal del yo*, capaz de observar de manera continua al *yo* actual midiéndolo con el *ideal*. Lo que

llamamos *conciencia moral* respondería a esta caracterización.⁷ Dentro de la estructura del yo, dice Freud, es posible ubicar el *ensor del sueño* en el *ideal del yo* y en las exteriorizaciones dinámicas de la conciencia moral: “El desarrollo del yo consiste en un distanciamiento respecto del narcisismo primario y engendra una intensa aspiración a recobrarlo” (*Introducción del narcisismo*, 96). Así, se desplaza la libido a un *ideal del yo* impuesto desde fuera; la satisfacción se obtiene con el cumplimiento de este ideal. Simultáneamente el yo emite investiduras libidinales. De esta manera, una parte del sentimiento de sí es primaria, residuo del narcisismo infantil; otra, brota del cumplimiento del *ideal del yo* y la tercera, de la satisfacción de la libido de objeto.

El enamoramiento consiste en un desborde de la libido yoica sobre el objeto sexual que se ve elevado a ideal sexual. Este ideal sexual puede entrar en una relación auxiliar con el *ideal del yo*. En este caso se ama siguiendo el tipo de elección narcisista de objeto, lo que uno fue y ha perdido o lo que no se tiene. “Se ama”, dice Freud, “a lo que posee el mérito que falta al yo para alcanzar el ideal” (Freud, *Introducción del narcisismo*, 97).

El ideal se instala en Fortunata (FyJ) a partir de la voz de Guillermina quien le habla de la virtud femenina. Fortunata incorpora la voz de Guillermina, como si la tomara en comunión; Jacinta como imagen del ideal se fortalece y con la propia Fortunata y Santa Cruz constituyen el triángulo del deseo.

Fortunata produce en el convento de las Micaelas la llamada *idea blanca*, blanca porque está asociada con la hostia sagrada, el ideal. En el altar, la hostia recubre el hueco de la custodia a la que Fortunata acaso asocia con el cuerpo femenino. En el mundo psíquico de la joven, la *idea blanca* la incita a reprimir su pasión por Juan Santa Cruz, la llama a la cordura y a la resignación: “El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha”, le dice a la joven la *idea*.⁸

Desde mi perspectiva, la *idea blanca* es el llenado o completud del hueco, reverso de la “pícaro idea” que aparece después como expresión del vacío a partir del cual surge aquello a lo que Fortunata se refiere como lo que le sale de *entre sí*.

⁷ “Grandes montos de una libido en esencia homosexual fueron así convocados para la formación del ideal narcisista del yo, y en su conservación encuentra drenaje y satisfacción. La institución de la conciencia moral fue en el fondo una encarnación de la crítica de los padres, primero, y después de la crítica de la sociedad, proceso semejante al que se repite en la génesis de una inclinación represiva nacida de una prohibición o un impedimento al comienzo externos” (Freud, *Introducción del narcisismo*, OC, XIV, 93).

⁸ Si en la alucinación del psicótico se produce una sonorización del objeto voz en la que el *superyó* profiere la exigencia de goce, cuando el ideal se hace escuchar por la histórica, moderado por la función paterna, aparece en forma de reproches, prohibiciones o admoniciones.

Duelo y melancolía

En su trabajo *Duelo y melancolía* (1917), explica Freud el duelo como una reacción frente a la pérdida de una persona amada o de algo que hace las veces de ésta. La melancolía se asemeja al duelo en sus manifestaciones, como lo son la pérdida de la capacidad de amar y la inhibición de la productividad, pero presenta una perturbación del sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones.

Ante la patencia de que el objeto amado no existe ya, se inicia el proceso de duelo, que consiste retirar la libido de sus enlaces con el objeto, lo que sólo puede hacerse poco a poco, con gran gasto de tiempo y de energía de investidura. En esto consiste el olvido al que habrán de someterse Felipe Centeno (EdC) y Ballester (FyJ) ante la muerte de Alejandro Miquis y de Fortunata, respectivamente. Una vez efectuado el doloroso trabajo, se produce una resurrección del ánimo y el *yo* restituye sus afectos al mundo.

La melancolía, como el duelo, es una reacción frente a la pérdida de un objeto amado, sólo que en este caso se sabe a quién se perdió, pero no lo que se perdió con el objeto. Esta pérdida desconocida se manifiesta sobre todo en el rebajamiento del sentimiento yoico y en un enorme empobrecimiento del *yo*: “En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al *yo* mismo” (Freud, *Duelo y melancolía*, 243). El melancólico se hace reproches, se autodenigra y espera rechazo y castigo.

Ahora bien, continúa Freud, si se atiende lo suficientemente, es posible discernir que los autorreproches están en realidad dirigidos al objeto de amor; desde éste rebotan sobre el *yo* propio. En términos freudianos la investidura de objeto fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó a otro objeto, sino que se retiró sobre el *yo* en el que se estableció una *identificación* del *yo* con el objeto resignado. Así, “la sombra del objeto cayó sobre el *yo*” quien comparecerá ante una parte de sí mismo, convertida en implacable instancia crítica. (Freud, *Duelo y melancolía*, 246): “El complejo melancólico se comporta como una herida abierta, atrae hacia sí desde todas partes energías de investidura y vacía al *yo* hasta el empobrecimiento total” (Freud, *Duelo y melancolía*, 250).

En la medida de su duelo melancólico por el abandono de su prometido y la subsecuente muerte de su hermana, Isabel Godoy, tía abuela de Alejandro Miquis en EdC, se vacía de sí misma hasta el punto de tomar la apariencia de una muñeca

envejecida sometida a la rutina impuesta por su manía de limpieza que la condena a la anorexia.

Por el contrario, cuando se logra elaborar el duelo, la culminación de éste es un olvido en el que la memoria de los sucesos queda en lo inconsciente. Como contraparte de lo inconsciente, tal como lo plantean Davoine y Gaudillière en el caso del trauma, estaría el perpetuo desvelo por lo que no puede olvidarse porque no logra inscribirse. Así, la escritura de Alejandro Miquis es un intento por simbolizar y olvidar lo que lo asedia a partir del momento en que recibe la dádiva monetaria de su tía abuela.

En la última escena de EdC, en la conversación entre Felipe y Don José Ido del Sagrario, durante el entierro de Alejandro Miquis, la novela da cuenta de sí en cuanto a que ésta misma constituye la inscripción de la vida del joven literato a través de su *therapon* Felipe Centeno, quien lo acompaña en sus batallas eróticas y escriturales, en la enfermedad y muy cerca de la muerte,⁹ para dar testimonio de su vida. En la medida en que lo ha acompañado hasta el final, Felipe podrá hacer el duelo por la muerte de Alejandro y olvidarlo, para seguir adelante con su vida, como también el autor implícito¹⁰ olvidará su novela, lo que le permitirá emprender otras.

La locura

Para la noción de locura remito a la caracterización que hace Lacan de ella en contraposición a la psicosis.¹¹ En el *Elogio a la locura*, dice Lacan, la locura se identifica con la condición humana misma. Por su parte Pascal habla de una locura necesaria, y de la locura que implica no participar de la locura humana. (Lacan, *El Seminario 3. Las psicosis*, 30).

La locura se vincula con la condición del hombre en tanto que hablante, gracias a la cual el hombre se cree hombre. (Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica”, 178). Se trata de un fenómeno inherente al ser humano, propio del imaginario en tanto que fenómeno yoico. El fenómeno de la locura en Lacan se sitúa en un ámbito conceptual distinto del que sirve como plataforma para hablar de las estructuras freudianas (neurosis, psicosis y perversión). La locura concierne a la identificación, como la que establecen entre sí Fortunata y Jacinta (FyJ), y tiene que ver con la dimensión paranoica

⁹ La enfermedad y la muerte remiten a lo real lacaniano. De acuerdo con el nudo borromeo de Lacan, compuesto por lo real, simbólico e imaginario, lo real es lo que lo simbólico ha expulsado de la realidad. Se trata de lo imposible, lo que no puede ser completamente simbolizado en la palabra o la escritura y, por consiguiente, no cesa de no escribirse (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 372).

¹⁰ Para esta noción *vid.* el apartado II a del Capítulo II “Teoría y metodología” de este trabajo.

¹¹ *Vid.* Muñoz, “El concepto de locura en la obra de Lacan”.

del *yo* humano y con un desconocimiento esencial de la identificación misma. Se trata de la dimensión alienante de la identificación del ser en su sentimiento de sí con la imagen del otro que habrá de cautivarlo (Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica”, 171).

Desde el punto de vista etimológico, la *folie* posee un linaje carnavalesco, pues está emparentada con *sollis* (soplar, saco, globo) y con *fat*, de fatuo e infatuación. Por otra parte, la locura implica errancia, esto es, el loco pierde su lugar, aparece desubicado, descolocado, perseguido, puro (*vid.* Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica”, 159).

Lacan se refiere a Hegel, para quien la locura es una forma de individualismo en el que se escinde el vínculo entre lo singular y lo universal; entre el individuo y el todo del que forma parte y que ha contribuido a constituirlo. Loco será pues el individuo que sostenga que se basta a sí mismo y que carece de lazos con el espíritu universal. Siguiendo al filósofo, el individualismo se vincula con la locura por vía de lo que llama “ley del corazón” y “delirio de infatuación”. La “ley del corazón” implica una contradicción en sí misma y un intento de escapar a esta última ubicándola en el afuera; en cuanto al “delirio de infatuación”, se trata de un delirio que surge a partir de la expulsión de la contradicción que es en sí misma locura.¹² Como ejemplo surge el imperativo anhelo de Fortunata (FyJ), que consiste en actuar únicamente a partir de lo que le surge de “entre sí”, esto es, de sustentar la relación con el mundo en sus impulsos.

El loco busca imponer la ley de su corazón en el desorden del mundo, pero a costa del desconocimiento de la implicación de su ser en ese desorden. Otra de las características de la locura es la falta de mediación, como ocurre cuando Alejandro Miquis (EdC) pasa de ser una tercera generación en el linaje que va de su tía-abuela Isabel a sus padres y finalmente a él mismo, a la relación de contigüidad con su tía-abuela que se produce cuando ésta lo hereda directamente. El lugar de la mediación se localiza en la función del Otro que se sitúa entre el niño y la madre o entre el sujeto y el Ideal.

De esta manera la locura implica una detención (de-tensión) del ser, contrapuesta al desarrollo dialéctico del ser humano. Se trata de una identificación con el Ideal sin referencia al Otro y a partir del cual el sujeto queda dividido. En muchos

¹² La contradicción radica en la pretensión de que el afecto imponga una ley, siendo que la ley es racional y el afecto, pasional.

momentos Isidora (LD) soslaya toda llamada a la sensatez, proveniente de Augusto Miquis o de su prima Relimpio, e insiste en perseguir su condición nobiliaria en una infatuación en la que no muestra deseo de reconocimiento alguno. El desconocimiento es característico de la locura (*vid.* Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica”, 155).

La locura no quiere saber nada de la grieta o de la división subjetiva y, en esa medida, el loco aparece como un títere del Ideal que se piensa sin relación con el Otro, siendo que el Ideal es un elemento del Otro. El loco se cree así distinto de lo que es (*vid.* Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica, 161). De aquí que Alejandro Miquis (EdC) se viva como un gran dramaturgo, Isidora (LD) como hija de una marquesa y Fortunata (FyJ) como esposa legítima de Juan Santa Cruz, en la medida de su fecundidad. La locura, dirá Lacan, es el modo de desoír la pregunta del sujeto “¿Qué soy para el Otro?”, pregunta en la que radica la responsabilidad del sujeto mismo.

Si pensamos en Hamlet y su discurso cuando se hace el loco,¹³ esto es, cuando decide romper con el Otro, advertimos una excitación cuasimaniaca que se manifiesta en el cuerpo y en el lenguaje, como ocurre en el caso de Miquis (EdC) cuando se entrega al frenesí de su pasión por la Tal a la que idealiza. La excitación en Hamlet y en Miquis implica un factor económico que Lacan denominará goce. El goce se presenta también en el alborozo de Maxi Rubín (FyJ) cuando, durante su crisis, declara ante su tía y Fortunata que ha encontrado la “fórmula” que buscaba.

La locura implica la impotencia del sujeto ante la eclosión del goce, que lo deja desarticulado en su discurso y en su cuerpo, tal como se manifiesta en la fase terminal de la enfermedad de Miquis. Ahora bien, al igual que en el caso de don Quijote, si el goce consume el cuerpo del literato e impregna sus acciones haciéndolo disparatar, no anonada su discurso.

La locura oscila entre el estallido y la rigidez e implica también confusión, disolución y pérdida de referencias. Se trata de un modo de estar encadenado al Otro desconociendo la falta propia. En la locura se pierde el sentido de la certeza; se pierde el sentido y también el cuerpo. El loco desconoce que el desorden del mundo con el que choca tiene que ver con su ser y su desconocimiento de la función mediadora de la palabra, la mediación del Otro.

La locura en el registro imaginario aparece como una inflamación del yo como respuesta a una falta en ser que no se tolera, tal como lo vemos en el caso de Isidora

¹³ La palabra desenfrenada y liberada de la ley del significante.

Rufete (LD), Alejandro Miquis (EdC) o Maxi Rubín (FyJ). Finalmente, también se asocia con la “buena conciencia” del actuar conforme al deber, tal como ocurre cuando Maxi, hacia el final de FyJ, siente el deber de castigar a Fortunata por su adulterio y lo hace de manera inmisericorde. La hiperbólica lealtad a la causa republicana del padre de Tomás Rufete, abuelo de Isidora, y su incesante listado de traidores a la causa, puede también entenderse en este sentido.

Estructuras freudianas

Paso ahora al terreno de las estructuras freudianas que son modos de nombrar la estructuración del sujeto en su relación con el lenguaje y con el cuerpo. Hablaré de la neurosis primero y, brevemente, después de la psicosis.

a. La neurosis

El neurótico se extraña de la realidad a partir de un proceso de represión o esfuerzo de desalojo y suplantación de ésta, en la medida en que la encuentra, en su totalidad o en partes, insoportable.

Si la tendencia de los procesos primarios se define como principio de placer-displacer, cuando existe la ausencia de la satisfacción esperada por vía alucinatoria, el aparato psíquico asume la representación de las realidades del mundo exterior procurando alterarlo realmente. Así se introduce un nuevo principio que ya no trata de lo que es agradable, sino de la realidad, aunque resulte desagradable (Freud, “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, 224): “Así como el yo-placer no puede más que *desear*, trabajar por la ganancia de placer y evitar el displacer, de igual modo el yo-realidad no tiene más que aspirar a beneficios y asegurarse contra perjuicios” (Freud, *Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico*, 228).

Siguiendo a Freud, la *neurosis* es una afección del yo a partir de exigencias pulsionales en concomitancia con excitaciones del mundo externo que producen efectos traumáticos. En el caso de Alejandro Miquis (EdC), además de las pulsiones eróticas está la dádiva de su tía abuela Isabel que constituye un hecho traumático proveniente de la realidad externa. La eliminación del padre en la medida en que la herencia es transmitida, sin mediación, a la tercera generación, esto es, pasando por alto la generación de sus padres, corresponde a las fantasías edípicas de rivalidad con la figura paterna que se tornan intolerables en la medida en que, en la experiencia de Miquis, de alguna manera se cumplen. El yo del protagonista, asaltado por sus “demonios”, al decir

del narrador, hace un intento por inscribirse en la cultura a partir de la creación estética que habrá de consagrarlo.

Si la neurosis es una reacción contra la represión y el fracaso de ésta, el drama de Miquis, la escritura misma y la idealización de la amada, y en general de las mujeres, constituyen síntomas. Se trata de una fiebre cuyo avance va haciendo que el héroe pierda de vista la frontera entre la fantasía y la realidad.

Ahora bien, esta fiebre corresponde también a una enfermedad orgánica, pues Miquis enferma de tuberculosis. Parecería que el *delirium* del enfermo, esto es, la pérdida del límite entre la realidad y fantasía, estaría dado por la fiebre; pero lo opuesto, sin embargo, también tiene sentido, es decir, que la condición febril de la neurosis exagera la enfermedad pulmonar. En el artículo “Tuberculosis y escritura. Las dos muertes de *El doctor Centeno*” (2005), los autores Flores Ruiz y Luna Rodríguez hablan de la asociación establecida por el Romanticismo entre la creatividad y la tuberculosis, por tratarse esta última de una enfermedad consuntiva, suerte de interiorización de las batallas contra el mundo y del triunfo del espíritu contra el cuerpo. La tuberculosis se asocia también con la exaltación de las pasiones, la consunción y el estado frenético. Desde el punto de vista freudiano, se trataría de una histeria en la que el afecto de la representación reprimida inervaría el cuerpo para manifestarse como síntoma.

Toda neurosis implica una falla en la función paterna, que estructura la ordenación psíquica de los sujetos, principio regulador de lo inconsciente. El papel simbólico del padre está sostenido por la atribución imaginaria del objeto fálico, agente regulador de la economía del deseo y de su circulación respecto de la madre y el hijo.

Siguiendo a Freud, el fundamento del delirio histérico o *delirium* lo constituirían antiguos recuerdos traumáticos. En el caso de Isidora (LD), la revelación de que la protagonista es hija de la hija de una marquesa, habría perturbado el afecto de la niña por su madre reprimiéndolo quizás para sustituir esos afectos primarios por el linaje del que se imagina heredera, fantasía que sostiene con la imagen de su belleza. La incesante actividad fantasiosa de Isidora, su tendencia a adelantarse con la imaginación a los acontecimientos, tiene que ver con el intento de que éstos no la tomen por sorpresa; es por eso que como Aracné, va tejiendo sin descanso una “segunda vida” con material folletinesco.

La fantasía es el intento de sustituir la realidad indeseada por otra más acorde al deseo. Se trata de un territorio sustraído al principio de realidad que permanece en calidad de “reserva”. De este mundo toma la neurosis su material para las

neoformaciones del deseo (Freud, *La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis*, 197).

Si el drama de Alejandro Miquis (EdC) constituye una suerte de proyección de sus fantasías de encumbramiento y prestigio sexual, Isidora (LD) vive inmersa en una novela familiar tal como la caracteriza Freud a partir de las fantasías de los neuróticos, sólo que, en su caso, la novela ha sido escrita en primera instancia por la falsificación operada por Tomás Rufete, su padre. Ahora bien, a diferencia de las novelas familiares consideradas por Freud, en la de Isidora el centro lo constituye una madre aristocrática, hija de la marquesa de Aransis, como si, al asumir la palabra de Tomás Rufete, su padre, como portadora de la verdad de su vida, no hubiera renunciado a éste como padre pero sí a su madre, con lo que, detrás del oficial con quien la hija de la marquesa de Aransis había tenido amores, se agazapa el tracista Rufete. Además, de acuerdo con el engaño que perpetra, Tomás Rufete aparece como un hombre capaz de seducir a una aristócrata o acaso como uno travestido de hija de marquesa, si recordamos que, ante el cuerpo sin vida de su esposa, se refiere a ésta como un “militar muerto en combate”.

Pese a que en su novela familiar Isidora protagoniza una novela escrita por su padre, en la medida en que la asume como su vida misma en contra de la realidad que la desmiente, la suya es una forma de neurosis, como también lo es la de don José de Relimpio, su leal acompañante, la de Santiago Quijana-Quijano, entusiasta paladín de la novela de Isidora, la de Joaquín Pez, quien considera su promiscuidad una forma de platonismo, la de Melchor Relimpio, quien acepta que su madre coma mal para que éste fume bien, y la de Juan Bou y su incesante discurso sobre una futura organización social.

Por otra parte, hay dos personajes en LD, Tomás Rufete y Mariano Rufete, que parecen habitar ya no la tierra común de la neurosis, sino el inclemente territorio de la psicosis. No es propósito de este trabajo “diagnosticar” a los personajes, sino dar cuenta de sus trayectorias y manifestaciones psíquicas con el objeto de valorar estos fenómenos desde el punto de vista estético que implica también dimensiones epistémicas y éticas. Así, en el discurso de T. Rufete, deshilvanado y caótico, es posible pensar en una desestructuración de la cadena significativa, como también ocurre en el caso de su hijo Mariano. También pienso en el goce del Otro en la psicosis, omniabarcador e ilimitado. ¿Tiene esto que ver con las cantidades que atormentan a Rufete padre, las cuales van de un lado a otro de su cabeza y se le escurren como si fueran gotas de mercurio? ¿Tiene que ver con las dos máquinas eléctricas que siente en la cabeza el amanuense Canencia?

El *acting* en el que Isidora (LD) se lanza hacia a los brazos de Joaquín Pez constituye una reacción de la joven ante el desasimiento que experimenta cuando, desposeída de la fantasía de que la marquesa de Aransis la reconocerá como nieta suya, se siente en falta y tiene la impresión de haber sufrido una inmensa caída. Al poco tiempo, sin embargo, traspasa una suerte de umbral y accede a un mundo en fuga mientras camina con las multitudes por las calles de Madrid. Entonces tiene la visión de una turba infinita de escribanos y jueces y pirámides de papel sobre las que reluce su verdadero estado civil. Se trata de una imagen que la vincula con el delirio de su padre.

Pero Isidora no logra sostenerse en la incertidumbre que habrá de conducirla al deseo. De esta manera, al advertir que Joaquín Pez sale de la sede del Congreso, se lanza hacia el joven ante la consternación de don José de Relimpio. El autor implícito intitula este capítulo “Igualdad. Suicidio de Isidora”.

Si nos atenemos al título del capítulo, el impulso de arrojarse a los brazos de Pez constituiría un paso al acto, una aniquilación. Sin embargo, las palabras que nombran el capítulo no carecen de ironía: para las pretensiones aristocráticas de Isidora, la igualdad equivale al suicidio. La joven hace más bien un *acting out*, una escenificación que tiene, a diferencia del pasaje al acto, un destinatario. En este caso, la destinataria es la marquesa de Aransis a la que Isidora pretende desafiar entregándose a Joaquín Pez, marqués viudo de Saldeoro y, en su fantasía, ocupar el lugar de la pareja del marqués viudo, esto es, el de una marquesa muerta como si fuera ella misma su propia madre fantaseada.

La entrega de la joven, escena reiteradamente ausente en el texto y sólo figurada en la carrera en la que se arroja a los brazos de Pez, se repetirá toda vez que Isidora le entregue a su amante dinero para “salvarlo” de sus acreedores.

El reverso de la escenificación de Isidora consiste en una caída en la que la joven se identifica con un desecho. Ahora bien, aquí se suscita un problema, pues el paso al acto parecería distinto del *acting* tan sólo como cuestión de grado, esto es, en la medida de la degradación de Isidora y su desasimiento del mundo burgués.

a.1.La neurosis traumática

Se llaman traumáticas las excitaciones externas que poseen fuerza suficiente para perforar la protección antiestímulo del órgano anímico, la conciencia. En la neurosis traumática, el enfermo está fijado psíquicamente al trauma. Se dice que el histérico padece en su mayor parte de reminiscencias.

En el encuadre para el tratamiento de las neurosis de guerra, tal como se presenta en *History Beyond Trauma* (2004), Davoine y Gaudillière hablan de cuatro condiciones para su abordaje: la *cercanía*, que constituye una forma de lealtad en el caos; la *inmediatez*, una temporalidad en contacto con la urgencia; la *expectativa*, una bienvenida a la vida después de un tránsito por el infierno, y la *sencillez*. Las cuatro se cumplen en la relación terapéutica que establece Felipe Centeno con Alejandro Miquis. De esta manera, sin saberlo, se convertirá Centeno en *therapon* de su amo. De acuerdo con los autores arriba nombrados, el *therapon* surge en el contexto de la guerra como segundo en el combate y doble ritual; es el que cuida el cuerpo y el alma del otro durante la vida y después de la muerte. Este vínculo constituye una forma de *philia* tejida en el dominio de lo Real o lo traumático, que en el caso de Miquis tiene que ver con la enfermedad, la miseria, el dolor, el hambre y finalmente la muerte. La relación constituye un espacio seguro, cercano al frente de batalla, donde es posible recobrase física y psíquicamente.

El segundo de los elementos dentro del encuadre del tratamiento de los traumatismos de guerra es la Dama, garante de la palabra ante el ataque a los lazos sociales, la instrumentalización del ser humano y la des-subjetivación. Davoine y Gaudillière piensan en Dulcinea: “La Dama toma el lugar del Orden simbólico, de garante de la verdad ahí donde el nombre del padre¹⁴ ha colapsado [...] Es el lugar que da curso a la palabra” (Davoine y Gaudillière, *History Beyond Trauma*, 205). Felipe Centeno tiene un vislumbre de la Dama cuando Amparo le pide a Pedro Polo clemencia para éste, intentando aplacar la crueldad del *superyó*.

a.2. El triángulo histérico

En el caso Dora, Freud presenta una situación triangular. Dora tiene un intenso apego por su padre, casado con su madre, mujer carente de cultura y capacidad para entenderlo. A partir de una enfermedad, el padre establece una relación sentimental con la señora K., casada con el señor K., matrimonio que mantiene una relación de amistad con el padre de Dora y con Dora misma.

Dora desempeña un papel activo facilitando la relación de los amantes. Cuando está de mal humor, se le impone a la joven la idea de que su padre pretende entregarla al

¹⁴ Dicho de la manera más somera, en términos lacanianos, el nombre del padre establece el corte entre la madre y el niño que le permitirá al último nacer como sujeto del lenguaje.

Sr. K. como precio por la tolerancia que éste mostraba ante las relaciones del padre de la joven con la Sra. K.

Siguiendo la interpretación de la sintomatología de la joven, encuentra Freud que Dora se identifica con las dos mujeres amadas por el padre (la madre en el pasado; la Sra. K. en el presente) en razón del vínculo amoroso inconsciente con el padre. En la armonía cariñosa de Dora con la mujer que la ha desalojado en la relación con su padre, encuentra Freud una moción de inclinación homosexual, un amor inconsciente por la Sra. K.

Siguiendo a Lacan, el triángulo de la histeria está configurado por el padre, la hija y la Dama. El objeto de la histérica es un objeto homosexual al que accede a partir de la identificación con alguien de otro sexo. Así, el *yo* de Dora se identifica con el señor K. para vincularse imaginariamente con la Sra. K.: “La Sra. K es la pregunta de Dora” (Lacan, *El Seminario 4. La relación de objeto*, 141). Al preguntar por lo que ama su padre en la Sra. K., Dora se interroga por su condición de mujer. En este cuarteto, Dora necesita que el señor K. participe de la adoración que por la Sra. K. tiene su padre y, a través de éste, la que tiene Dora misma.

En el caso de FyJ, cuando Juanito (FyJ) le habla a Fortunata de la veneración que siente por Jacinta, Fortunata afirma su amor simultáneamente por Juanito y por Jacinta. Le ocurre lo mismo a Jacinta en su pregunta por Fortunata.

b. La psicosis

“La neurosis es el resultado de un conflicto entre el yo y su ello, en tanto que la psicosis es el desenlace análogo de una similar perturbación en los vínculos entre el yo y el mundo exterior” (Freud, *Neurosis y psicosis*, 155).¹⁵ Así, en las neurosis de transferencia, el *yo*, al servicio del *superyó* y de la realidad, sofoca un fragmento del *ello* o de la vida pulsional, por lo que la neurosis propiamente dicha consiste en el fracaso de la represión. En la psicosis, ese mismo *yo*, al servicio del *ello*, se retira de un fragmento de la realidad (Freud, “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”, 193). Ambas, neurosis o psicosis, expresan la rebelión del *ello* ante la realidad: “En la neurosis se evita, al modo de una huida, un fragmento de la realidad, mientras que en la psicosis se lo reconstruye” (Freud, “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”, 195).

¹⁵ En cursiva en el original.

En el caso de la esquizofrenia, explica Freud, tras el proceso de la represión, la libido quitada no busca un nuevo objeto, sino que se recoge en el *yo*, con lo que se resignan las investiduras de objeto y se reproduce un estado de narcicismo primitivo carente de objeto (Freud, *Lo inconsciente*, 193). Más adelante Freud se pregunta si en el caso de la esquizofrenia cabe hablar de represión en tanto que proceso que ocurre entre los sistemas Inconsciente y Preconsciente (o Consciente) y se extraña de que, en el recogimiento de la investidura pulsional de los lugares que representan a la representación, las representaciones-palabra experimenten una investidura más intensa. Para intentar entender este fenómeno, continúa, reflexiona que la investidura de la representación-palabra no es parte del acto de represión, sino el primero de los intentos de restablecimiento o curación que presiden el cuadro clínico de la esquizofrenia: “Estos empeños pretenden reconquistar el objeto perdido, y muy bien puede suceder que con este propósito emprendan el camino hacia el objeto pasando por su componente de palabra, debiendo no obstante conformarse después con las palabras en lugar de las cosas” (Freud, *Lo inconsciente*, 200). En el caso del paranoico, éste intenta reestablecer el mundo a partir del delirio.¹⁶

En su estudio sobre el caso Schreber (1911), Freud asociará el pensamiento del jurista en estado de duermevela –sobre que sería “hermosísimo sin duda ser una mujer sometida al acoplamiento”–, con la psicosis, ocasionada ésta por el avance de libido homosexual.

Desde este punto de vista, el delirio de celos de José Ido del Sagrario (FyJ), según el cual su mujer, que se parece a la *Venus de Médicis*, lo engaña con un grande de España, podría entenderse, siguiendo los enunciados que anota Freud para entender la lógica de la paranoia, a partir de la formulación según la cual *no es Ido quien ama al hombre, sino ella, su mujer, quien lo ama*. De esta manera, dice Freud, el ego habla por intermedio del *alter ego*, que cambia de sexo (Freud, “Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente”, 66-67). Por otra parte, el que, dentro de su delirio, un grande desee a su mujer es una forma de homenaje al goce de don José Ido.

El síntoma de la paranoia de Ido sería el “empuje en mujer”, esto es, el impulso de convertirse en mujer que ocurre a partir de la ingesta de carne. Es entonces él mismo, no su mujer Nicolasa, quien se transforma a nivel imaginario en la *Venus de Médicis*, de carnes de raso, sometido al imperio del goce del Otro. Y es él mismo, vuelto a su

¹⁶ “El delirio se presenta como un parche colocado en el lugar donde originariamente se produjo una desgarradura en el vínculo del yo con el mundo exterior” (Freud, “Neurosis y psicosis”, *OC*, XIX, 157).

condición de marido y de marido burlado, quien pretende en su furia matar a los amantes para convertirse en vengador de todos los maridos burlados de España.

El esposo de Fortunata, Maximiliano Rubín, conoce a Ido del Sagrario una noche en un café. El corredor de libros se electriza y delira sobre las infidelidades de su mujer. Dado que Maxi ha sido engañado por Fortunata y que también ha pasado por la locura a causa de la traición del ser amado, Ido constituye un doble paródico del joven. Sin embargo, la condición de ambos es distinta, pues Maxi ha enloquecido de celos y despecho debido a una infidelidad real, mientras que la infidelidad de la mujer de Ido ocurre tan sólo en la dimensión del delirio.

Ahora bien, si la crisis de Maxi puede considerarse una crisis de locura, en la medida en que él puede dar razón de ella una vez repuesto, acaso la posterior manía lógica del joven, que constituye un intento de restituir su entereza después del episodio de locura, de curar sus heridas narcisistas y de asumir la infidelidad y embarazo de su mujer, sí constituye una forma de psicosis. En la paranoia, la libido desasida del objeto se vuelca sobre el *yo* y lo magnifica. La libido puesta en Fortunata, que constituye el objeto de máximo valor u objeto fálico de Maxi Rubín, se retira volcándose sobre el *yo* del joven; Maxi enaltece ahora su facultad de razonar lógicamente, a partir de la cual, perdido el afecto, pretende establecer una relación con el mundo. Se arma de un delirio de grandeza justiciero en el que aparecen sus impulsos homicidas y su sed de venganza y castigo contra Fortunata.¹⁷

***Delirium* y delirio**

Para caracterizar la locura de los personajes galdosianos, me parece fundamental establecer una distinción entre lo que Maleval denomina las locuras histéricas y la psicosis, así como entre lo que el autor llamará *delirium*¹⁸ y el delirio. El delirio tiene su sustrato en la psicosis y constituye, ante todo, una tentativa de curación. Siguiendo a Maleval, el delirio es una ideación que emerge de un trabajo discursivo inconsciente, a diferencia del *delirium* que consiste en un imaginario desenfrenado.¹⁹ El delirio es entonces una construcción significativa sistematizada, una actividad interpretativa del

¹⁷ “La paranoia se distingue de las demás psicosis porque se caracteriza por el desarrollo insidioso de causas internas y, según una evolución continua, de un sistema delirante, duradero e imposible de quebrantar, que se instala con una conservación completa de la claridad y el orden en el pensamiento, la volición y la acción” (Lacan, *Las psicosis*, 30-31).

¹⁸ No debe confundirse la noción de *delirium* de Maleval con el *delirium* como consecuencia de afecciones orgánicas del que habla la psiquiatría.

¹⁹ Considero necesario aclarar en este punto que la noción de *delirium* de Maleval de la que me sirvo es bien distinta de la noción de *delirium* que emplea la psiquiatría.

inconsciente (Lacan, *De la psychose paranoiaque*, citado por Maleval, *La lógica del delirio*, 43). Por otra parte, el *delirium*, siguiendo la tradición erasmiana en la que se inscribe en parte la galdosiana, se parecería a la del ciudadano de Argos, descrito por Erasmo, “cuya locura le llevaba a pasar días enteros sentado en el teatro, viendo y aplaudiendo y gozando. Se imaginaba que se estaban representando tragedias estupendas, cuando de hecho no se representaba nada” (Erasmo, *Elogio de la locura*, 79).

De acuerdo con Soler (Maleval, *La lógica del delirio*, 69), el delirio “es un proceso de significantización [...] mediante el cual el sujeto consigue elaborar y fijar una forma de goce aceptable para él”, mientras que el *delirium*, en sus formas agudas, consiste en una vacilación de la estructura del fantasma y en sus formas crónicas, en una construcción invasora. En el delirio el goce se traslada al significante:

[...] en el delirio, igual que en el *delirium*, la vacilación inicial de la realidad está en relación con una carencia de su fundamento; en uno y en otro, el *objeto a* retorna obturando la oquedad (*béance*) de la causa del deseo. A partir de entonces llega a faltar en el Otro ese punto de desvanecimiento que permite al sujeto tomarse como el enunciador de su propio discurso. Al no estar ya incompleto, el otro tiende a hacerse presente, favoreciendo la aparición de sentimientos de influencia, y de esta fenomenología heterogénea habitualmente descrita por el término polisémico de “delirio” (Maleval, *La lógica del delirio*, 71).

El goce que se caracteriza por escapar a la función normalizante del significante fálico es llamado goce del Otro. La característica de la posición del psicótico es ser atormentado por un goce sin ley ni marco; se trata de un goce ilimitado, resultante de la forclusión del nombre del padre. Pensando en Alejandro Miquis, encuentro que el personaje detiene el goce del Otro a través de la escritura que sostiene el precario fantasma; el suyo es un *delirium*. Pero en la psicosis, liberada de sus sujeciones a la significación fálica, el *objeto a* se pone a pulular, invade la neorrealidad delirante y la interpretación del material posee escasos efectos para modificar la posición subjetiva (Maleval, *La lógica del delirio*, 71). Siguiendo a Freud, el esquizofrénico toma el camino del objeto pasando por el elemento palabra de la representación de éste, lo cual le incita a satisfacerse con palabras en lugar de cosas (Freud, *Lo inconsciente*, citado por Maleval, *La lógica del delirio*, 75). El proceso primario invade las palabras y rige las

representaciones. El significante se desencadena y el sujeto habla con su *yo*: se unen enunciado y enunciación.

En el *delirium* neurótico, el objeto imposible se enmarca en el agujero de lo simbólico. El sujeto se vuelve cautivo de su imaginarización que se encarna en una presentificación fálica angustiante.²⁰

Asimismo es posible establecer, como entre delirio y *delirium*, una distinción entre actitud mística y delirio místico. Los místicos intentan alcanzar lo que está más allá del lenguaje, en el centro del ser, en su profundidad abisal; el punto más allá del cual se alcanza un límite que es el que permite la escritura del lenguaje; límite donde falta un significante para decir lo real y en cuya ausencia se implica la no relación sexual. Nos referimos al *delirium*, pues para hablar de la experiencia del vacío en el centro del sujeto en el cual se busca al Otro divino. Sin embargo, en este punto los místicos permanecen en la duda en cuanto a los designios de Dios que les conciernen y todos ellos se preguntan a veces si no estarán en las manos del demonio y aun se interrogan con inquietud acerca de la existencia de Dios. En el delirio místico, por el contrario, lo que se presenta es la certeza, en la medida en que la iniciativa proviene del Otro.

Si en el delirio falta el apoyo tranquilizador del Nombre del Padre, es propio del psicótico poder ser desestabilizado por la aproximación al agujero en lo simbólico. El *delirium* no es una elaboración significativa emprendida para remediar el abismo, sino que está centrado en una evocación imaginaria del deseo del Otro, que se hace presente en el agujero de lo simbólico. El *delirium* enfrenta al sujeto con el goce del Otro cuando ocurre una vacilación angustiante del fantasma debido a un retorno de lo reprimido originario. De esta manera, la fantasmática particular del sujeto gobierna precariamente la dinámica; se trata de una defensa pobre que suele resultar poco eficaz para remediar la angustia y se vive entonces casi siempre como síntoma doloroso, del cual el sujeto intenta liberarse. Ante la falta de protección en la medida en que, como en el pesadilla, el goce ha franqueado una barrera, aparece una verdad de la estructura del neurótico: el Otro quiere su castración.

En la alucinación del psicótico, se produce una sonorización del objeto voz: el *superyó* tiende a proferir una exigencia de goce. Ahora bien, cuando éste se hace oír por la histérica en el *delirium*, aparece moderado por la función paterna. Así, las ilusiones

²⁰ El significante fálico coordina el goce con el significante.

de la histérica son reproches o prohibiciones, como le ocurre a Fortunata (FyJ) con su “idea blanca” en el convento de las Micaelas.

En los estudios sobre la histeria, asienta Freud que el fundamento del *delirium* lo constituyen antiguos recuerdos traumáticos. Por su parte, Maleval encuentra el basamento del *delirium* en una perturbación de la relación con la imagen especular. En todo caso, los elementos constitutivos de la proyección delirante no están forcluidos, son significantes reprimidos que retornan en la realidad, una forma de censura menos eficaz que la represión misma. Así, lo que ha sido abolido dentro, vuelve desde fuera (Freud). De esta manera, a diferencia de los elementos forcluidos²¹ que regresan desde lo real para constituir el delirio psicótico del que habla Lacan, la proyección histérica constituye más bien una sensación reprimida hacia el interior y proyectada hacia el exterior que Freud reconoce a veces como operante en el sueño que se mueve de acuerdo con sus mecanismos: condensación y desplazamiento (Maleval, *La lógica del delirio*, 38).

Al decir de Maleval (1998), el *delirium* de influencia histérica constituye la mejor ilustración de la captación del sujeto por una imagen del doble proyectada en el lugar del Otro. La falta se hace de pronto representable y encarna en una imagen de omnipotencia del destino a la cual el sujeto fascinado se entrega, pero no sin odio. Así, el sujeto establece con la imagen especular una relación en la que queda demasiado cautivo como para poder remitirse a un tercero; la relación dual pura, afirma Lacan, desposee al sujeto de la relación con el gran Otro, por lo cual es legítimo utilizar el concepto de delirio histérico. Esta misma relación dual se encuentra en las psicosis, en particular en las paranoicas, pero resulta entonces correlativa de una invasión del Otro, más que de su desposesión (Maleval, *La lógica del delirio*, 45). La imagen del doble constituye la última muralla contra la amenaza del deseo destructor del Otro.

Vayamos a Taine. En su tratado sobre la inteligencia, hablará de la locura no como una pérdida de la razón, sino de sensaciones correctivas (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 110). De esta manera ocurre en el *delirium* o fantasía de Nela (Marianela), al decir del narrador, “no corregida a tiempo” o con la extrema imaginación de Pablo Penáguilas, quien es ciego. Las imágenes excesivas, según Taine, no derivan de sensaciones ópticas. Por su parte, Augusto Miquis le reprocha a Isidora: “Enseñas a tus nervios con mucho rigor técnico a falsificar las sensaciones y a obrar por sí mismas, no

²¹ Forcluidos, esto es, no inscritos en el inconsciente.

como receptoras de la impresión, sino como incitadoras de ella” (LD). La imaginación de Fortunata (FyJ) es poderosa y sin correctivos; su “idea blanca” constituye una entrega a la religiosidad y a la resignación; sus ideas malas o negras aparecen como una larga procesión de hormigas. Su “pícaro idea” opone al amor institucionalizado los derechos del amor auténtico (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 113). De esta manera, al decir de Benítez, la imaginación ardiente con ausencia de correctivos de la racionalidad y la educación “llegan a peligrosos límites, hay además pasión, instinto de supervivencia, imitación de modelos o lecturas excesivas” (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 118).

En LD, los locos encerrados en Leganés representan, al decir del narrador, “la exageración o el extremo imitativo de nuestras múltiples particularidades morales o intelectuales. Las ideas de los locos son las nuestras desengarzadas, esto es, “sacadas de la misteriosa hebra que gallardamente los enfila”, “hebra misteriosa” que podría entenderse como el significante fálico que alinea la significación con el goce. En los delirios de Rufete y de los otros pacientes de Leganés se trata de formas del delirio y no del *delirium*.

Jean Etienne Dominique Esquirol habla de la predisposición de los temperamentos melancólicos a las manías: “los seres tristes, inquietos, excitables, que sienten fuertes cefalalgias y desarrollan síntomas de hipocondría y de depresión, terminan como maníacos o locos” (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 115). Por su parte, Galdós hace suyo el concepto de “idea fija” desde 1871 en un capítulo de *La sombra* llamado “La obsesión”. Al decir de Benítez, la locura de Maximiliano Rubín (FyJ) se inicia con la idea fija que adquirirá carácter de obsesión: redimir a Fortunata. La locura del personaje adquiere carácter razonante, como lo tiene la locura quijotesca, pues Maxi, lejos de perder la razón, la memoria y el poder asociativo, siente estas facultades exacerbadas (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 117). El suyo es entonces un *delirium* enmarcado en una locura histórica.

II. Otras nociones presentes en los análisis

a. El autor, el narrador y el lector

Mijaíl Bajtín (1979) establece una distinción entre el autor-creador que pertenece a la obra y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida.

El autor (creador) es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida sino en un producto cultural significativo y estable, y

su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma, en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de momentos de sentido. (Bajtín, “Actitud del autor hacia el héroe” en *Estética de la creación verbal*, 16)

De esta manera el autor-creador bajtiniano aparece como un autor textualizado que se manifiesta en la actitud hacia el personaje, la trama, las técnicas de representación, el estilo, el tono.

Por su parte, Wayne C. Booth señala que, cuando un autor escribe, crea una versión implícita de sí mismo, en la medida en se descubre y recrea en el proceso de escritura; además, elige consciente o inconscientemente lo que leemos. A esta presencia del autor en el texto tal como se presenta ante el lector, lo llama autor implícito o implicado o bien, siguiendo a Kathleen Tillotson, “segundo ego” del autor. (Booth, 1974:66-7) El lector, punto vista móvil que realiza actividades de síntesis, corrección y espectación, dialoga con esta proyección de la acción. (Iser citado por Pimentel, 2002: 127)

El autor implícito puede coexistir con un narrador *cuasi alter-ego del autor*, pero también, en el extremo opuesto, con un narrador bien distinto de éste. Por otra parte, el autor implícito puede o no coincidir en sus ideas con la persona real que creó la obra, aunque en ocasiones se confunda con ésta o con su biografía. A su vez el autor implicado convoca a un lector implícito. (Pimentel, 2002: 174)

Al narrador corresponde un narratario. El narratario se encuentra en las posiciones de lectura constituidas por las estructuras textuales. Como parte de mi tesis, me atrevo a afirmar que estas posiciones de lectura, toda vez que son constituidas por el desborde o el tiempo de crisis o de umbral, implican un narratario asimismo desbordado. Y, más allá, una sensación de desbordamiento o vuelco en el cuerpo del lector real.

Está por otra parte un lector que no es tan sólo un relevo del lector implícito, sino un lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto trazando una relación tanto de encuentro como de tensión entre dos mundos: el del texto y el del lector.²² Desde este punto de vista, la perspectiva del lector es resultado de la interacción entre el mundo del relato y el suyo propio (Pimentel, *Relato en*

²² “Para el novelista canario –como también, decenios después, para Ingarden o para Wolfgang Iser (1976)– el receptor de la literatura, lector o espectador, es verdadero cocreador de la obra de arte literaria mediante el acto de leer o de asistir a una representación” (Villanueva, “Galdós: teoría comparada de la novela, 38).

perspectiva, 133). En este punto pienso en el autor no como un personaje civil o moral sino, siguiendo a Barthes, como cuerpo.²³ El cuerpo del autor irrumpe como significante diferente cuando se trata de un Texto, puro cuerpo pulsional transformado en un cuerpo textual excesivo. El Texto produce el milagro de la transferencia en el cuerpo del goce del Otro, trocado en escritura, que se inscribe a su vez en la propia corporeidad (Milmaniene, *La clínica del texto*).

b. Los personajes

“Las criaturas ficticias, dice Ricardo Gullón, no son reflejo de otra realidad, sino realidades distintas y de distinta especie, se engendran bajo la presión de un recuerdo, de una sombra” (Gullón, *Galdós, novelista moderno*, 97). Y si bien en sentido estricto un personaje es un efecto de sentido (en el orden lógico, psicológico y moral) logrado con estrategias discursivas o narrativas, la construcción figural remite a la acción específicamente humana. De esta manera el actor de una narración no es sólo una posición sintáctica o papel temático, sino la constante transformación del orden físico, moral o psicológico en el tiempo. Se trata de seres compuestos de palabras y configurados a partir de la experiencia de la subjetividad.

Consideraciones metodológicas

Los análisis que presentaré en los siguientes tres capítulos consisten en una lectura lenta y pormenorizada de las novelas que me ocupan con acento en la condición y transformaciones físicas, morales y psicológicas de los personajes a lo largo del decurso de la trama. A partir de este seguimiento, más allá del argumento mismo, fueron apareciendo los trazos, los recorridos, las figuras de las que intento dar cuenta, pues al trabajar sobre los personajes, sus evoluciones, trayectorias y derivas, me he preguntado también por la escritura galdosiana y las pautas de su gestación. De esta manera, a lo largo de mi análisis, intentaré delinear las trayectorias de los procesos anímicos tal como ocurren en y por la escritura.²⁴

²³ El placer del texto ocurre cuando el *cuerpo* comienza a seguir sus propias ideas, pues el *cuerpo* no tiene las mismas ideas que el *yo*. (Vid. Milmaniene, *La clínica del texto*).

²⁴ Sobre la relación entre el psicoanálisis y la obra de arte, encuentro esclarecedora la siguiente aseveración de Hans Saettele: “El psicoanálisis no pretende aportar la verdad al estudio de las obras de arte; al contrario, en el encuentro con la obra de arte, pretende elaborar y cuestionar sus propios conceptos, encontrar un acceso a los procesos anímicos que abriga el arte, en la medida en que la obra de arte es fuente de un conocimiento que va más allá de la significación formulable en un enunciado” (Saettele, “De la verdad a la escritura”, 23).

De esta manera, mi análisis se funda en lo que voy encontrando en la escritura, que en ocasiones remite a nociones psicoanalíticas, tal como ocurre en el caso del triángulo entre Fortunata, Jacinta y Juan Santa Cruz que remite al triángulo entre Dora, la Sra. K. y el Sr. K. del caso Dora (Freud,) o bien la

Para lo anterior me valgo de la teoría psicoanalítica, técnica que, al decir de Lacan, se adentra en el campo del deseo (Lacan, *La transferencia*, 173). En otras palabras, intento pensar la escritura galdosiana con la teoría psicoanalítica, toda vez que puede entenderse la escritura como una forma de expresión del deseo. En su estudio sobre las novelas contemporáneas de Galdós, *Sexo y política* (1996), afirma John Sinnigen: “una novela es análoga a un sueño en la medida en que es una especial pantalla donde se representan ideas que proceden de diversos estratos de la psique” (Sinnigen, *Sexo y política*, 32). El estudioso plantea que un texto literario puede entenderse freudianamente como sueño o como chiste (Sinnigen, *Sexo y política*, 33), esto es, como expresión del deseo inconsciente.

Si, tal como asevera Hans Saettele, el arte en tanto fuente de un conocimiento va más allá de la significación formulable en un enunciado, intentar entender las configuraciones (que son los personajes) desde una racionalidad (por ejemplo, a Alejandro Miquis como un “fracasado” o un “soñador”) los reduce y los limita; por así decirlo, los aplana. Por el contrario, dada la dimensión de lo inconsciente presente en la obra de Galdós, el pensar psicoanalítico los abre en profundidad, otorgándoles una suerte de tercera dimensión para darles vida en el teatro de la mente.

A lo largo de mis análisis me detengo en ciertas imágenes que remiten a una materialidad corporal, como por ejemplo: la sensación onírica de Amparo (*Tormento*) de ser decapitada y la visión del hombre atezado que besa su cabeza sin cuerpo, o la sensación del cuerpo agujereado a golpes de Felipe Centeno (EdC) o el “pedazo de cielo” que le entra a Felipe con el aliento cuando Miquis lo contrata; o el despertar de Isidora (LD) cuando se cree por momentos en brazos de su abuela. Cabe mencionar entonces que el lector no sólo vislumbra estas imágenes, también las experimenta.

El psicoanálisis da cuenta de las células y tejidos de los personajes configurados con la materia del lenguaje. Así, con el arte interpretativo inaugurado por Freud es posible seguir los fenómenos psíquicos, los decursos, los desplazamientos, las exploraciones, los pasajes subterráneos por los que pasan los personajes y profundizar en la dimensión estética, que implica las dimensiones cognoscitiva y ética de las novelas dialógicas de Galdós.

diferencia entre los desbordamientos de los personajes y la psicosis de Rufete o de Ido del Sagrario, que remite a la distinción entre *delirium* y delirio que hace Maleval y que a su vez remite a la distinción entre locuras histéricas y psicosis. En la resonancia de conceptos psicoanalíticos en algunos momentos de los fenómenos anímicos presentes en la escritura, han sido fundamentales las observaciones y explicaciones de la doctora Ángeles de la Mora, cuya compañía a lo largo de los primeros años de este trabajo agradezco profundamente.

El seguimiento que hago de la perspectiva de la trama en los análisis que presento a continuación, amerita una explicación. Mas, para elaborar una síntesis, considero que la importancia de la trama consiste –esto es, el desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación–, en el caso de mi trabajo, en que ésta se conforma de los sucesos anímicos mismos de los personajes; por ejemplo, el brote de locura de Maxi en *FyJ*. Es por esto que en el capítulo sobre *EdC*, voy siguiendo la progresión, avatares y deriva de la enfermedad de Miquis y LD; la pendiente que va llevando a Isidora a la degradación o la catastrófica gestación de la idea homicida de Mariano. Y si, al decir de María Zambrano, Galdós no escribe siguiendo una trama, sino descubriendo una realidad, el desarrollo de la diégesis implica la sucesiva revelación de las verdades de los personajes. Hay otra razón para el seguimiento pormenorizado de los momentos que analizo: la construcción dramática de muchas escenas y secuencias, tal como lo han apuntado numerosos autores.²⁵ Como lo formulo en la introducción, los avatares de los personajes constituyen acontecimientos que surgen desde el arte de novelar mismo de Galdós; resuenan ampliamente en el relato y van tejiendo el hilo de la historia.

Finalmente, considero importante, en relación con la novela galdosiana, la siguiente reflexión de Roland Barthes:

La Novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo. Pero esta transformación sólo puede darse ante los ojos de la sociedad. La sociedad impone la Novela, es decir un complejo de signos, como trascendencia y como Historia de una duración (Barthes, *El grado cero en la escritura*, 45).

Es un hecho que en mis análisis de las novelas objeto de estudio he tenido la necesidad de situar los momentos analizados en el contexto de la trama, que es historia y muerte y, en esa medida, da cuenta de la vida humana.

²⁵ Por ejemplo, Ángel Tarrío (*Lectura semiológica de Fortunata y Jacinta*, 159).

Capítulo III

Violencia, *delirium* y escritura: una lectura de *El doctor Centeno* (EdC)

A. Análisis

1. La educación como forma de violencia

En el establecimiento escolar de Pedro Polo, toda manifestación espontánea era castigada corporalmente; los golpes se sentían como agujeros en el cuerpo. De esta manera, el alumno y criado de don Pedro, Felipe Centeno: “se tentaba el cráneo para indagar cuántos y de qué calibre eran los agujeros que en él, a su parecer tenía” (EdC, 1338). Este tipo de violencia recuerda la estampa de Cristo con la que en algún momento se identifica Felipe. El narrador enuncia esta identificación no sin cierto tono burlesco.

Miró los chorros de sangre que al Señor le corrían por el santo cuerpo abajo, y la ferocidad del judiote que le daba el lanzazo, y las tinieblas y flamígeros celajes del fondo, todo lo cual puso espanto en su sensible corazón, llevándole hasta el absurdo convencimiento de que él –Felipito– era tan digno de lástima como nuestro Redentor (EdC, 1320).

El maestro entraba a clase “sembrando” bofetones. El auxiliar del maestro, don José Ido, pálido como un cirio y de expresión llorosa, enseñaba caligrafía. La clase se extendía como si estuviera fuera del tiempo, en una especie de pesadilla,

[...] formada de horripilantes aberraciones de Aritmética, Gramática o Historia Sagrada, de números ensartados de cláusulas rotas. Sobre el eje del fastidio giraban los graves problemas de sintaxis, la regla de tres, los hijos de Jacob, todo confundido en la común matriz del dolor, todo teñido de repugnancias, trazado al modo de espirales, que corrían premiosas, ásperas, gemebundas. Era una rueda de tormento, máquina cruelísima en la cual los bárbaros artífices arrancaban con tenazas una idea del cerebro, sujeto con cien tornillos, y metían otra a martillazos, y estiraban conceptos e incrustaban reglas, todo con violencia, con golpe, espasmo y rechinar de dientes por una y otra parte (EdC, 1328).¹

¹ En el verano, aparece como infierno:

A tantas diversidades de tormentos uníase la asfixia, porque el infierno de Polo tenía exposición meridional, y si por una ventana salían lamentos, por otra entraba llamaradas. Se podía decir que en aquel caldeado altar de la instrucción se ofrecían a la bárbara diosa entendimientos cochifritos [...] (*El doctor Centeno*, 1347).

Esta experiencia educativa implica una alteración de la temporalidad y un debilitamiento de las relaciones intersubjetivas, como ocurre en el caso de la melancolía. La máquina de tormento pedagógica consiste en una extracción y después en una incrustación; una intervención en el cerebro a la manera en que el conquistador, sometido el enemigo, le impone reglas, sanciones y los nombres de las cosas mismas. Don Pedro Polo y Cortés, natural de Medellín, se asocia así con Hernán Cortés. Para ganarse la vida, Polo había tenido que fingir una vocación que no tenía; posteriormente las monjas mercedarias calzadas de San Fernando le habían ofrecido una casa donde vivir y donde instalar una escuela. Desde la perspectiva autoral, el sistema educativo de Polo se presenta como caduco, derivado de principios políticos estancados, anteriores a la revolución de 1868 y, desde luego, al Congreso Pedagógico Nacional acaecido un año antes de la publicación de la novela que me ocupa.

Al decir del narrador quien, asociado con Clío, la musa de la historia, se convierte en cronista del asalto, el procedimiento de Polo era introducir en la mollera de sus alumnos, “por una operación que podríamos llamar *inyecto-cerebral*, cantidad de fórmulas, definiciones, reglas, generalidades y recetas científicas que luego se quedaban dentro indigeridas y fosilizadas”, como si fueran piedras o tumores que obstruyeran la inteligencia e impidieran el flujo de ideas propias (EdC, 1331). El entendimiento de los niños aparece así embestido y tomado por la fuerza, y el ejercicio educativo de Polo, como un asalto, un atropello destructor de la autonomía de los procesos intelectuales (EdC, 1331). Así, el “evangelista de la aridez”, “segaba, impío la espontaneidad, arrancaba cuanto retoño brotaba de la savia natural y del sabio esfuerzo de la Naturaleza y luego aquí y allí ponía flores de papel inodoras, pintorreadas, muertas” (Edc, 1332). La desolación producida por las enseñanzas de Polo remite al lugar de las piedras, a los parajes de Socartes, áridos y crepusculares donde ha nacido Felipe Centeno.

Y sin embargo, como una insistencia de la fuerza de la vida aun en medio del páramo, Felipe Centeno se sigue preguntando por cosas que no aparecen en los libros:

[...] por qué las cosas, cuando se sueltan en al aire, caen al suelo; por qué el agua corre y no se está quieta, qué es el llover; qué es el arder una cosa; qué virtud tiene una pajita para dejarse quemar... por qué una rueda da vueltas; qué es esto de echar agua por los ojos, cuando uno llora; qué significa el morirse, etc. etc. (EdC, 1338).

Estas preguntas, formuladas desde la frescura y la inocencia, expresan el llamado innato al conocimiento en que constituye el cumplimiento del destino del hombre tal como lo formula Karl Christian Friedrich Krause.

La práctica educativa de Polo se ejerce como una forma de violencia en la que la naturaleza de los niños y sus anhelos son tomados como el objeto de humillación. Así, Polo se burla del anhelo de Felipe de convertirse en médico, colocándole un casco y haciendo escribir en éste “Doctor Centeno”: “—Este señor vino a Madrid para ser médico. Como es tan aprovechado, tan sabio, tan eminente, pronto le veremos con la borla en la cabeza...” (EdC, 1336).²

De temperamento sanguíneo tirando a colérico, Polo, aquejado por una enfermedad anímica, se paseaba silencioso por su cuarto y Felipe, quien además de pupilo fungía en la casa del capellán como criado, lo escuchaba dar unos suspiros enormes, como si quisiera descargarse de un pesadísimo tormento interior (EdC, 1342). Polo había perdido el apetito y dormía mal. Un día Felipe Centeno escuchó a la hermana de éste contando con misterio a una amiga suya que una noche había escuchado los pasos de su hermano:

Despavorido, cual si se viera rodeado de fantasmas, salió el mísero capellán del cuarto, los ojos inyectados, el habla torpe, los brazos trémulos, inseguro y vacilante el pie. La vista de su hermana le serenó un tanto, volviendo al cauce normal su razón desbordada; dejóse conducir al lecho y al sentarse sobre él, después de un breve espasmo, durante el cual pareció resolverse la crisis, dio un suspiro, se pasó la mano por la frente y entre fosco y risueño, dijo estas palabras: “El león dormido cayó en la ratonera; despierta, y al desperezarse rompe su cárcel de alambre” (EdC, 1351).

La mañana que siguió al suceso descrito por la hermana del capellán, Felipe se espantó al mirar el rostro verdoso de su amo, sus ojos con matices amarillos y ráfagas rojas y sus labios morados. No obstante su enfermedad, Polo bajó a la clase y fue más cruel y exigente que nunca. Por la noche, Felipe soñó que don Pedro era el león de San Marcos:

[...] y se paseaba por la clase fiero, ardiente, melenudo, echando la zarpa a los niños y comiéndoselos crudos; segundo, que don Pedro, no ya león, sino hombre, iba al convento y castigaba a las monjas, cual hacía diariamente con los alumnos, dándoles palmetazos,

² En el contexto académico, se trata de una coronación burlesca.

pellizcos, nalgadas, sopapos, bofetones y porrazos, poniéndoles la coraza y arrastrándolas de rodillas (EdC, 1352).

Felipe se representa en sueños a Polo a la vez como portador de la palabra (evangelista) y como bestia que incorpora y destruye a su objeto. El capellán aparece como algo violento y sagrado. En la segunda parte del sueño de Felipe, los niños son sustituidos por las monjas, las intocables esposas de Cristo, que aluden al forzado celibato del sacerdote a quienes éste golpea y veja, como si fueran niños. La pedagogía de la violencia de Polo es una manifestación de su incapacidad para responder como maestro, padre, sacerdote y una identificación con la crueldad del ideal del deber en el que está prisionero y que lo desposee de todo Eros en relación con la enseñanza. El narrador apunta que, pese a todo, Felipe le tenía cariño a Polo; le quería, le respetaba y se desvivía por agradecerle: “Le miraba como a un ser eminente y escogido, instrumento de la Providencia, grande y terrorífico, como aquel Moisés que hacía tan vistoso papel en las Escrituras” (EdC, 1339). El capellán resulta así para Felipe un objeto venerado, una suerte de padre terrible.

Una noche en que Felipe había ido a dejar un recado, vio a un hombre con las solapas del gabán negro levantadas. Al pasar, notó un cuchicheo; hablaba con alguien. Miró y se estremeció embargado de pavor y vergüenza. Sintió el ardor de la sangre en su cara hasta la raíz del cabello (EdC, 1354): había reconocido a don Pedro.

¿Con quién está don Pedro? Como lectores no lo sabemos. Esta escena constituye un descubrimiento peligroso para la imagen majestuosa de Moisés que tiene Felipe del capellán. Las miradas se cruzan; también Polo ha visto al niño. La vergüenza y el pavor de Centeno tienen que ver con algo obsceno, esto es, fuera de escena, que el chico ha vislumbrado y que violenta su pudor. Felipe desea que se lo trague la tierra o que el señor se quede ciego. Finalmente, ya en la casa, las miradas se encuentran nuevamente. Los ojos del capellán “expresaban algo que él no entendía, una perplejidad terrorífica, el estupor del calenturiento” (EdC, 1354).

Los domingos, cuando sus amos le permitían salir, Felipe acudía a un solar vacío donde, con otros chicos, jugaba al toreo. A Felipe le tocaba siempre ser el toro. Entre las figuras que había en el desván donde dormía el chico, estaba un San Lucas a cuyos pies había un gran toro, representado por los cuartos delanteros y una magnífica cabeza. Felipe le quitaba el polvo todos los días. Un día notó que la cabeza estaba casi separada

del tronco; bastaba tirar un poco para desprenderla. La cabeza del animal era hueca y así, se convirtió en careta. En sus ratos libres, se encaramaba al desván:

Poniéndose la cabeza, arremetía al mismo San Lucas, a la Fe, a los rotos telones y en todo ello, con las repetidas cornadas, abrió mil agujeros y desgarraduras. Por el boquete que el santo Evangelista tenía en su vientre se le veían las entrañas, si algunas hubiera (EdC, 1346).

Parecería que, desde la careta toro, la visión de Felipe pierde la dimensión de la realidad y, obedeciendo a un instinto ciego, arremete contra los objetos, como si se tratara del toro mismo.³ La violencia circula. Pedro Polo, sometido a un régimen contrario a su temperamento, sofocante y tedioso, vive incesantemente desbordado; ejerce la violencia contra sus alumnos, en especial contra Felipe. Por su parte Felipe, víctima de la violencia vivida en la escuela y en la casa de Polo, con la cabeza de toro arremete contra las figuras religiosas que las monjas guardan en el desván. Ambos, Polo y Centeno, aparecen oprimidos por una fuerza que como reacción genera una energía desbordada, golpeándose en contra del cerco que los circunscribe.⁴

Al día siguiente al que se topara con don Pedro Polo, Felipe decide escaparse por la tarde con la cabeza del toro y, para ensayar, hace un gran destrozo en el desván. Felipe llegó al redondel: “Hubo delirante juego, pasión, gozo infinito, vértigo... Después, cuando menos se pensaba, policía, guarda, escoba, caídas, dispersión, persecución golpes...” (EdC, 1356). Luego es conducido por el policía a casa de Polo, quien lo despide. Trémulo, desposeído de energía, Felipe se desploma ante el brutal embate de don Pedro. De pronto, escucha una voz dulce, amorosa y celestial, que “sin duda venía a la tierra por un hueco abierto en la mejor parte del Cielo”. La voz decía: “—Don Pedro, don Pedro, perdónele usted (EdC, 1357)”. Se trata de la voz del ideal, objeto pulsional que pide un alto, una tregua, un cese al goce de la parte sádica y destructiva del *superyó* y constituye la contraparte de éste.⁵

Felipe estaba tan agradecido, que hubiera adorado a la voz indulgente como se adora a las imágenes puestas en los altares. El condenado a muerte no mira al Crucifijo con más

³ Al decir de Tsuchiyo (1950), la literalidad de la visión de Felipe se corresponde con la de don Quijote en el episodio del retablo de Maese Pedro (*vid.* Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, II, XXVI).

⁴ Rubén Benítez caracteriza a Polo como un personaje trágico, entrampado en su propio laberinto de nervios y pasiones (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 68).

⁵ Ángeles de la Mora, comunicación verbal.

esperanza, con más unción, con más gratitud que miró él a la persona que palabras tan cristianas decía⁶ (EdC, 1357).

Pero Polo no concedió el perdón:

[Felipe] vio aparecer una hermosa y celestial figura, la *Emperadora*, la de la voz que pedía misericordia por él... Fuese o no una beldad perfecta, a él, en tan crítico instante, se le representó como superior a cuanto en la Tierra había visto, hermosura de mundos soñados y de sobrenaturales regiones. Por la ventana entraba la luz del crepúsculo. Sobre ella se destacaba la soberana belleza de aquella mujer, rodeada de rayos de oro, echando de su frente fulgores de estrellas (EdC, 1358).⁷

La belleza de Amparo, hija de Sánchez Emperador (la *Emperadora*) es una forma de protección, de insensibilidad ante el ultraje (Lacan, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, 287).⁸ Se trata de una fuerza que restituye la armonía del universo, un aspecto de la mujer que se vincula con lo divino.

2. La devastación del objeto del deseo

La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta siguiendo a Ficino como impulso de poseer y tocar aquello que debería ser sólo objeto de contemplación. Es el caso de Pedro Polo con Amparo, la hija de su amigo Sánchez Emperador. Y es que Polo se ve incapacitado de sostenerse en el lugar de capellán y maestro. En el desfallecimiento de su deseo en tanto que profesor, maltrata y pisotea niños para los que no tiene mirada. Abandonado, experimenta una sensación de abismo y a la vez un embotamiento y una exaltación. La relación prohibida entre el capellán y Amparo no se presenta dentro de la trama novelesca que me ocupa, pero sí se apunta

⁶ En la sección “La tónica de lo imaginario” del *Seminario I*, Lacan llama la atención sobre la diferencia entre el superyó y el *ideal del yo*. “El superyó es coercitivo y el ideal del yo exaltante”. El superyó es un imperativo; “tiene relación con la ley, pero es a la vez una ley insensata, que llega a ser el desconocimiento de la ley”. Así pues, “el superyó es, simultáneamente, la ley y su destrucción” y acaba por identificarse con lo más devastador, con lo más fascinante de las experiencias primitivas del sujeto” (Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, 160-161). Por su parte el *ideal del yo* tiene que ver con la ley simbólica en tanto que enlace con la comunidad humana, el Eros del que habla Freud en *El malestar en la cultura*.

⁷ Así se la describe a Juanito del Socorro: “Yo la llamo la *Emperadora*; la otra noche soñé que estaba yo en la iglesia, y ella, bajando de un altar con una estrella en la frente y muchas flores por aquí y por allí... Sus dedos son azucenas” (EdC, 1349).

⁸ “Parece por lo demás, que la naturaleza de lo bello es permanecer, como se dice, insensible al ultraje y éste no es uno de los elementos menos significativos de su estructura” (Lacan, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, 287).

para luego revelarse en *Tormento*, novela inmediatamente posterior a EdC, de la siguiente manera.

Un año después de que la relación prohibida concluyera, Amparo recibe una carta de Pedro Polo suplicándole que acuda a verlo ya que se encuentra moribundo. La súplica de Polo se le impone a la joven como una orden y, temblando de terror, lo visita. Arguye para sí (también pensando en que alguien pudiera verla, lo que constituye otro de sus terrores), que va para cumplir una obra de misericordia. Pero lo que encuentra es a un Polo que le pide que lo mire, para mirarse en sus ojos. Y si para Amparo la relación ha ido borrándose con el tiempo para convertirse en puro arrepentimiento, para Polo, instalado en el tiempo sin tiempo de la melancolía, la relación no ha cesado de ocurrir.

En el espacio de un año, nos informa el narrador, la brillante posición de Polo se había venido abajo debido a sus “desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado” (*Tormento*, 250). En la relación que establece con Amparo, Pedro Polo la desposee de su nombre, convirtiéndola en el objeto cuya atracción lo ha perdido: la nombra Tormento, “su” Tormento. El suplicio de la relación se potencia para la joven quien, además de sufrir por la transgresión que ésta ha implicado y que la protagonista ha vivido como un desvarío, queda despojada del sufrimiento propio. Atormentada, se convierte en el cuerpo del tormento del otro, objeto perdido que Polo ha erigido en su yo. Nombrada así por Polo, pierde su fuerza y su autonomía y queda condenada a vivir en función de quien la domina.

La primera vez que lo visita, Polo le habla de su idea de romper con todo y marcharse a alguna isla de Asia, a California o a alguna colonia inglesa, donde el peso de las instituciones se difumine. En su exilio, pretende llevar consigo a Amparo, como si fuera una parte de sí. Después de un tiempo, la joven recibe una segunda carta de Polo quien, a instancias del padre Nones, amigo suyo, se encuentra haciendo penitencia en un lugar llamado El Castañar. Polo se dirige a Amparo llamándola “Tormento, Inquisición, Patíbulo”, esto es, como la instancia que lo juzga y lo condena, parte integral de su melancolía. Amparo es para Polo el tormento, el goce de la incorporación del objeto prohibido. Así, el capellán desposee a la joven de sí y desencadena en ella una incesante persecución cada vez que intenta vivir su propia vida. Por su parte, Amparo sueña que le confiesa su pasada relación con Polo a Agustín Caballero, su prometido, y que éste saca un cuchillo y le corta la cabeza que, rodando, llega a tierra de salvajes, donde un hombre atezado la toma entre las manos y la besa, como si a través de la boca le succionara el aliento.

Al enterarse Amparo de que, al saber de su casamiento, Polo ha regresado a Madrid dispuesto a hacer barbaridades, la joven no tiene otra defensa que la inexistencia, el pensamiento del suicidio. Después, Polo le propone una transacción: “De tal modo me identifico contigo que he pensado lo que has pensado tú al aceptar ese partido [se refiere a su compromiso de matrimonio con Caballero]”. Al preguntarle Polo si quiere a su prometido, Amparo se siente obligada a decir que no lo quiere, “una mentira tan gorda que le desgarrar las entrañas”. Así la joven niega su deseo, inmersa en un pánico “que la cohibía y la aplastaba”, pánico de ser ella misma. Pero Polo no tiene límite: “—Has dicho que no soy un perverso. ¡Qué equivocada estás!” (*Tormento*, 365). La acedia genera malicia y, rencoroso, Polo culpará a Amparo de lo que le ocurre, refiriéndose al inicio de su relación afirma: “Las cosas que entonces oí [de boca de Amparo] no se oyen sin un desquiciamiento del alma. Y ahora ¿lo que tú desquiciaste quieres que yo lo vuelva a poner como estaba?” (*Tormento*, 367). Finalmente, la amenaza con la aniquilación-incorporación total: “Si me dices que quieres a ese pelele más que a mí... ahora mismo, ¿ves? te voy apretando, apretando hasta ahogarte. Te arranco el último suspiro y me lo bebo” (*Tormento*, 370).

Me ha interesado presentar la violencia desesperada de Polo en relación con Amparo para mostrar en el plano amoroso la relación que establece el capellán con su objeto con el propósito de compararla con la establecida con sus alumnos en su escuela. Cabe notar que, ante todo, en tanto objeto de deseo, Amparo resulta amada a la par que odiada. En relación con la joven, opera en Polo una pulsión de apropiación y dominio que, frustrada, llega a convertirse en anulación y aniquilación del objeto. La violencia que ejerce contra sus alumnos en la escuela, por el contrario, carece de toda pasión y apego; se trata de una violencia desexualizada, de una educación en relación con un ideal del deber imperativo, riguroso, cruel (Ontañón, *El donjuanismo*, 91). Y, sin embargo, tanto la violencia erotizada como la desexualizada operan como atentado a la dignidad y la autonomía de la persona, como la imposición de un nombre que hiere la integridad de la víctima para ligarla con la perspectiva humillante del victimario o con el goce del victimario mismo. De esta manera la violencia de Pedro Polo en el aula o en el amor devasta a la víctima, arrancando sus impulsos propios e inyectándole la muerte.

3. Educación y delirio

En EdC se presenta, en una interpolación, una segunda viñeta sobre la educación. En la pensión donde se aloja el estudiante Miquis, vive también el taciturno don Jesús

Delgado, cesante de la Dirección de Instrucción Pública, quien pasa todo el día escribiendo cartas. Intrigados por su conducta, los estudiantes lo invitan solemnemente a tomar café el día 4 de noviembre de 1863, manifestando deseos de conocer “a la augusta persona que ha prestado tan eminentes servicios al país y al mundo entero en el importante y florido ramo de la Instrucción Pública”. Mientras Don Jesús acude a la cita, uno de los estudiantes se desliza a su habitación para leer sus cartas. Este señor, explica después el estudiante a sus compañeros, se escribe cartas a sí mismo; todas están encabezadas con: “Señor don Jesús Delgado” y concluyen con “Su seguro y atento servidor. Jesús Delgado”. En cuanto al contenido de las cartas, se refiere a extraños planes en el ministerio de Instrucción Pública, del que lo habían echado al detectar rarezas en sus informes y extrañísimas teorías traducidas del alemán; por tales ideas el director había tenido un gran disgusto con el arzobispo de Toledo.

Delgado escribe constantemente cartas destinadas a sí mismo, carente de otro interlocutor, quizás en un intento de inscribirse, de leerse como si fuera otro, a partir del desconocimiento que produce la escritura.

Don Jesús tomaba una carta, meditaba un rato sobre ella y luego la contestaba, algunas veces con mucha formalidad, otras en tono familiar. En éstas se refería a su “admirable” plan de la *Educación Completa* que no habría de ser comprendido hasta siglo y medio después. Habla también de la “educación de adorno que ahora prevalece, compuesta de conocimientos necios, baldíos y de relumbrón, como las pinturas ridículas con que se engalanan los salvajes”. Se trata de una crítica a la educación tradicional con la que habrían estado de acuerdo los krausistas.⁹ Lo importante en la vida, afirma, no es *parecer*, sino *ser* y el fin de la educación, *prepararnos a vivir con vida completa*. En otra carta Delgado se refiere a Froebel y a Pestalozzi y a una propuesta de educación a través del juego: “Hemos tirado a la basura todos los librotos indigestos que los chicos tenían, y en su lugar les hemos dado herramientas de fácil manejo, lápices y colores, cartón para hacer casitas y otras menudencias (EdC, 1404)”.

Menciona asimismo a un hijo suyo habido con una “Sofía”, nombre que remite a Rousseau, quien un siglo antes había asentado las bases de la pedagogía naturalista y laica de la modernidad burguesa:

⁹ En su artículo “Sobre el krausismo de Galdós”, Dinah Lida señala que Delgado es portavoz de las ideas de Sanz y de Giner sobre la pedagogía, mismas que, conjuntamente con los planteamientos de Froebel y Pestalozzi, serán asumidas por la Institución Libre de Enseñanza en 1878.

Sofía está otra vez en estado interesante y muy avanzada... ¡Cómo ha de ser! Mi *sabiduría* me da un hijo cada año. Venga y le educaremos jugando. Nos harán falta pronto tus ideas sobre la lactancia. Escríbenos sin dilación, que quizás mañana empecemos a necesitar tus teorías lactatorias, ¿qué digo, mañana? Ahora mismo...; me avisan que Sofía..., ¡ah!, ¡oh!, no puedo seguir. Adiós.

Jesús

En esta viñeta encontramos, como la que traza el narrador sobre la pedagogía de Pedro Polo, la educación vinculada con la sexualidad. Si la violencia que ejerce Polo aparece asociada con su forzado celibato, el delirio de Delgado tiene que ver con una forma de sexualidad asociada con la lectura, fuente de “teorías lactatorias”; una avidez por las teorías de la educación como práctica terapéutica fundada en la confianza en el ser humano y en la naturaleza de los niños de Pestalozzi y Froebel, frente a la pedagogía tradicional memorística, árida e intelectualista. Pestalozzi plantea un tipo de educación basada en la experiencia. En cambio, Froebel parte de la filosofía idealista alemana para plantear la unidad y armonía de todo lo creado y, a la luz del pensamiento de Krause, conjuga la unidad de la existencia de la naturaleza y del hombre con el Espíritu Absoluto.¹⁰ De ahí el disgusto que el director de la dependencia en la que laboraba Delgado tuvo con el arzobispo de Toledo. Froebel habla de una educación integral cuya misión es dar a conocer la obra de Dios en el ámbito de la libertad que corresponde a su acción y en la que el educador ha de respetar en toda su integridad al discípulo. Para Froebel, creador del jardín de niños, el juego, manifestación libre y espontánea de la interioridad del niño, puede ser considerado el trabajo de la infancia; lo lúdico es el germen de la laboriosidad.

Volviendo al personaje, las estampillas en las cartas y el paso por el correo aluden a un *Otro* y abren un espacio. Cuando la carta regresa del correo, ya no es la misma; el ahora lector experimenta un distanciamiento. De esta manera, en la lectura se pone en juego la escritura como algo a descifrar. Parecería que lo que ocurre, sin embargo, es que, en vez de abrir el horizonte de las ideas del escribano, el circuito de comunicación entre él y él mismo se cierra en un goce autista. En esta ironización de la nueva pedagogía, la otredad está perdida.

¹⁰ “Ahora veo, más claramente que nunca, cómo lo divino está no sólo en lo máximo, sino también en lo mínimo y que incluso precisamente en lo mínimo se manifiesta en toda su fuerza y plenitud” (Froebel, *Autobiografía*, citada por Cuéllar Pérez, *Froebel. La educación del hombre*, 29). Como Schelling, Krause se aparta de la ortodoxia cristiana, de la doctrina revelada, para caer en un panteísmo idealista.

Los estudiantes deciden entonces escribirle al *eautepistológrafo*¹¹ una carta firmada por él mismo. Delgado recibe una llena de disparates, dirigida a él y firmada por él mismo, con su propia tinta y letra, que los burladores han imitado. Luego recibe otra firmada por Julián de Capadocia, el perro de la pensión. Ante esto, Jesús Delgado responde con una carta en la que protesta por la burla (“¡Ah!... señor de Capadocia, diga usted a los mal educados jóvenes que le han dirigido a mí que no es de corazones nobles hacer escarnio de principios que no se comprenden...” (EdC, 1406). Los estudiantes quedan pasmados por el contenido de esta epístola en la cual, “junto a los despropósitos, se veían razones y frases que demostraban agudo entendimiento”. La protesta de la dignidad de don Jesús se parece a la que realiza don Quijote ante las sangrientas burlas de Altisidora.¹²

4. Felipe Centeno

La entrada de la novela es la caída de un muchachito por una cuesta. Se trata de Felipe Centeno. Mucho se ha hablado de su linaje picaresco. Su figura evoca, al parecer de algunos estudiosos, a Gavroche, el niño guerrero de *Los miserables*.¹³ Al decir de Correa, Celipín presenta una trayectoria externa picaresca, pero sin apicaramiento interior, esto es, sin perder su inocencia y buen humor (Correa, citado por Ramírez, *Ecos picarescos y cervantinos en El doctor Centeno*, 13). Por mi parte, quisiera dar cuenta del surgimiento del chico dentro de la novela galdosiana en *Marianela*, donde aparece estrechamente emparentado con la heroína del mismo nombre.¹⁴

Marianela surge primero como voz, como canto en un paraje árido, crepuscular, sembrado de pedruscos. La voz encarna en una criatura ya adolescente pero con cuerpo de niña: “alma prensada y constreñida dentro de un cuerpo miserable” (*Marianela*, 41). Hija de María Canela, Marianela se desprende de las relaciones rotas, del descuido y de la desesperación. En la medida en que no ha sido del todo mirada, o quizás tan sólo a pedazos, como en un espejo roto, es incapaz de verse a sí misma (“dicen que soy un

¹¹ Helenismo que significa: el que se escribe cartas a sí mismo.

¹² Al decir de Marco Antonio Ramírez, el episodio de Delgado tiene un regusto a las burlas que les hacen los duques a don Quijote y Sancho (Ramírez, “Experimentación formal y temática en *El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós”, 68).

¹³ “Medio siglo después, en la ficción, Felipe Centeno y Juanito de Socorro, chicos de la calle del final de la época isabelina, siguen siendo émulos sainetescos del sublime Gavroche” (Barjau, “De Víctor Hugo en Galdós”, 23).

¹⁴ Algunos autores han examinado la relación entre el Celipín de *Marianela* y el de EdC. Por mi parte, encuentro continuidad entre ambos y considero que la diferencia entre uno y otro tiene que ver con un mayor desarrollo del personaje en la medida de sus avatares.

fenómeno”); más aún, vive en la negación de su condición humana (“como yo no soy persona”). Nela se orienta, sin embargo, a través de lo que escucha, la voz de los otros (“dicen que no tengo padre ni madre”), y también de los sonidos de las montañas de Socartes, su aldea natal. Incapaz de verse a sí misma, en cambio percibe muy bien la belleza de las yerbas, las nubes y el cielo para describírselas a Pablo Penáguilas, de quien es lazarillo. Carente de toda protección y revestimiento, Nela tiene, sin embargo, “ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana” y, en su pequeñez fenomenal, “el germen de todos los sentimientos nobles y delicados”. De esta manera, entra en contacto con el alma de las cosas: “... además de las cosas divinas que hay fuera, nosotros llevamos otras dentro” (*Marianela*, 44).

El personaje de Marianela parece moldeado por la filosofía de Karl Christian Friedrich Krause que interpretara Julián Sanz del Río, amigo de Galdós. Esta filosofía constituye un panteísmo o racionalismo armónico según el cual el mundo es un ser finito que se desarrolla en el seno de un Dios infinito. Así, el yo finito participa del cosmos que funda y sustenta un Dios personal. De lo anterior se desprende una noción de humanidad:

La idea de la humanidad abraza todos sus individuos en común ley y destino; todos como hombres son capaces, y están llamados a igual bondad definitiva sin distinción de pueblo, familia, o jerarquía social, ya sean varón o mujer, anciano, joven o infante; sea cualquiera su vocación histórica o científica, artística o religiosa. La humanidad es el vínculo que une anticipadamente todos los individuos y todas las familias en la familia común humana” (Krause, *Ideal de la humanidad para la vida*, traducción de Julián Sanz del Río, 1871).

Además de Krause, en Nela está presente Rousseau y su noción de la naturaleza humana. De ahí la luminosidad y bondad intrínseca del personaje, pese a su condición precaria. Nela se siente existir en la medida en que sirve de lazarillo a Pablo Penáguilas, quien a su vez la sostiene. Cuando Pablo recobra la vista y descubre la belleza de su prima Florentina, Nela, desasida de éste, queda a su vez a oscuras y no puede mirar sino el agujero, la Trascava, la sima a la que su madre se había arrojado y hacia donde se siente llamada.¹⁵

¹⁵ “A ratos oigo la voz de mi madre que dice clarito: ‘Hija mía, ¡qué bien se está aquí!’.” Esto remite a lo real del sujeto, al decir de Baudes de Moresco, del momento de absoluta relación con ese agujero, esa falta de la madre (Baudes de Moresco, *Real, simbólico e imaginario*, 52).

En *El doctor Centeno*, Felipe brota de las piedras de las minas de Socartes desde donde ha caminado hasta Madrid para *desaprender*: “—Digo que estoy buscando... de ver cómo encuentro... de que poniéndome a servir a un señor me deje tiempo para *destruirme*¹⁶ (*El doctor Centeno*, 1317)”. Se trata del hijo menor de la familia del capataz de ganado en minas, llamada por el narrador “familia de las piedras”, donde los afectos y la vida misma parecen replegarse hacia lo mineral.¹⁷ La madre de Felipe, la Sañana Centeno, confiscaba el dinero de sus hijos. Como su amiga Nela, huérfana recogida por esta familia, Celipín, el único de los hermanos que muestra indicios de vida, salta como una semilla entre las piedras.¹⁸ Sin embargo, habrá en Felipe algo, un vínculo, una capacidad que le impulsará a salir de la esclavitud que representan las minas.¹⁹ En la medida de su resistencia a permanecer en el ámbito familiar establece una relación conflictiva con el entorno donde ha nacido. Emprende un viaje a Madrid con el dinero que le ha dado Nela, en busca de instrucción e identificado con el médico D. Teodoro Golfín, quien le devolviera la vista a Pablo Penáguilas.²⁰

Felipe Centeno está también moldeado por la filosofía de Rousseau, esto es, capacitado para aprender conforme a su naturaleza y dotado de amor propio y amor al próximo. Construido también a partir del pensamiento de Krause, es capaz de una progresiva perfección y de educarse a sí mismo, lo que constituye el llamado, de acuerdo con este filósofo, que el universo le plantea al hombre. En el impulso del niño-hombre, Felipe Centeno apunta hacia ese anhelo: labrarse un destino, hacerse médico, curar.²¹

¹⁶ “No hay medio de averiguar de dónde había sacado el entendimiento de mi hombre aquel barbarismo de anteponer a ciertas palabras la sílaba *des* (EdC, 1317). Se trata de prevaricaciones que, al decir de Risley, pudieran leerse en un sentido simbólico, ya que niegan el sentido de las palabras (Ramírez, “Experimentación formal y temática en *El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós”, 82, n. 350). Este “tiempo para la destrucción” transcurrirá mientras Felipe sirva a don Pedro Polo, su primer amo.

¹⁷ “El acentuado simbolismo de la *pedra* abarca no solamente al paisaje y a su influencia sobre el hombre, sino que da una clave para entender las relaciones entre los individuos y la vida en sociedad.” (Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, 34).

¹⁸ “Las relaciones de esta prole con su madre, que era la gobernadora de toda la familia, eran las de una docilidad absoluta por parte de los hijos, y de un dominio soberano por parte de la Sañana. El único que solía mostrar indicios de rebelión era el chiquitín. En sus cortos alcances, la Sañana no comprendía aquella aspiración diabólica a dejar de ser piedra” (*Marianela*, 36).

¹⁹ “Yo no puedo vivir así, yo me muero en las minas”.

²⁰ También los hermanos Golfín han nacido en la clase más humilde: “-Nosotros –indicaba Teodoro (Golfín)–, aunque descendemos de las hierbas del campo, que es el más bajo linaje que se conoce, nos hemos hecho árboles corpulentos...” (*Marianela*, 69).

²¹ Geraldine Scanlon (1985) señala que la situación de los niños abandonados y privados de educación había provocado inquietud en los años setenta. Siguiendo a la misma autora, la educación era, en el ideario krausista y en el pensamiento de Galdós, un derecho de fundamental importancia.

5. “La que se murió fue Isabelita”

Expulsado de la casa de Polo, Felipe Centeno subía diariamente al Observatorio en busca de Alejandro Miquis, quien lo había arropado y protegido el día de su caída.²² Un día se lo encuentra y Miquis le pide que le haga un recado, que lleve una nota a su tía Isabel.

Doña Isabel Godoy, tía de Alejandro Miquis, era una anciana que parecía muñeca con piel de porcelana: “Tenía fanatismo por la limpieza; toda su comida la hacía traer de La Mancha; sus postres eran cañamones tostados, alimento de pajarillos” Con el tiempo, había establecido con su criada una mimesis, en palabras del narrador, “a nivel molecular” (EdC, 1368).

En su juventud, Doña Isabel se había apasionado por un galán de la familia de los Herrera de Almagro, quien parecía corresponderle en sus amores, pero que, de la noche a la mañana, se casa con Piedad, la hermana de doña Isabel. Ambas hermanas continuaron queriéndose, sin embargo, entrañablemente. Piedad tuvo una niña y murió al año de casada. A la niña que nació de Herrera y de Piedad Godoy pusieronle también Piedad. Doña Isabel crio a la niña y se consagró a ella, haciendo voto de soltería perpetua:

No se consideraba tía, sino verdadera madre, por exaltación de su espíritu y maniobra sutilísima de su entendimiento. Consumada idealista, empapando, sin cesar, su espíritu en la memoria de su hermana, había logrado realizar el fenómeno psicológico de la transubstanciación. En sus soledades y abstracciones había llegado a decir casi sin pensarlo: “Yo soy Piedad..., yo soy mi hermana...”. Y otra vez se le escaparon estas palabras: “La que se murió fue Isabelita” (EdC, 1370).

Como en el caso de la relación de indiferenciación que establece con su criada, al morir su hermana Piedad, Isabel establece una identificación imaginaria con ésta. Deja su duelo por la muerte de su hermana sin resolver y, en vez de recuperarse a sí misma una vez desprendido el afecto adherido al objeto perdido, se transforma en el objeto mismo, en la muerta: “Yo soy Piedad..., yo soy mi hermana...”, “La que se murió

²² La novela comienza con la caída de Felipe por la cuesta del Observatorio. Lo encuentran Alejandro Miquis y su amigo Cienfuego, estudiantes, quienes lo llevan a casa del conserje del Observatorio, donde conoce a Pedro Polo.

fue Isabelita”.²³ Se trata de un duelo melancólico, en el que no hay registro de la pérdida.²⁴

Piedad, hija de Piedad Godoy, creció y se enamoró de Pedro Miquis, resistiendo la oposición familiar, pues los Miquis habían sido criados de los Godoy. Al casarse Piedad, Isabel revive la muerte de su hermana y da por muerta a “su” niña. Escribe en su corazón un segundo epitafio y se muda a Madrid. Su odio a los Miquis era profundo. Empero, al cabo de los años, la relación entre la tía-madre y la sobrina-hija se reestablece por carta.

Posteriormente, en pago del préstamo que un Godoy hizo a la Real Hacienda, doña Isabel recibe del notario Muñoz y Nones 32,424 reales; de éstos, 16,212 correspondían a los herederos de Piedad, pero doña Isabel se niega a darle el dinero al marido de su sobrina, Pedro Miquis, y decide, para vengarse, entregárselo al hijo de éste, su sobrino- nieto Alejandro, “para que se afine y decore, viva como un caballero y sepa ilustrar el hermosísimo nombre de Herrera” (EdC, 1375).

La anciana sueña con la venganza contra los aborrecidos Miquis y ve a don Pedro zumbar en torno a su cabeza, en forma de caballito del diablo; se refiere a Pedro Miquis como Judas, el traidor que termina ahorcándose, y Holofernes, el temible general asirio, decapitado por Judith.²⁵

Cuando su tía le comunica su “vengativo” pensamiento a Alejandro, éste lo tuvo “por el más disparatado que podía nacer en humano cerebro”:²⁶ “Cosa más inverosímil y absurda no había él oído jamás. Se avenía bien con la casa de su tía y con la persona de ésta; persona, casa, trato y aliños en que todo semejaba embrujamiento y hechicerías”

²³ “La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado (Freud, *Duelo y melancolía*, OC, XIV, 246)”.

²⁴ Tal como lo plantea Freud, ante la evidencia de que el objeto amado ya no existe, el duelo consiste en quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto, lo que implica una renuencia que en ocasiones puede llevar incluso a un extrañamiento de la realidad. La melancolía se produce igualmente como una reacción frente a la pérdida de un objeto amado, sólo que en este caso se sabe a quién se perdió, pero no lo que se perdió con éste. Así, la melancolía tiene que ver con una “pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida”. Y si el duelo se manifiesta por la inhibición y falta de interés debido al trabajo que absorbe al yo, la melancolía muestra además una rebaja en el sentimiento yoico, un enorme empobrecimiento del yo y la identificación de éste con el objeto resignado (Freud, *Duelo y melancolía*, OC, 242-243).

²⁵ En la novela dialogada *La loca de la casa*, uno de los personajes femeninos se refiere a un antiguo sirviente de la casa, después un acaudalado indiano, como a un “Holofernes” (Galdós, *La loca de la casa*, III, 4, 124) y habla además, como lo hará Isabel en relación con su sobrino Alejandro, de sus “puercas manos”. ¿Es el dinero el que ensucia o es la casta? Adelante lo discutiré.

²⁶ Hacia el final de la novela, cuando los amigos de Alejandro le notifican a Isabel Godoy que su sobrino está moribundo, ésta les dice: “No es Miquis, es Herrera; no es sobrino, es segunda vez nieto mío.” De esta manera, en su fantasía, Isabel toma el lugar de su hermana Piedad y Piedad hija, madre de Alejandro, aparece como madre soltera o como casada con su propio padre, con lo que Pedro Miquis queda fuera del linaje.

(EdC, 1375). De esta manera, en un estilo indirecto libre aparece expresado el sentir de Alejandro con respecto a la decisión de su tía. El embrujamiento y las hechicerías tienen que ver con la posición de doña Isabel, quien se sitúa como dueña absoluta y propietaria del deseo de la sobrina-hija, capaz de transgredir las leyes del linaje heredando a la tercera generación en vez de a la correspondiente. Se trata de una forma de circulación del poder que opera el hechizo de la locura; de la locura entendida como una forma de ejercer el dominio sobre el otro. Al decir de Sinnegen, este personaje representa la sinrazón femenina (Sinnegen, *Sexo y política*, 95).

Al contestar la tía afirmativamente a la nota que le lleva Centeno tocante a la posibilidad de entregarle el dinero a su sobrino, éste corre al Observatorio en busca de Alejandro, quien declara: “—Te tomo de criado... Si esto me sale bien, serás mi escudero...” (EdC, 1376). Así, Alejandro Miquis se convierte en amo a raíz de que entra en posesión del dinero de su tía. Por su parte Centeno, asombrado y agradecido, experimenta la introducción de algo desusadamente grande y embargante, un “pedazo de cielo que entró en el cuerpo con el aliento y se le atravesaba al respirar” (EdC, 1376).

La tía le ofrece a Alejandro darle el dinero en ese mismo momento. Doña Isabel abre el cajón de una de las cómodas, en el interior, el joven atisba rosas momificadas y un retrato de un joven apuesto y pálido; cuando, pensando que se trata de su abuelo, movido por la curiosidad, se inclina a mirarlo, doña Isabel lo aparta diciendo: “—Quita de aquí tus ojos puercos...”. Manía de limpieza, nos dice el narrador cuando describe el carácter de doña Isabel; la limpieza podría también referirse a los estatutos de limpieza de la sangre. Los Godoy son aristócratas manchegos. Se trata de una familia cristiano vieja. Y si al parecer el prestigio de los Herrera de Almagro resulta incuestionable, los Miquis del Toboso, además de pecheros, en contraposición a los hidalgos, resultan acaso “impuros”.²⁷

—Aquí tienes tu parte...

Los ojos de la tía despedían fulgores plateados y verdosos. La Godoy hacía un gesto en el aire con la mano diciendo:

—¡Arre, arre, caballito del diablo...! ¡Esto no es tuyo, no es tuyo! (EdC, 1377).

²⁷ Para la cuestión de los judíos en la obra de Benito Pérez Galdós, *vid.* Schyfter (2013). A través de los análisis de personajes de origen judíos en algunas novelas de Galdós, queda claro que el autor era consciente de la historia de la cultura y religión judíos en España, de las conversiones forzadas a partir del siglo XV y la condición de los conversos, de los estatutos de “limpieza de sangre” después de Trento y de la exclusión y marginación sufrida por los conversos por parte de los llamados “cristianos viejos” durante los llamados siglos conflictivos españoles.

De esta manera, como si se tratara de un conjuro, repele imaginariamente doña Isabel a Pedro Miquis, al que identifica con el “caballito del diablo”. Recuérdese la ancestral vinculación de los judíos con el diablo, como ocurre, por ejemplo, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

Ahora el estudiante experimenta la transmutación “del sueño en vida y de la mentira en verdad”. En términos freudianos, se trata de una introversión de la libido, que magnifica el ego y produce una pérdida de los parámetros de la realidad (Freud, *Introducción del narcisismo*, 72). La entrega del dinero por parte de la tía parece efecto de una serie de acontecimientos que irrumpen en la vida de Alejandro. El acontecimiento abre una brecha en el espacio y en el tiempo, estableciendo un antes y un después. Se trata de un umbral abierto por algo que retorna: la dimensión del trauma.²⁸ Si pensamos en la dádiva del dinero desde las tres generaciones de la familia en cuestión, encontramos como primer acontecimiento el casamiento entre Piedad y Herrera. De acuerdo con el relato de la historia, parecería que la herida que habría recibido Isabel hubiera quedado sofocada; la relación entre las hermanas no se modifica. Como segundo acontecimiento está la muerte de Piedad. Se trata del duelo en el que Isabel se cambia de nombre (“la que murió fue Isabelita”) y adopta a la pequeña Piedad. Si pensamos por una parte que Herrera era primeramente novio de una de las hermanas y que terminó casándose con la otra, en el “cariño entrañable” de ambas hermanas aun después del casamiento de Piedad y finalmente en la adopción del nombre de Piedad por doña Isabel después de la muerte de ésta, cabría pensar en un cierto carácter especular, indiferenciado de las hermanas, lo que se corresponde con la relación que había establecido doña Isabel con su criada. Se trata de relaciones en las que falta la diferencia, como ocurre en las novelas pastoriles, por ejemplo, en *La Galatea* y aun en el propio *Quijote*, donde entre Cardenio y don Fernando se establece una rivalidad mimética que desposee a Cardenio de sí mismo y lo arroja al emboscado territorio de la locura (*El ingenioso hidalgo*, I, XXVII). El tercer acontecimiento de la serie sería la apropiación o compra del nieto por parte de doña Isabel quien, por decirlo así, se habría

²⁸ Sobre el umbral, *vid.* Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

“apiadado” borrando con esto su desengaño amoroso, la muerte de su hermana y el casamiento de su sobrina nieta con Pedro Miquis.²⁹

Alejandro se ve marcado por la dádiva del dinero. El narrador habla de las corrientes del anhelo del joven y de la fiebre de su alma como “resueltas en oro”, lo que quizás no resulta exacto pues, en cuanto recibe el dinero, Miquis quiere gastarlo, perderlo, transformando lo fijo en fluido. Se trata de un oro maldito que no alcanza a vulnerar sus anhelos de escritura. De esta manera, incapaz de revertir la transmutación del sueño en realidad y de la mentira en verdad operado por Isabel, se creará en “lo más tenebroso y poético de la Edad Media, entre magos y nigromantes” (EdC. 1377), esto es, entre quienes son capaces de invocar a los muertos, pues ha sido por arte de nigromancia que su tía ha incidido en el pasado, borrando y negando sucesos, permitiéndole a Alejandro apoderarse del dinero originalmente perteneciente a su tía abuela, Piedad.

Al entregar el dinero a Alejandro, Isabel borra la segunda generación de la familia, el casamiento de Pilar hija con Pedro Miquis, de la que Alejandro es producto. Ahora bien, el nombre de la madre y de la hija son el mismo; la diferencia generacional está dada por Pedro Miquis, marido y padre. Es a este último a quien Isabel quiere hacer desaparecer. La transgresión de la ley simbólica del linaje tiene acaso por efecto en la representación de doña Isabel convertir a Alejandro en una figura capaz de colmarla como lo habría hecho su antiguo pretendiente Herrera.

Al despedirse de su sobrino, la tía le advierte que cuide su comportamiento y que haga buen uso del dinero, pues ella, a quien nada se le oculta, habrá de enterarse de todo, con lo que el don entregado a su sobrino se refleja en ésta como una sobreestimación de poder y como capacidad para invadirlo.

Al salir de la casa, Alejandro designa a Felipe como sirviente, espolique o secretario: “Cuando pasaban junto a un farol, ambos se miraban y como que se regocijaban más, contemplando respectivamente su dicha propia, reflejada en el semblante del otro (EdC, 1380)”. Nuevamente en este punto los personajes se identifican en un reflejo recíproco. Como Marianela quien, carente de otro asidero, se asimila a Pablo Penáguilas en tanto que su lazarillo. Felipe Centeno comienza instalándose como una suerte de otro espejular de Alejandro Miquis:

²⁹ A nivel imaginario, Alejandro Miquis sería el hijo que Isabel habría concebido con Herrera. Debo el análisis de la dádiva del dinero de Isabel Godoy a su sobrino Alejandro, como acontecimiento, a Ángeles de la Mora (comunicación verbal).

Interesante grupo formaban los dos, el uno come que come, y el otro piensa que piensa, soñando de otra manera que Felipe y gastando anticipadamente la vida de los días sucesivos lanzando su espíritu al porvenir, sus sentidos a las emociones esperadas, empeñando su voluntad en grandes ideas y altísimos propósitos. Ideales de arte y gloria, pruritos de goces, ahora sublimes, ahora sensuales, caldeaban su mente.

Si Felipe, como Sancho Panza, sueña con la satisfacción de sus necesidades primarias, Miquis es precipitado, por efectos del dinero recibido, a un desbordamiento de la fantasía que se proyecta en una serie de vivencias gozosas. En su exaltación adquieren concreción, como si fueran de carne, de sangre y de huesos las figuras de sus dramas, “con voz y figura que él plasmaba en su imaginación creadora”.

Al concluir la primera parte de la novela, el narrador afirma que ya no se trata de un solo héroe sino de dos. Para pensar en la noción de héroe, me remito a las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, quien caracteriza al héroe de la novela realista a partir del *Quijote*. Siguiendo al filósofo, el héroe será aquél que, queriendo ser él mismo, se lanza a la aventura: “Serán las aventuras vahos de un cerebro en fermentación, pero la voluntad de aventura es real y verdadera. Ahora bien, la aventura es una dislocación del orden material, una irrealidad” (Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 226). La voluntad de aventura implica un querer creador y constituye un intento de reformar la realidad.

6. *El Grande Osuna*

Alejandro Miquis era autor dramático y en el momento de recibir el dinero escribía una obra intitulada *El Grande Osuna* con la que, consideraba, reformaría el teatro nacional: “Como los más puros místicos o los mártires más exaltados creen en Dios, así creía él en sí mismo y en su ingenio, con fe ardentísima, sin mezcla de duda alguna, y mayor dicha suya, sin pizca de vanidad (EdC, 1393)”.

La escritura de Alejandro tiene la frescura del juego; el reordenamiento de las cosas del mundo de acuerdo con el gusto propio. Siguiendo a Freud, el trabajo anímico del creador literario parte de:

[...] una intensa vivencia actual que despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces perteneciente a su niñez desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética; y en esta última se pueden discernir

elementos tanto de la ocasión fresca como del recuerdo antiguo (Freud, “El creador literario y el fantaseo”, *OC*, IX, 133).

La dádiva del dinero conmociona a Alejandro produciéndole una pérdida de los parámetros de la realidad y una amplificación de la sensación de sí. Sus fantasías se potencian y, ante los ojos de su mente, aparece el duque de Osuna, arrojado, ambicioso, valiente, acusado de revelarse contra el rey. Acaso la imponente figura del duque, héroe militar del siglo XVII, tenga que ver con sus propios afanes de gloria y también con los de su linaje. El goce genuino de la obra poética, dice Freud, proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma.

Físicamente Alejandro Miquis era de constitución muy pobre:

[...] la fatalidad de ser dado a derrochar sus escasas fuerzas vitales. Sus nervios se hallaban siempre en grado muy alto de tensión, y todo él vibraba constantemente como cuerda de templado metal, sin cesar herida por el divino plectro de las ideas. La fiebre era en él fisiológica, y el organismo del cerebro constitucional y normal. Era un enfermo sin dolor, quizás loco, quizás poeta. En otro tiempo se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo. Hoy sería una víctima de la neurosis (EdC, 1393).

En esta descripción se pone de manifiesto la materialidad del sujeto anclado en el cuerpo pulsional, el cuerpo gozante.³⁰

Alejandro Miquis tenía veintiún años y llevaba tres en Madrid. Niño precoz, que hacía versos a los siete años y a los diez entendía a Calderón, Balzac, Víctor Hugo y Schiller, aparecía siempre “devorado del afán del arte”, perseguidor de la forma fugaz, atormentado por feroces apetitos mentales, ávido del goce estético: “Hombre dado a los demonios, o en otros términos, consagrado al peligrosísimo ejercicio de la imaginación, odiaba el Derecho (EdC, 1394)”.³¹

El cuerpo de Miquis está constantemente en tensión, en el desgaste de sí, en la proeza. Esta actividad febril se manifiesta en una capacidad imaginativa desmesurada, capaz de desbordarse inundando la realidad. El joven crea a partir de un goce

³⁰ Entiendo aquí por goce, con Lacan, tensión, forzamiento, gasto, proeza. El goce se relaciona también con el dolor. De esta manera, en la medida en que disminuye la tensión, el placer es siempre en cierto modo una barrera al goce. El goce se asocia con la repetición: “El goce es esa forma particular de satisfacción que en verdad es preciso suponer entonces que repetimos hasta lo más penoso. Pero al mismo tiempo también podría decirse que, si repetimos, es porque el objeto al que apuntamos está radicalmente perdido, porque el goce que podría darnos, lo que podríamos llamar el goce absoluto, está definitivamente fuera de nuestro alcance” (Chemama, *El goce. Contextos y paradojas*, 23).

³¹ El Derecho, “idea suspicaz, prosaica y reglamentadora de la vida”.

convulsivo y epiléptico, con vibraciones nerviosas emanadas del cerebro que irradian en su epidermis:

Su sangre era lumbre; el pulso se aceleraba, corría, como viajero impaciente... Con los ojos de la imaginación asistía a la visión de Nápoles con el Vesubio ardiente, el mercado, el mar y el cielo azul; la delirante alegría de su pueblo, su naturaleza a la vez florida y plutónica, llena de yerbas y lavas, prodigio de la Naturaleza, arca del paganismo, compendio de toda hermosura terrestre (EdC, 1395).

Como don Quijote, Miquis libra sus asaltos imaginativos a cielo abierto, al imprevisto y carente de cómplices.

En la novela intitulada *La loca de la casa* la imaginación se asocia con el rapto místico. De esta manera, Victoria, el personaje central, experimenta una “ráfaga”, una idea que le llega, como desde la otredad: “Dios, Redentor mío, dame luz. Que vea yo si esta temeraria idea viene de Ti...”. El ámbito de la imaginación resulta así una segunda realidad a la que se remontan creadores y místicos. Configurada con la sustancia de la mente, en el caso de Miquis, o a partir del roce con la el hálito divino en el de Victoria, en ambos casos quien así se eleva carece de parámetros para determinar la naturaleza de la visión. De ahí que el narrador galdosiano hable del carácter peligroso de la imaginación. El desorden de la imaginación puede llevar a la locura, como lo considera Descartes cuando en sus *Meditaciones* se pregunta si la realidad que percibe es un engaño inducido por un genio maligno.³² “Ya sabes lo que dice nuestra madre [le dice a Victoria una correligionaria]. El entusiasmo es siempre un estado sospechoso, y hay que precaverse contra él”³³ (Galdós, *La loca de la casa*, 87).

Felipe pasaba algunas noches en el sofá del gabinete de Alejandro; bastaba que Alejandro lo llamara para que despertara “como él excitado, como él dispuesto a las alucinaciones”. A partir de su sensibilidad, Felipe es capaz de sumergirse en el vértigo de la obra de su amo: “Sin entender la mayor parte de las cosas, parecía como que se las apropiaba por el sentimiento, extrayendo, del seno de un lenguaje no bien comprendido, el espíritu y la esencia de ellas (EdC, 1396)”. Y si el narrador ha hablado de “alucinaciones” al referirse a las fantasías del creador, se podría acaso hablar de esta

³² “Pero, yo, ¿qué soy ahora que supongo que hay cierto genio poderoso, maligno y astuto que emplea toda su industria y toda su fuerza en engañarme?” (Descartes, *Meditaciones metafísicas*, meditación segunda, 65).

³³ Sobre el entusiasmo, *vid. Fedro* de Platón.

comunicación del entusiasmo como un “codelirio”. En todo caso, Felipe se muestra receptivo a la exaltación y a la obra de su amo.

Para caracterizar la locura de los personajes galdosianos, me parece fundamental establecer una distinción entre lo que Maleval denomina las locuras histéricas y la psicosis, así como entre lo que el mismo autor llamará *delirium* y el delirio. El delirio tiene sustrato en la psicosis y constituye, ante todo, una tentativa de curación. Siguiendo a este autor, el delirio es una ideación que emerge de un trabajo discursivo inconsciente, a diferencia del *delirium* que consiste en un imaginario desenfrenado.³⁴ Por otra parte, el *delirium*, siguiendo la tradición erasmiana en la que se inscribe en parte la novela galdosiana, se parecería a la del ciudadano de Argos, descrito por Erasmo, “cuya locura le llevaba a pasar días enteros sentado en el teatro, viendo y aplaudiendo y gozando. Se imaginaba que se estaban representando tragedias estupendas, cuando de hecho no se representaba nada” (Erasmo, *Elogio de la locura*, 79).

A medida en que se va gastando lo que le diera su tía abuela, la mente de Alejandro parece enfriarse para dar lugar al remordimiento. Debido a la locura de Isabel, considera, debió poner el dinero a disposición de su padre:

Había dispuesto de lo que casi no era suyo, de un caudal venido a sus manos por caminos torcidos. Pero el hervor de su sangre y el iluminismo de su mente habían podido más que su conciencia. Poseer dinero era para él como la razón de vivir, como la florecencia, el fruto y flor de la vida (EdC, 1397).

Miquis se veía impulsado a dar su dinero a cualquier amigo suyo que se viera en apuros. Muchos fingían penurias. El dinero se deslizaba con rapidez de sus manos porque Miquis, explica el narrador, era refractario a la cantidad, esto es, era incapaz de hacer cuentas: “Y derretía de lo lindo el dinero más en el prójimo que en sí mismo. Era en esto secuaz ardiente del Evangelio”.³⁵ El dinero que circula como producto de la transgresión quema, en la medida en que se presenta fuera del cauce simbólico. De esta manera, Miquis gasta el dinero para socorrer al prójimo y despilfarra en librerías, pero la mayor parte de éste, advierte el narrador, va a parar a otra parte, “llevado por

³⁴ El delirio es entonces una construcción significativa sistematizada, una actividad interpretativa del inconsciente (Lacan, *De la psychose paranoiaque*, citado por Maleval, *La lógica del delirio*, 43).

³⁵ “Somos solidarios, en efecto, de todo lo que reposa sobre la imagen del otro en tanto que es nuestro semejante, sobre la similitud que tenemos con nuestro yo y con todo lo que nos sitúa en el registro imaginario. Tú amarás a tu prójimo como a ti mismo (Lacan, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, 237). Pero, advertirá Lacan, este mandamiento encubre lo que identifica Freud en *El malestar en la cultura* (1930) como la voluntad de goce.

magnética o nerviosa corriente”. Al consumir el dinero, también Alejandro se consume en su propio fuego.

El dinero que ha recibido de su tía está casi terminado y Miquis no tiene ni para liquidar cuentas con la patrona. Ante esto, se traslada a otra pensión, barata y detestable, donde las habitaciones parecían madrigueras y la comida, rancho. El joven comienza a vivir de crédito; cuando éste se le acaba, empeña piezas de ropa. No volvió a poner los pies en la Universidad y, agotadas las ropas, comenzó a malvender sus libros.

Miquis y Centeno resultan inseparables compañeros de vagancia. En un momento dado, Alejandro tuvo que guardar cama durante ocho días de diciembre debido a un fuerte catarro de pecho. Felipe le acompañó día y noche procurando distraerle. Los amigos de Miquis comenzaron a verlo mal y éste ya no quiso presentarse ante ellos por vergüenza de su vestimenta y sus botas descocidas. Felipe era su único amigo; leal y condescendiente, mostraba por Miquis “una adhesión inflexible, fundada en el agradecimiento y en un vivísimo afecto que a la vez era fraternal, filial y amistoso” (EdC, 1411). Esta pareja andante resultaría imposible en una novela picaresca, dado que el pícaro es un ser solitario, incapaz de establecer vínculos.

La vida de Miquis va convirtiéndose en catástrofe y Felipe lo sigue en esa zona donde colapsan los lazos sociales. Su función es similar a la de Sancho Panza con respecto a don Quijote, quien aparece como segundo en el combate, *therapon* (terapeuta) pendiente no solamente de las necesidades de su cuerpo herido, sino también como garante de la memoria de sus aventuras³⁶ Felipe representa, pues, el horizonte de la otredad, un asidero en las zonas de confusión y aislamiento en las que los lugares del linaje se desdibujan³⁷ (*vid. Davoine y Gaudilliere, History Beyond Trauma, 112*).

Ambos daban grandes paseos por las afueras de Madrid: “estudiaban en el gran libro de la Humanidad transeúnte, cuyas páginas, llámense sorpresas, encuentros o casualidades, ofrecen pasto riquísimo a la fantasía y a la inteligencia (EdC, 1411)”. Pensando en EdC como *Bildungsroman*, Felipe recibe de Miquis una educación callejera a la par que sentimental y, sobre todo, al decir de Ramírez, una “continua alimentación espiritual” (que Felipe retribuirá materialmente cuando llegue a mantener con su vida a la de su amo).

³⁶ “El Quijote desarrolla una herramienta terapéutica, incesantemente dañada por las catástrofes y reinventada: un instrumento antitotalitario, antitiránico, antidepresivo, antimelancólico por excelencia” (Davoine y Gaudilliere, *History Beyond Trauma*, 112).

³⁷ Al decir de Granados (2003-4), Centeno aparece como un auténtico prójimo de Miquis, brindándole la experiencia de un amor recíproco.

Una noche, sentados en el Pretil de Santiesteban, ante la cerrada casa de su tía Isabel, Alejandro refiere a Felipe el perfil de los personajes de su drama *El Grande Osuna*:

Yo presento al Duque como la figura más genuinamente española del siglo XVII. Su época está retratada en él, con todo lo que contiene de grande y viciada. El insigne caballero aquel don Pedro Téllez Girón, libertino, justiciero, cruel con los malos, generoso con los buenos; gobernando el reino de Nápoles, más que con juicios reposados, con ímpetus repentinos que casi siempre le salían bien; perseguidor de los usureros, de los curiales y de todos los que oprimen al Pueblo; frenético por las mujeres y enamorado de todas las que veía; ambicioso de gloria, de popularidad; liberalísimo, manirroto, lleno de deudas; en diplomacias agudo, en moral indulgente... (EdC, 1413).

Este planteamiento recuerda las pláticas entre don Quijote y Sancho donde el primero le habla al segundo de las grandes figuras de la caballería andante. Miquis se identifica con Osuna. A Felipe le asigna el lugar de secretario del duque: don Francisco de Quevedo. En este punto, es importante recordar a Francisco de Quevedo como cristiano viejo, enemigo de los judeoconversos y paladín de la alta nobleza a la que siempre quiso pertenecer, en el contexto de la repugnancia de Isabel Godoy por don Pedro Miquis, padre de Alejandro, y su posible condición judeoconversa.³⁸ Don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, posiblemente emparentado con el personaje del mismo apellido que aparece en *Fuenteovejuna* (Rodrigo Téllez Girón, Maestro de Calatrava), representaría en mi hipótesis al héroe cristiano viejo, limpio de sangre, lo que, en la vida de Alejandro, se traduciría en el borramiento de su propio padre en tanto que descendiente de judeoconversos. Y después está, además de los enemigos –el villano Jacques Pierre, los *uscoques*, los bandidos, y fray Domenico Caracciolo, quien ha jurado acabar con el duque– la hermosísima amante de don Pedro Téllez Girón llamada la Carniola:

La Carniola es también hermosa figura. Yo veo aquellos dientes de perlas; aquellos ojos lánguidos, perezosos, traicioneros, aquel perfil de helénica estatua, la tez pálida, el arrogante talle... No concibe la imaginación mujer que la supere ni aun que la iguale. Respira amores; su mirada acaricia quemando [...] (EdC, 1413).

³⁸ Sobre Quevedo *vid.* Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*.

En el discurso de Miquis está la demanda de que Felipe sea su secretario, esto es, acompañante y depositario de su vida e intimidad, sabedor de sus secretos y proyectos y mediador entre éste y el mundo. Lo que el creador enseña no es sino lo concerniente a sus necesidades secretas y anhelos. En tanto que héroe, Alejandro se resiste a abandonar el rol imaginario que ha elegido para sí mismo. Al decir de Ortega y Gasset, el héroe se define por una no aceptación de la realidad, por una resistencia perpetua a lo establecido. La libertad engendra o crea un ámbito de realidades distintas de lo meramente natural respecto de la cual son ficción; esto es, al lado de lo que es, introduce lo que no es. Es ése el territorio de Miquis.

En medio de una fiebre altísima y escupiendo sangre, Miquis pasa las horas pensando en la ira de su padre cuando descubra el asunto del dinero de Isabel Godoy y en su drama:

Éste era la causa de sus males todos, pero también de aquellas resurrecciones súbitas y vigorosas de su espíritu, que compensaban las molestias flacas. Porque el arte, dominando con impacto en su alma, era la fuerza que le alentaba el resorte de la vida y el secreto germen de ideas salvadoras (EdC, 1414).

Las perlas se gestan lentamente, a partir de la penetración de un cuerpo extraño en el organismo bivalvo que reacciona cubriendo la partícula con una mezcla de cristales y una proteína que produce la sustancia conocida como nácar, que con el tiempo conformará la perla. La mención conjunta de los pensamientos sobre la ira del padre al enterarse del dinero y el drama llevan al lector a pensar que la dádiva del dinero (y la aceptación de éste) constituye una invasión en el cuerpo de Miquis que acaba por producirle pensamientos punitivos. Pero ese cuerpo extraño induce simultáneamente el trabajo de simbolización de imágenes y fantasías que, engastadas en el lenguaje, encarnarán en personajes grandiosos. El narrador se refiere en este punto a la fábula del Ave Fénix como “símbolo de las fuerzas restauradoras que el alma humana lleva en sí misma, y con las cuales ella propia es su remedio, y de su mal saca su bien, de su caída, su elevación, de su dolor, su alegría” (EdC, 1414). En este caso, Miquis transmuta su goce mortífero en el goce de la letra, en escritura, la cual lo representa en su subjetividad, encarnando su cuerpo, sustancia gozante, en el lenguaje (Milmaniene, *La clínica del texto*). Es capaz también de transfigurar su ánimo, de elaborar proyectos y

mantenerse vivo y optimista durante su enfermedad.³⁹ Pero esta invasión desencadena también un desgaste, una fiebre, un circuito de dolor que retorna enfermando el cuerpo mismo y conduciéndolo hacia la muerte. En algún momento el narrador se refiere a la de Miquis como “naturaleza ávida de pulverizarse y perderse en lo inorgánico” (Galdós, EdC, 1421).⁴⁰

7. El condenado

Alejandro Miquis sigue enfermo, pero, sintiéndose más fuerte, se levanta de la cama. El dinero que ha recibido de su tía Isabel, instaurada como destinadora, resulta maldito en la medida en que borra la generación de sus padres; y lo ha entregado él mismo a la hoguera.

Miquis no tiene apetito. Confiesa a Felipe que lo que se le antoja es comer cañamones, como su tía Isabel y los pajarillos. Él no tiene ganas sino de alimentarse casi de vacío; comer nada implica un intento por abrir un espacio en el cuerpo, libre del goce que lo colma.

Sin fuerzas para escribir, Miquis sigue modelando mentalmente su creación artística. La Carniola o Catalina es una mujer del pueblo, vigorosamente poética, hija directa de la Naturaleza. Catalina ha pasado de hombre en hombre. Raptada de la casa paterna por un *uscoque*, quien muere en una reyerta con los venecianos, se convierte en querida de un corsario y después de Jacques Pierre, quien la lleva a Nápoles. Conoce entonces al duque de Osuna; éste se enamora de ella y ella de él, fascinada por su generosidad; más que al amante, ama al gran señor, al futuro soberano de la Italia toda (EdC, 1416).

Un día, Miquis recibe la visita de una mujer. Al irse ésta, comenta con Felipe que “sigue en poder de aquel bárbaro que la atormenta y la tiene pereciendo”. Un paquete de duros y pesetas que Alejandro tenía en la mesa de noche desaparece. Por la noche, afirma Alejandro ante Felipe: “Ésa que ha estado aquí esta tarde es la Carniola. ¡Y que está padeciendo las mayores amarguras bajo el poder de un Jacques Pierre...!” (EdC, 1417).

³⁹ Al decir de Jorge Larrosa: “La pasión tiene una relación intrínseca con la muerte, se desarrolla en el horizonte de la muerte, pero de una muerte que es querida y deseada como verdadera vida, como lo único que vale la pena vivir, y a veces como condición de posibilidad de todo renacimiento” (Larrosa, *La experiencia de la lectura*, 98).

⁴⁰ Esto es, naturaleza dominada por la pulsión de muerte.

En el artículo “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre”, Freud habla de una forma de elección amorosa en la que el objeto consiste en una mujer que no es libre y que tiene mala fama. Estos amantes, “cultivan los vínculos de amor con estas mujeres empeñándose en el máximo gasto psíquico, hasta consumir todo otro interés; son las únicas personas a quienes pueden amar, y en todos los casos exaltan la autoexigencia de fidelidad, por más a menudo que en la realidad la infrinjan.” (Freud, “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre”, *OC*, XI, 161). El amante se siente llamado a “rescatar” a la amada. Se trata de una construcción que tiene como cimiento el triángulo edípico.

Por sugerencia de la mujer que lo visita, Miquis se muda a una pensión situada en la calle Cervantes. Esta casa es sucia, ruidosa y llena de gente que, por no tener espacio bastante, rebosa de sus domicilios y produce, en los descansos, un tufo que vicia el aire y lo hace irrespirable. La hermana de la casera, su amante, apenas lo visita.

Un día Felipe se topa con Don José Ido: “De su rostro emanaba una tristeza sepulcral, como de los anafes de las vecinas el pesado tufo, y así como en éstos, por los agujerillos se ven las brasas quemadoras, así en el entenebrecido rostro de Ido se veían brillar ascuas de un mirar famélico.” Don José carece de colocación y tiene a su mujer enferma y cuatro hijos. Le pide a Felipe un par de reales. Felipe refiere el encuentro a Miquis: “—Coge todo lo que haya —dijo el manchego— y llévaselo. ¿Qué nos importa el día de mañana? De alguna parte ha de venir. Nuestra miseria es contingente, accidental y temporal; la suya es intrínseca y permanente” (EdC, 1423). Así pues, pese a estar postrado en cama y sin nada que comer, Miquis se refiere a la suya como miseria “contingente y accidental”. Esto habla de una plenitud que acaso el joven encuentra en su capacidad para transfigurar. En cambio, se representa a través del relato de Felipe a don José como un ser marcado por una falta, por una miseria “intrínseca y permanente”, como cuando el antiguo maestro era objeto del sadismo de Pedro Polo. Vacío de sí mismo, *ido* de la vida, ante los anuncios de revolución que hay en el ambiente, el antiguo profesor no deja sin embargo de pedirle a Dios “que se armara la gorda lo más pronto posible, que todo se volviese patas arriba... porque la vuelta tenía que ser grande para que el país se desasnara”. Se trata de la imagen de la revolución como un “mundo al revés” carnavalesco vinculado con la utopía.

Pero en la consideración de Alejandro Miquis arriba comentada, está también la relación que éste mantiene con el dinero, pues si bien cuando no lo tiene es capaz de adquirirlo pasando por encima de lo razonable, como ocurre con el dinero que obtiene

de su tía, “desde que tenía algo, fuese poco o mucho, ya le faltaba tiempo para desprenderse de ello y acudir a cuantas necesidades verdaderas o falsas se manifestaran a su lado. Su generosidad era tan incorregible como su ambición” (EdC, 1424). Cuando Felipe le reprocha la falta de caridad para consigo mismo, pues no tiene ni para tomar algo caliente, replica Miquis: “—Qué quieres... yo soy así, y no puedo ser de otro modo. Por más que me empeñe en ello no consigo ser egoísta. Mi yo es un yo ajeno”. De esta manera, se da a sí mismo como en espejo, incapaz de tolerar la falta del otro, como no tolera tampoco la suya propia a la que incesantemente restituye en el nivel imaginario. De esta manera, quiere ver a los otros tan completos como se siente ser él mismo. Pero la tensión de los bríos corporales y mentales tiene un límite más allá del cual el cuerpo se rompe: “Pero ¿no podría creerse que la misma tensión y crecimiento del contenido habían roto el frágil vaso, que ya, ¡fatalidad!, no tenía soldadura?”

Era la perfecta imagen de un Nazareno a quien se le quitaran diez años. Su barba mosaica le había crecido algo después de la enfermedad [...] Su perfecta nariz, afilada, tenía transparencias de ópalo y las tintas gelatinosas de sus mejillas y sienes hacían que éstas parecieran más deprimidas de lo que estaban. El tinte cárdeno de las cuencas de sus ojos, agrandaba éstos, haciéndolos más negros, luminosos y profundos. Cuando eran intérpretes de la esperanza o del entusiasmo, el espíritu como que no cabía en ellos y se derramaba en borbotones de luz. Tristes, parecían la propia mirada de la muerte; alegres, traían resurrección o apariencias de salud a todo el descompuesto organismo.

La tuberculosis y el hambre han consumido a Miquis, pero al mismo tiempo, en el umbral de la muerte, algo inunda su mirada de luz. Sus amigos afirman que él mismo se ha matado, que es un suicida, un desgraciado, un loco.

Alejandro Miquis recibe una carta de su padre en la que se manifiesta enterado de los dineros de la tía. El iracundo don Pedro le anuncia que no le mandará más dinero, pues al Toboso han llegado noticias de la vida que lleva. El padre lo llama a trabajar con hoz, azada y bieldo. El joven siente que cada palabra de la carta es como un “puñal que le abre las entrañas, agravando su profunda dolencia”. Y es que don Pedro no detendrá a Miquis en su goce mortífero; en cambio, aparecerá como una voz feroz.

Cuando Miquis le pide a Felipe que empeñe su ropa para pagar siquiera los intereses del prestamista, Centeno nota que ésta se ha reducido a la mitad. Todos los días Felipe sale a la calle con la intención de obtener algún dinero. Los amigos de

Miquis, suerte de coro del drama del joven, hartos de la situación, consideran a Alejandro un tonel sin fondo.

Un día, Felipe escucha al médico y a Cienfuegos conferenciando: “—Se va por la posta... ¡pobre chico! Los tubérculos han destruido casi todo el parénquima. Han empezado de una manera alarmante el reblandecimiento y expulsión de tubérculos” (EdC, 1436).

Ante estas palabras, Felipe se aterroriza; no pensaba que la enfermedad de su amo fuera tan grave. A través de las palabras de los médicos, el cuerpo de Miquis se transforma en entraña; en cuerpo-carne. Miquis hacía planes para ir al Toboso y había prometido a Centeno que lo llevaría; irían de caza y comerían. Ante esto, Felipe se da a la tarea de sentir y pensar en lugar de su amo:

No: su amo no podía estar tan malo como el médico decía; su amo no se moriría..., ¡pues no faltaba más!... ¡Morirse tan joven, morirse habiendo hecho *El Grande Osuna*! Esto no podía ser. Si Felipe fuera ya médico, si él supiera ya todo lo que trataban los libros de Cienfuegos, de fijo pondría a su amo más sano que una manzana.

Este anhelo se transforma en avidez. Se asoma a los libros que Cienfuegos ha llevado a la casa. Finalmente, encuentra la palabra *parénquima* y, aferrado a ésta, fantasea con “meter sus miradas” en las cavernas y tubérculos para descubrir el daño; de esta manera pretende poseer a su amo a través de la mirada para arrancarle el mal que lo intoxica, matando la muerte.

Cuando muere el gato de su pequeña amiga Rosita Ido, Centeno, “poseído de un ardiente anhelo y de curiosidad abrasadora”, saca una navaja de su bolsillo y abre el cadáver del animal en busca del parénquima.

Así, Felipe lleva a lo real la búsqueda del misterio de la enfermedad y la muerte y actúa atendido a su anhelo de curar. Pero el ejercicio de la verdadera función terapéutica de Centeno está en otro lado, en la intensidad afectiva recíproca entre amo y criado. Para Miquis, “el gozo de verle y tenerle a su lado (a Felipe) era en tal manera vivo, que cuando el *Doctor* estaba ausente, creíase Miquis privado de algo necesario a su existencia”. Miquis elogia su destreza, su puntualidad, su adhesión y le cambia el irónico sobrenombre que lleva, por el de Aristóteles, por sabio.⁴¹ Acaso la sabiduría de

⁴¹ “The title ‘doctor’ originally given to him by the sarcastic Pedro Polo [...] becomes less ironic in the larger context of the novel. The apparent irony of the novel’s title is, therefore, double edged [...] It is appropriate that the doctor comes from the town of Socartes, an anagram for ‘Socartes’, a name which in

Centeno consiste, si recordamos su origen en la filosofía rousseauiana y krausista, en su conocimiento intuitivo del cuidado del otro.

Alejandro seguía entregando el dinero y todo lo que llegaba a sus manos. La siguiente cita es un monólogo narrativizado de Centeno:

Era una desesperación vivir en tan gran desarreglo y no poder contar con nada, por la liberalidad furibunda de aquel pobre loco. Allí no estaba seguro ni el triste pedazo de pan de cada día, porque a lo mejor, arramblaba por él el primer advenedizo. ¿Y qué iban a comer aquel día? No había nada, ni un ochavo en metálico ni en especie (EdC, 1440).

De esta manera escuchamos, junto con las acciones de cuidado y de cariño de Felipe, una voz de censura, lo que da cuenta de otra dimensión del personaje y su división subjetiva. Por su parte Miquis, desde la integridad de su locura, resulta incapaz de conservar el dinero para sí, pese a que éste equivale a su subsistencia misma y a que, en sus palabras, lo resucita. Así, el dinero pareciera ser una suerte de combustible, sólo significativo en la medida de su incandescencia.⁴²

Felipe sale a buscar sustento, sintiendo que todas las puertas le están cerradas y que la Providencia se ha tapado los oídos para no escuchar sus congojas. El tiempo de Felipe es el de la enfermedad de Miquis; sale a conseguir dinero en el filo mismo de la necesidad, tal como se encuentra Alejandro en el umbral de la muerte. El tiempo de umbral es acelerado, urgente. Aristóteles aparece hostigado por el malestar de su amo, por sus propias necesidades y por el devorador apetito que siente. Se trata de ese mismo “tiempo para destruirme” del que habla en los primeros momentos de la novela; tiempo del goce, de la urgencia, del roce con la pobreza extrema, de la desorganización y de la muerte: “Desesperado de sí propio y con la mente trastornada, echó a correr por aquellas calles sin saber dónde iba. Su amo no se le apartaba del pensamiento. Se lo imaginaba dando las boqueadas, no por la fuerza de la enfermedad, sino por falta de alimento...” (EdC, 1443).

turn connotes wisdom and knowledge [...] Miquis renames his servant ‘Aristoteles’ [...] Finally, even the narrator of the novel begins to refer to the character by this name” (Tsuchiya, “The Myth of the Natural Signo in EdC”, 48).

⁴² Recordemos que Fernández de Montesinos considera EdC una novela de locura crematística.

Después de haber intentado robar un par de huevos y un poco de pan infructuosamente, comienza a pedir dinero con plañideras exclamaciones; un poco más adelante, descubre a don José Ido haciendo lo mismo.⁴³

Miquis apenas si podía hablar; sus percepciones eran vivaces, aunque falsas; sus ideas, engrandecidas por un sentimiento hiperbólico; las imágenes coloridas, “todo metafórico y trasladado a los patrones del ensueño”. Veía su habitación grande, riquísima, llena de luz y alegría: “Por la gran ventana del fondo, que daba a una desahogada logia, se veían techumbres, cúpulas, miradores y campanarios; en el fondo el Vesubio con su cima humeante y sus laderas de negra lava” (EdC, 1445).

Así pues, se traslada a Nápoles; el cielo azul y el mar. A la habitación entra una mujer elegantísima, vestida a la moda de Madrid de 1864. Se confunden ensueño y realidad. El sueño del duque, de conquistar, desde el reino de Nápoles, todas las tierras de la hermosa Italia, había sido vendido por los mismos que le ayudaron; denunciado, era tomado preso y llevado a España como reo de Lesa Majestad. Sólo permanece fiel Quevedo y también la Carniola. La mirada de Alejandro se topa con la mujer sin nombre a la que el narrador, haciendo eco a los personajes, llama “la Tal” y descubre la lástima en sus ojos.

En los estudios sobre la histeria, asienta Freud que el fundamento del *delirium*⁴⁴ lo constituyen antiguos recuerdos traumáticos. Por su parte Maleval encuentra el basamento del *delirium* en una perturbación de la relación con la imagen especular. En todo caso, los elementos constitutivos de la proyección delirante no están forcluidos;⁴⁵ se trata de significantes reprimidos⁴⁶ que retornan en la realidad. Así, lo que ha sido abolido dentro, vuelve desde fuera (Freud). De esta manera, a diferencia de los elementos forcluidos que regresan desde lo real para constituir el delirio psicótico del que habla Lacan, la proyección histérica constituye más bien una sensación reprimida hacia el interior y proyectada hacia el exterior que Freud reconoce a veces como

⁴³ En este punto Ido aparece como doble paródico de quien representa a Alejandro Miquis. En FyJ, Ido constituirá asimismo el doble paródico de Maxi Rubín. En la última parte de la novela y en la introducción a *Tormento*, el personaje aparece como doble paródico del autor implícito.

⁴⁴ Tal como lo explicaré ampliamente adelante, entiendo la noción de *delirium* a partir de los trabajos de Maleval (2009 y 1998) y nunca en el sentido de síndrome confusional agudo como lo define la Clasificación Internacional de Enfermedades.

⁴⁵ La forclusión es el término con el que Lacan se refiere al “defecto que le da a la psicosis su condición esencial en la estructura que la separa de la neurosis” (Lacan, “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 172).

⁴⁶ De acuerdo con Chemama, la represión es el proceso de apartamiento de las pulsiones, que ven negado su acceso a la conciencia (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 389).

operante en el sueño que se mueve de acuerdo con los mecanismos de éste: condensación y desplazamiento (Maleval, *La lógica del delirio*, 38).

Miquis anuncia que está a punto de escribir las primeras escenas de un nuevo drama, *El condenado por confiado*:

Su demacración era ya espantosa; su cuello, un haz de cuerdas revestidas de verdosa cerca; los huesos salían con deforme y repulsivo aspecto; sus mejillas, cubiertas de granulaciones, se teñían a veces del vinoso color de las rosas marchitas. Pero ¡qué luz echaba de sus ojos en momentos de fiebre y locuacidad! (EdC, 1447).

Los tremendos ataques de tos no abatían su ánimo. Prueba de ello es la siguiente disquisición:

Afanarse por dinero es tontería, y guardarlo, tontería mayor. Yo creo que el dinero se ha hecho para esperarlo. La posesión, cópula breve del esperarlo y el ofrecerlo, es un momento de placer fugaz, que vale mucho menos que las delicias prolongadas de la esperanza y la generosidad... ¡Dinero!... Cuando lo tengo, me considero administrador de los que lo necesitan. El placer de los placeres es dar, y varío pedestremente los versos de Quevedo, diciendo:

Sólo a un dar yo me acomodo,
que es el dar en darlo todo⁴⁷ (EdC, 1448).

Administrar el dinero implica llenar los vacíos, las carencias de los otros. Es como si, al “darlo todo”, Alejandro se vaciara para llenarse paradójicamente de una sensación de plenitud, como si fuera un místico.⁴⁸

Considerando que el único bien positivo que hay en la Tierra es el amor (EdC, 1448), Miquis se siente llamado a buscarlo más allá del laberinto de conveniencias y trabas sociales. Ahora bien, enamorado del amor ideal, no puede sino buscarlo en el mundo terreno, donde no se encuentra: “Es verdad que no lo encuentro nunca completo y tal como lo he soñado: pero voy en pos de él sin cansarme nunca, para entretener, con el dulce afán de poseerlo, la tristeza que resulta de no gozarlo jamás por entero y con

⁴⁷ El estribillo de la letrilla satírica de Quevedo dice:

Sólo a un dar yo me acomodo
que es el dar en no dar nada.

El personaje no se limita a “variar” los versos de Quevedo; los transforma en lo contrario.

⁴⁸ De la misma manera, Miquis es incapaz de albergar envidia. Más aún, en todo lo que hacían sus amigos, veía grandes bellezas.

dominio de su total belleza” (EdC, 1448). La búsqueda se convierte así en una insistencia, en una reiteración.

¿Hay en Miquis un vínculo entre la búsqueda del amor ideal y el despilfarro del dinero? Veamos. Parecería que cuando Miquis da dinero, no registra la pérdida de éste. Así, sus dádivas constituyen actos gratuitos que eximen al destinatario de toda deuda. Se trataría entonces de una especie de sacrificio; del amor sin reserva del que se habla en el Evangelio (Derrida, *Dar la muerte*, 102). Las dádivas de Miquis son más bien formas de entregarse, desposeyéndose de sí en forma incontenible con la ilusión de que, en la medida de su pureza, sus sacrificios sacralicen sus vínculos sociales, aun de los más corrompidos, como el abuso o la prostitución, sin endeudar al destinatario.

Por otra parte, estos sacrificios no implican la renuncia a la pulsión, como parecería ocurrir en el caso del sacrificio cristiano. Se establece una asociación entre la dádiva monetaria y la entrega amorosa y al mismo tiempo se eleva el deseo sexual a una “forma de imperiosa necesidad del alma”.⁴⁹ A partir de la pura dádiva o del puro gasto, sacraliza el encuentro amoroso, ciego a la disposición de su *parteneire*.⁵⁰ De esta manera, ante la observación de su amigo Arias tocante a los defectos de las mujeres con quienes trata, Miquis asegura que “los defectos no existen en la Naturaleza”, que son hechura convencional de las costumbres:

El que ve las cosas como aparecen, tiene más de cristal azogado que de hombre, y es el propagandista natural de todo lo ruin, pedestre y brutal que hay en las sombras de la vida... Yo me enamoro de lo que yo veo, no de lo que ven los demás; yo purifico con mi entendimiento lo que aparece tachado de impureza. Cada cual arroja proyecciones de su espíritu sobre el mundo exterior. (*Disparatando*.) Hay quien empequeñece lo que mira, yo lo agrando; hay quien ensucia lo que toca, yo lo limpio. Otros buscan siempre la imperfección, yo lo perfecto y lo acabado; para otros todo es malo, para mí todo es bueno, y mis esfuerzos tienden a pulir y engalanar y purificar lo que se aleja un tanto del excelso y bien concertado organismo de las ideas. Yo voy siempre tras de lo absoluto. Los seres,

⁴⁹ En el *Fedro*, Sócrates define el amor como “el apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se le llama Amor” (Platón, *Fedro*, 331).

⁵⁰ El pago se convierte entonces en metáfora de la entrega, como en la sección VII del “Epitalamio o canto de boda a Lady Elizabeth y al conde palatino, desposados el día de San Valentín” de John Donne: “Así nada se deben,/ pero tan justos son y están tan ricos/de la dulce moneda en que se pagan,/que ni quieren, ni intentan, ni precisan/evitar ese pago o posponerlo;/ni desean guardarse ni guardar:/pagan pronto la deuda y no toman recibo/ sino que otra vez pagan;/pagan y dan y ofrecen y no pierden/ocasión de mostrarse liberales” (Molho, Blanca y Mauricio, *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*, 95).

las acciones, las formas todas las cojo y, a la fuerza, las llevo hacia aquella meta gloriosa donde está la idea, y la acomodo al canon de la idea misma [...] (EdC, 1449).

Como la de don Quijote, la entrega amorosa de Miquis implica la “purificación” de lo que aparece ante sus sentidos a partir de la reminiscencia de una Naturaleza sin defectos o de una noción de absoluto, perfección suprasensible (“bien concertado organismo de las ideas”) operadora del impulso del alma, en la medida en que ejerce una atracción sobre ésta. De esta manera, pendiente del influjo de la Naturaleza, entusiasmada, el alma opera la transfiguración de los objetos de los sentidos acomodándolos “al canon de la idea misma”.⁵¹ Como Isidora, protagonista de LD, Alejandro está enamorado de su *delirium*.⁵²

De esta manera, aparece Miquis, al igual que don Quijote, como un mago situado entre los objetos pedestres de los sentidos y el mundo ideal de la Naturaleza. Ahora bien, el objeto de los sentidos resulta, en este caso, la mujer en su aspecto más degradado, la mujer que se vende, lo que acentúa lo real en su brutalidad o, como dijera el novelista mexicano José Revueltas, en su lado “moridor”. De esta manera eleva la carne alevosa y vendida a amante fiel, que en el nivel del drama que está escribiendo se materializa en la figura de la Carniola (la mujer-carne), leal amante de don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, aprisionada por Jacques Pierre. El lado “moridor” de la realidad (Revueltas) se manifiesta asimismo en el gradual deterioro de Miquis, quien es capaz de transfigurar la realidad, pero cuyo cuerpo, paradójicamente, va poco a poco convirtiéndose en deyecto.⁵³

Pero la locura de Miquis no sólo se refiere a la belleza, “frontera entre el conocimiento sensible y la forma superior e intuitiva del saber” (Platón); es también una forma de locura ética. El entusiasmo de Miquis reviste a los otros, pero, incapaz de dialogar con éstos, no logra verlos fuera de sí. Este tipo de locura remite al imperativo ético del cristianismo que prescribe, en el ejemplo de Cristo, la entrega al amor amando al prójimo como a nosotros mismos.

Alejandro Miquis se ama a sí mismo en el otro, en quien encuentra su alienación constitutiva (“mi yo es un yo ajeno”). De esta manera, situado frente a su “sí mismo”, al

⁵¹ Jacques Lacan define la sublimación como la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa (*das Ding*) (Lacan, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, 138).

⁵² Me parece que se trata de una parodia de algunas ideas presentes en el discurso de Estesícoro de Himera, tal como lo refiere Sócrates en el *Fedro* (Platón, *Fedro*, 340). Hablo de parodia porque estas ideas resultan claramente fallidas.

⁵³ La falta aparece en lo real.

encontrarse, radiante, en la imagen del otro, responde con la desposesión de sí, para verse imaginariamente en el otro, como si fuera un río que, al abandonar su cauce, dejara tras de sí una oquedad, una traza capaz de incendiarse en goce conduciéndolo hasta la muerte misma.⁵⁴

La creación implica en Alejandro gasto, combustión, entrega de sus fantasías, pero también la inscripción de algo, un texto desde donde se resiste a la corriente gozosa que lo arrastra. En las antípodas de esta forma de creación está la producción del estudiante Ruiz y su tránsito por distintas artes y esferas del pensamiento (sin abandonar sus cálculos y previsiones), de la Astronomía y su intento por cambiar los nombres de los astros de paganos en cristianos, a la música, el teatro (una sosa comedia en favor del matrimonio) y finalmente la filosofía, estudiando sistemas de filósofos desconocidos en España (Spencer y Hartmann) para combatirlos proclamando la superioridad del tomismo. La de Ruiz, a quien es posible asociar con los escolásticos neocatólicos oponentes al catolicismo liberal de los krausistas, es una trayectoria que se caracteriza por el carácter programático de sus producciones, usurero de lo que en Miquis aparece como despilfarro.

La enfermedad de Alejandro Miquis sigue su transcurso. En este punto, la estética galdosiana de los desbordamientos quiere dar cuenta del cuerpo desorganizado en el umbral de la muerte.⁵⁵

Sobre las respuestas ante el anuncio de la muerte inminente del joven tenemos que: Ruiz se manifiesta por advertir a Miquis del estado en el que se halla y la urgencia de atender a su alma, para que su amigo no muera como los animales, pero Poleró se

⁵⁴ Así, alimenta la imagen del otro, que queda sin falta. El otro lo colma. Por otra parte, el hecho de vaciarse, de desposeerse de sí, lo convierte en un objeto de goce supuesto al otro. Aquí cabría apuntar que la escritura de Miquis tiene algo que ver con este proceso, en la medida en que su escritura parecería configurarse en la textualización de sus fantasías.

⁵⁵ A continuación parte de la larga cita:

Los preparativos del viaje de ésta seguían con actividad. Sensaciones había ya inactivas, y partes desalojadas. Por momentos creeríase que el señor, con todo su séquito de funciones, se echaba fuera desordenada y furiosamente. Por las ventanas de los ojos, las fuerzas vitales parecían medir el salto que habían de dar para emprender la fuga. En algunos aposentos, como el cerebro, tumulto y bulla; en otros, marasmo, silencio... El pulso a veces se dormía, a veces saltaba alborotado tropezando en sí mismo. La sangre, ardiente y espesa, corría por sus angostos cauces buscando salida, deseosa de inundar regiones que por el fuera fisiológico le están vedadas. Su ardor, aumentado por la carrera, difundía el espanto aquí y acullá. Era mal recibida en todas partes, porque no traían nada nutritivo, sino descomposición. Los órganos, desmayados, no querían funcionar más. Unos decían: “¡Que me rompo!” Otros: “¡Bastante hemos trabajado!” Pero la anarquía, el desbarajuste principal estaba en la parte de los nervios, que ya no reconocían ley, ni se dejaban gobernar por ningún centro ni hacían caso de nada. Cual desmoralizado ejército, que al saber el abandono de la plaza se niega a combatir y a la crápula y el desorden se entrega, aquellos condenados discurrían ebrios, haciendo como un carnaval de sensaciones (EdC, 1451).

niega a hablar con el enfermo de la muerte. En su pretensión de reestablecer la “moralidad”, Ruíz pretende impedir que su amante lo visite.

Ido del Sagrario toma los cuadernos en los que está escrito *El Grande Osuna* y lo lee a su familia; todos se conmueven: “A mí se me saltan la lágrimas y se me corta el resuello”. Por su parte Ruíz comenta que la obra es un ensayo infantil sin atadero; que la ambición que atribuye al duque de Osuna de levantarse con el reino de Italia no es un hecho probado y que el supuesto proyecto de Osuna de unificar a Italia estableciendo un gran reino contra los fueros de las dinastías reinantes en Venecia y en Florencia y contra la Iglesia lo convierte en un precursor de Víctor Manuel y un émulo de Garibaldi.⁵⁶ Don José Ido siente violentos deseos de protestar, pero no se atreve; piensa que el drama es magnífico en la medida en que es capaz de conmover. Pensemos en la obra de Miquis como albergue de fantasías y sueños de grandeza; aspecto en lo que se sostiene. Se trata de un segundo cuerpo, cuerpo de goce cuasi-delirante, cuerpo de resistencia y de dolor. Y si la obra es fallida, la escritura en tanto que producción subjetiva no lo es; transmite una verdad. A mi manera de ver, el sueño del grande Osuna dice del joven y exultante creador que para dar cuenta de sí requiere a uno de los más grandes escritores de España: su secretario Francisco de Quevedo, a quien el escritor identifica con Felipe Centeno. En un soneto dedicado al duque de Osuna, Quevedo establece la grandeza del personaje como equiparable a la nación española.⁵⁷ El duque aparece como quien,

⁵⁶ “Pero este pobre soñador le supone propósitos de derrocar a Venecia y hacerla suya, de someter a Florencia, de barrer los estados pequeños, y, por último (y esto es ridículo), de quitar al Papa su reino. ¿Qué le parece a usted? El Duque para este niño es un precursor de Víctor Manuel y un émulo de Garibaldi” (EdC, 1457).

⁵⁷ **Memoria inmortal de Don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en prisión**

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la fortuna.

Lloraron sus envidias una a una
con las propias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandes las campañas
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Tinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio,

dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

Don Francisco de Quevedo.

habiendo combatido por la grandeza de España, recibe a cambio cárcel y muerte. Acaso la fidelidad del Grande Osuna por su patria tiene alguna equivalencia con la de Alejandro por su linaje, a cuyas fuerzas irresueltas y encontradas se somete.

Al decir de Maleval, el *delirium* está centrado en una evocación imaginaria del deseo del Otro, que se hace presente en el agujero de lo simbólico. El *delirium* enfrenta al sujeto con el goce del Otro cuando ocurre una vacilación angustiante del fantasma debido a un retorno de lo reprimido originario. Ante la falta de protección en la medida en que, como en el pesadilla, el goce ha franqueado una barrera, aparece una verdad de la estructura del neurótico: el Otro quiere su castración. La escritura de Miquis obedecería al *delirium*. En el aprisionamiento de su personaje, luego de la traición de sus partidarios, radicaría la castración en tanto que deseo del Otro.

Ya dije que la función de Felipe en la vida de Miquis, aun sin saberlo él mismo, es terapéutica. A partir de una identificación mutua, Felipe asume como propias las batallas de Miquis, su delirio en busca del amor y de la realización de sí a través del arte; se convierte en su cómplice interlocutor, y aun podría decirse que Miquis escribe en éste. De esta manera, en tanto que secretario, Centeno es testigo de lo que es a su vez el testimonio de una férvida pasión encapsulada. Ambos jóvenes comparten el amor de la Carniola, tercera instancia que, elevada a las alturas de la Dama, constituye la matriz simbólica que garantiza la escritura del joven, pues, inalcanzable e inefable, paradójicamente suscita el deseo y la palabra. La pareja de Miquis y Centeno aparece como, a semejanza de la de don Quijote y Sancho en la interpretación de Jean Paul Richter, equivalente a la Moria, encarnación de la necesidad humana, donde se borra la división entre la locura y la cordura.⁵⁸

Cuando los amigos de Alejandro le participan a Isabel Godoy del estado de éste, la anciana responde con un *delirium* visionario muy cercano a la verdad:

A mí nada se me oculta; para mí nada hay secreto, ni aun lo que se esconde en las entrañas de la Tierra [...] Se entregó a los desvaríos y excesos de la pasión amorosa... Una princesa garrida le arrastró a las mayores locuras, llevándole a vivir consigo y gastándole bonitamente los millones que le di. Hoy, él y la bella princesa viven en arruinado palacio, pasando mil molestias y privaciones... (EdC, 1450).

⁵⁸ Para la interpretación de los románticos alemanes del *Quijote*, véase Close (2005, 68).

Isabel Godoy se presenta en el “arruinado” palacio y se queja de la suciedad reinante. Temerosa de la enfermedad, apenas es capaz de mirar a Miquis de lejos. Después, ante los amigos de Miquis e Ido del Sagrario, asegura que Alejandro no se morirá: “yo lo he visto... Alejandrito no tiene más que un fuerte mal de amores...”. Al poco rato aparece la Tal a quien Ruiz, erigiéndose en “representante de la familia”, echa de la casa. Pero doña Isabel se embelesa con su hermosura y con alborozo infantil exclama: “—Princesa..., no me le dejes morir”, mientras sus ojos brillan como esmeraldas sobre rieles de plata. Resulta interesante que la mujer que pretende saberlo todo no quiera saber nada de la enfermedad ni de la muerte, pero que en su *delirium*, a salvo de toda pérdida, entrevea la importancia de la amada en el mundo devastado de su sobrino y hasta qué punto está éste atravesado por la enfermedad del amor surgida (como en el *amor hereos* de los tratadistas del siglo XV) a partir de la percepción de la bella forma cuya presencia le devolvería, de no estar tocado por lo real de la muerte, la vida misma: “—Al pobrecito enfermo le sentará bien la presencia de tan hermosa medicina. Los ojos matan, ¡ay!, los ojos también curan... y resucitan” (EdC, 1459). La belleza es el último velo ante la muerte.⁵⁹ El poseedor de la belleza, dice Sócrates en el *Fedro*, es el médico apropiado para los grandes males del amante (Platón, *Fedro*, 357).

Alejandro habla incesantemente de lo que harán Felipe y él cuando se vayan al Toboso. En un momento dado, el enfermo le dice a Felipe que le han dado ganas de darle un apretado abrazo, pero que no puede hacerlo porque siente los brazos como si fueran de algodón. Felipe se lo da y sofoca su llanto. El abrazo es el estrechamiento de los cuerpos más allá de la imagen. Alejandro le pide a Felipe que le consagre su vida y esté siempre con él hasta que ambos sean viejos. En algún momento manifiesta que se figura que se separarán. Felipe lo contradice. La escena habla del amor entre ambos muchachos, del hombre herido y de su *therapon*. Pese a lo adentrado que está en su delirio, hay en Alejandro un vago reconocimiento de que va a morir. Siente una languidez y un sueño profundísimo. Le encarga a Felipe que lo despierte cuando llegue su madre, a quien espera al día siguiente. La madre no llega nunca. Miquis pregunta por su amante y Felipe le asegura que ésta lo ha estado visitando. Alejandro murmura que quiere quemar *El Grande Osuna*:

Es detestable... Es feo y repugnante como mi enfermedad. Todo lo que contiene resulta vulgar al lado de la excelsa hermosura artística que ahora veo, al lado de esta creación de

⁵⁹ Pensemos en los poemas de la locura de Hölderlin.

las creaciones, que título *El condenado por confiado*... Aquí veo otra figura, otra belleza suprema... a su lado aquélla es fealdad, impureza..., podredumbre... consunción...

En este punto, parecería que renuncia a su delirio anterior y que, como don Quijote al final de la novela cervantina, transita hacia su propia muerte, en el umbral de la cual ha encontrado una belleza más cercana a aquélla que busca. Felipe protesta:

¡...Quemar el *Osuna*!...; no, señor... ¡Qué diría la señorita *Carniola*!...

Miquis, ya con los ojos cerrados, hizo contracciones de disgusto. Creeríase que tragaba una cosa muy amarga, muy amarga... Más que habladas, fueron estertorizadas estas palabras:

—La aborrezco... (EdC, 1463).

Después, un “momento de terror” y el sueño inmenso. Al decir de Ido, el romanticismo ha muerto o, al decir de los estudiosos de la vida de Galdós, en la muerte de Alejandro, Galdós representa el acabamiento de su propio romanticismo.

Alejandro Miquis titula a la obra que concibe en el umbral de su muerte *El condenado por confiado*, lo que remite a la comedia *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. Esta última obra trata de un asceta, Paulo, que sueña que será condenado y a quien posteriormente el Demonio, disfrazado de ángel (quien se le aparece porque ha antepuesto un sueño a la fe en Dios) le anuncia que tendrá el mismo fin que un gran pecador: Enrico. Al conocer la vida de Enrico y cómo éste no se detiene ante nada, el soberbio Paulo decide gozar la vida como bandolero, puesto que se considera predestinado.⁶⁰ La decisión de Paulo niega el amor desinteresado a Dios y contrasta con la actitud de Enrico quien, al final, humilde, se arrepiente y es salvado por la misericordia divina. De esta manera, la desconfianza de Paulo implica la duda ante el amor divino y su posible salvación, y significa también que es incapaz de amar desinteresadamente. El condenado duda de su fe que, en palabras del Demonio, “es la fe en el cristiano/que sirviendo a Dios y haciendo/buenas obras, ha de ir a gozar de él en muriendo” (Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, I, IV). Contrariamente a Paulo, el asceta, Miquis ha practicado el amor confiado, la certeza de estar amando con pureza y desinterés a Dios en una mujer o en el prójimo. Parecería que en esta segunda obra sería entonces condenado por su ilimitada confianza, su omnipotencia, su goce, su

⁶⁰ “Señor, perdona/si injustamente me vengo./ Tú me has condenado ya: /tu palabra es caso cierto/que atrás no puedo volver./Pues si es así, tener quiero,/en el mundo buena vida,/pues tan triste fin espero./Los pasos pienso seguir/de Enrico” (Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, I, XII, 178).

autodestrucción. De ahí quizás su intención de quemar el *Osuna* como apócrifa en el umbral de la muerte y su amargura ante el recuerdo de la Carniola, a la que, como a las novelas de caballerías, Alonso Quijano el Bueno, ya aborrece. Paulo es condenado por desconocer la capacidad del hombre para amar a Dios; Miquis, por su exceso de confianza en su capacidad de entrega que, en la orilla opuesta al deseo y sin atravesar las aguas de la angustia, se convierte en goce. La obra no escrita de Miquis daría cuenta de una suerte de masoquismo moral en la que sus actos serían castigados por el destino (Freud, *El problema económico del masoquismo*, 175).

8. Final

La última escena de la novela es un diálogo. Se trata del día del entierro de Alejandro. Aristóteles y don José Ido van en el cortejo fúnebre en el interior de un coche de alquiler. Se trata de una escena en la que se habla de cuestiones últimas. Ido intenta consolar a Felipe hablándole de cómo su dolor y duelo pasarán pronto, pero le dejarán la sabiduría de la experiencia. También en el entierro de Fortunata (FyJ), el doliente Ballester habla del olvido como la condición para seguir viviendo después de haber acompañado al ser querido hasta la muerte. Pero hay más: la vida y la muerte de Alejandro Miquis, como la de Fortunata, han sido escritos por el novelista; y ocurre como si, al cabo de la novela, fuera posible, también para el autor implícito⁶¹, hablar de un olvido, de un duelo cumplido que le permita proseguir su aventura escritural.

Felipe sale de la experiencia como criado de Alejandro libre de ilusiones y capaz de hacerle frente a la adversidad. Desde esa perspectiva, recuerda a su amo como un ser de otro mundo, un santo, “si no hubiera sido tan goloso con la damas”. Don José Ido, a quien, en palabras del narrador, un espíritu le sopla lo que dice o se halla acaso bajo los efectos de efluvios espirituosos, afirma que todos seríamos santos si no fuéramos de carne.

Es la condición carnal, corporal de Alejandro Miquis el eje de la novela galdosiana, pues justo por su condición fallida requerirá de un médico o *therapon* que lo acompañe. Ahora bien, como su tía- abuela Isabel, Alejandro está empeñado en negar todo defecto y, pretendiendo instalarse en el mundo radiante que convoca su imaginación, termina sometido al infierno de la enfermedad y la muerte. Como Sancho

⁶¹ Para esta noción véase el apartado II a del capítulo II “Teoría y metodología” de este trabajo.

Panza, Felipe Centeno sabe de lo que Miquis no quiere saber y es por tanto capaz de acompañarlo en sus batallas.

Los actores de este diálogo hablan de cómo Alejandro había sido amortajado con la ropa de sus amigos y también de que, durante la noche, la patrona de la pensión había profanado el cuerpo, despojándolo de la levita. Felipe hierve de rabia, pero don José Ido le pide que se eleve por encima de las miserias humanas: “No le quitará Cirila a tu amo su glorioso vestido de inmortalidad, ni el espíritu excelso de Miquis padecerá de frío en las regiones invisibles, intangibles e inconmensurables” (EdC, 1465). Aún hay más: el drama escrito por Alejandro, *El Grande Osuna*, ese segundo cuerpo del joven, ha desaparecido. El estudiante Ruiz se había llevado un acto. El tercero le sirvió a la patrona para encender la lumbre. Con el quinto hicieron pajaritas los muchachos. Sólo el cuarto quedaba a resguardo. Don José Ido le aconseja a Felipe que restaure la obra, agregando algunos pasajes de su cosecha.

Luego de proponerle a Felipe una colocación conduciendo por la ciudad un caballo cargado de petróleo, Ido le anuncia que le han salido dos discípulos, prófugos de la casa de don Pedro Polo. El antiguo ayudante de profesor se refiere a la desorganización de la familia Polo: las largas siestas de la madre después del almuerzo, la embriaguez del fanatismo de la hermana y el incierto camino de don Pedro que podría haber constituido, al decir de Ido, un asunto para que el difunto Alejandro construyera un drama, “que sería el *non plus* por lo terrible y lo verdadero...” (EdC, 1467). Por su parte, don José Ido coquetea con la idea de componer novelas por entregas: “Es cosa facilísima idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como los hilos de una madeja...”. Felipe sugiere que, si de componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar se trata, no tiene más que escuchar de su boca sus aventuras y las de su amo:

¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad⁶² (Galdós, EdC, 1467).

⁶² En este parlamento, encuentra Marco Antonio Ramírez expresada, *a contrariu sensu*, la poética de las novelas de la “segunda manera” de Galdós (vid. Ramírez, *Experimentación formal y temática en El doctor Centeno de Benito Pérez Galdós*).

Ido entiende la escritura como una forma del discurrir imaginativo que complace con “mentiras hermosas”.⁶³ Así, en la figura de Ido, el autor implícito⁶⁴ parodia al novelista de folletín, sometido al imperio del imaginario.⁶⁵ Resulta interesante que Ido aparezca, tal como lo intuye Miquis, como un hombre con una falta constitutiva. En este punto el diálogo remite necesariamente a la novela que el lector ha ido siguiendo: la historia de Alejandro Miquis y de su acompañante Felipe Centeno, apabullado por la pobreza y la enfermedad, en el contexto de la realidad social.

Dentro de la novela misma, se enuncia, al decir de Marco Antonio Ramírez, *a contrario sensu*, la poética de la llamada “segunda manera” de Galdós, en la que, en contraposición a las novelas de folletín, que operan ocluyendo la dimensión trágica de la existencia, aparecen el cuerpo, la enfermedad, la muerte y la realidad social.⁶⁶ Finalmente, en el relato del drama que ha ido escribiendo Alejandro Miquis, se da cuenta de la escritura romántica cuyo pivote es un yo heroico y su perpetua resistencia a lo establecido, voluntad creadora o transformadora de la realidad. Como lectores asistimos simultáneamente a la escritura del drama y al dramatismo de la escritura.

La novela da una vuelta sobre sí misma en este coloquio donde los personajes hablan de la vida, de la muerte y de la inmortalidad. Ido del Sagrario contrapone a las cosas comunes las “inventadas” o extraídas de algo que él denomina “imaginación”, pero que resulta un acervo de fórmulas o pautas narrativas preestablecidas. En un movimiento contrapuesto, Alejandro Miquis escribe en el contrapunto de la historia que ha tomado como objeto de dramatización y las cosas que va extrayendo de su propia existencia, como la figura de la Carniola, aprisionada por Jacques Pierre. Finalmente, es importante decir que como lectores nos cautiva la poesía de la relación entre Felipe Centeno y Alejandro Miquis y la singularidad de ambos protagonistas que enfrentan la intemperie de la existencia. Se trata de una novela que construye entornos verosímiles que no ocultan la fuerza material de las cosas que irrumpen en la vida de los personajes.

⁶³ “En los folletines que Ido escribe primero como negro, después como autor original sobrevive en cartón piedra el romanticismo de la novela histórica y de la novela sentimental” (Barjau y Parellada, “Noticia de Benito Pérez Galdós”, estudio introductorio a *Tormento*”, 47).

⁶⁴ *Vid.* apartado II a del capítulo II de este trabajo.

⁶⁵ “Irónicamente, lo que se atribuye a la ‘desbocada fantasía’ de los dementes no es... creación o invención propia, sino una reelaboración, un reflejo o *mimesis* de los relatos más convencionales, más repetidos de la época. No son ellos los forjadores de las fantasías descabelladas, sino más bien los perpetuadores, los hilos conductores de una producción ajena, de esos melodramas o folletines que se consumen tan ávidamente por cuerdos y dementes sin distinción” (O’Byrne Curtis, *La razón de la sinrazón*, 208).

⁶⁶ Al hablar del carácter tragicómico de la novela, Ortega se refiere a la “la caída violenta del cuerpo trágico, vencido por la fuerza de la inercia, por la realidad” (Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 241).

De esta manera la novela que hemos ido leyendo surge del “caldo de la horrible verdad”, donde la imaginación, el delirio y la fantasía de los personajes resultan apenas balbuceos ante la brutalidad de la enfermedad, la soledad y la pobreza. Tal como lo formula Ortega en relación con el *Quijote*, la novela realista, perspectiva irónica y oblicua, reveladora del carácter ilusorio de las cosas imaginarias, como el espejismo del agua en la tierra seca, necesariamente las implica, en la medida en que necesita de la imaginación para destronarla.⁶⁷

Una vez que Felipe ha atravesado el sufrimiento de la enfermedad de su amo, encuentra empleo vendiendo petróleo y posteriormente, en *Tormento*, entra al servicio de Agustín Caballero, emprende sus estudios y salva a Amparo del suicidio sustituyendo el frasco de la pócima fatal por otra inocua. Más allá de la mirada pendiente de lo inmediato, adquiere una noción de la realidad que le permite operar en el mundo simbólico, que es también el de la perspectiva y el equívoco. EdC da pues cuenta del ascenso social de un desheredado, pero hay más.

Convertir a Celipín en héroe de novela alcanza una dimensión ética y estética, dice Caudet (Caudet, “El doctor Centeno: La ‘educación sentimental’ de Galdós”, citado por Ramírez, *Ecos picarescos y cervantinos*, 19). El castigo del cuerpo y del nombre no aniquila la inmediatez receptiva del muchacho, en la que se advierte la huella de un influjo benigno. Con Alejandro, aprenderá a acompañar el tejido con el que una y otra vez intenta estabilizar un mundo, a suturar las nervaduras por donde fluyen los anhelos y a escuchar la voz desfalleciente en el vendaval de la existencia. Felipe Centeno, brizna que llega de las minas Socartes con la fantasía de instruirse y de convertirse en médico, asiste a la pasión de Alejandro Miquis, sus batallas eróticas y escriturales en el umbral de la muerte y, como su *therapon*-secretario, lo sigue hasta la muerte para dar testimonio de su existencia.

B. Principales motivos y nociones teóricas

1. La locura de Alejandro Miquis

“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres...”, afirma

⁶⁷ “De modo que, aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria lleva dentro de sí infartada la aventura (Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 214).

la voz prologal del *Quijote* de 1605. Mucho se ha hablado de la distancia crítica que adopta Cervantes en relación con su personaje. Si el hidalgo Quijano se vuelca en lo que lee hasta el punto de trasladarse al mundo de la página, el novelista que va pautando su transcurso es capaz de mirarlo en sus caídas e infortunios y de representar sus andanzas como una larga errancia. Se trata de la perspectiva irónica de Cervantes en contraposición a lo que Anthony Close ha denominado la concepción romántica del *Quijote*, esto es, la idealización del héroe con la que se atenúa “el carácter cómico satírico de la novela”.⁶⁸

Lo anterior viene a cuento aquí como consideración introductoria para pensar con *El doctor Centeno* (EdC). Si la novela trata de la pasión de Alejandro Miquis y de la relación entre éste y su acompañante Felipe Centeno, aun en el distanciamiento irónico que establece el novelista con el personaje (al punto que resulta válido decir que en éste sepulta Galdós su propio romanticismo juvenil) opera y conmueve la locura del personaje “¿Cuántas veces habrá que proclamar el abandono del romanticismo literario y de las ilusiones amorosas para comprobar su ineludible vigencia?” (Sinnigen, *Sexo y política*, 89).

La pasión de Miquis, tal como la considera Mainer, responde al esquema de la novela de artista en clave irónica (Ezpeleta, *Maestro y formación*, 158, n. 106).

Todo ello, en definitiva, puesto al servicio de extender el certificado de defunción de la concepción romántica de la vida y de apostar por la invocación de la ‘escuela de la vida’, en cuyas páginas están contenidos los verdaderos aprendizajes en forma de ‘sorpresas, encuentros o casualidades’, que son los que ‘ofrecen pasto riquísimo a la fantasía y a la inteligencia’ (Ezpeleta, *Maestro y formación*, 159).

Después de revisar los planteamientos de autores como Gullón (1977) y Moreno Castillo (“Unidad de *El doctor Centeno*”, 1970), Ezpelata concluye que la novela trata de la educación, un aprendizaje que implica el “hacerse” del personaje y que por tanto se ajusta al esquema canónico del *Bildungsroman*. Felipe Centeno encuentra en Miquis a un maestro al lado de quien recibirá el aprendizaje de la vida. James H. Hoddie (1993) habla de un patetismo en la novela: la representación de la naturaleza doliente y la

⁶⁸ Además de la idealización del héroe, Close considera la concepción romántica del Quijote al afirmar que se trata de una novela simbólica y de la interpretación del simbolismo de la novela, lo cual refleja la ideología, estética y sensibilidad del periodo contemporáneo (Close, *La interpretación romántica del Quijote*, 15).

representación de la naturaleza moral del hombre frente al sufrimiento. Centeno crece cuando tiene que ocuparse del sufrimiento de Miquis, al que le hace frente por los dos.

En la descripción fisiológica que de Alejandro Miquis hace el narrador se habla de una tendencia a derrochar fuerzas vitales, de una tensión nerviosa y de un estado febril; “en otro tiempo”, dice, “se habría dicho que tenía los demonios en el cuerpo; hoy sería una víctima de la neurosis”. Siguiendo a Freud en el *Esquema del psicoanálisis* (1940), las neurosis son afecciones del *yo* ejercidas por las exigencias pulsionales⁶⁹ interiores y por las excitaciones del mundo exterior que producen, mientras éste es todavía endeble, inacabado e incapaz de resistencia, el efecto de unos “traumas”. El *yo* desvalido se defiende de ellos mediante intentos de huida o represiones (Freud, *Esquema del psicoanálisis*, 184).

En *El yo y el ello* (1923) define Freud al *yo* como la representación de una organización coherente de una persona (Freud, *El yo y el ello*, 18). Para explicar el *individuum*, el psicoanalista parte de un *ello* psíquico no discernido e inconsciente; el *ello* es el reservorio de las pulsiones donde campea el principio del placer.⁷⁰ Sobre el *ello* se asienta el *yo*, desarrollado desde el sistema perceptual. De esta manera, el *yo* aparece como una parte del *ello* alterada por la influencia directa del mundo exterior.⁷¹ Además del influjo del sistema perceptual, el otro factor que ejerce acción sobre la génesis del *yo* y su separación del *ello* es el cuerpo propio, de donde pueden partir percepciones interiores y externas. “El *yo* es sobre todo una esencia-cuerpo” (Freud, *El yo y el ello*, 27).

Si el *ello* se rige por el principio del placer, el *yo* intenta reemplazarlo por el principio de realidad.⁷² Ahora bien, para advenir una criatura civilizada, el *yo* del pequeño niño debe someterse siempre al influjo de los progenitores durante el largo periodo de dependencia infantil, así como al de la cultura. De ahí surge el *ideal del yo* en el que se esconde “la identificación primera, y de mayor valencia, del individuo: la identificación con el padre” o con los progenitores (Freud, *El yo y el ello*, 33).

⁶⁹ La pulsión freudiana es un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo. Toda pulsión implica un esfuerzo (*Drang*), una meta de satisfacción (*Ziel*), un objeto, esto es, aquello en lo que se puede alcanzar la meta y una fuente (*Quelle*), proceso somático en torno a un órgano cuyo estímulo es representado en la vida anímica de la pulsión.

⁷⁰ “Principio que rige el funcionamiento psíquico según el cual la actividad psíquica tiene como objeto evitar el displacer y procurar el placer” (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 323).

⁷¹ “Para el *yo*, la percepción cumple el papel que en el *ello* corresponde a la pulsión” (Freud, *El yo y el ello*, OC, XIX, 27).

⁷² “Principio que rige el funcionamiento psíquico y corrige las consecuencias del principio de placer en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior” (Freud, *El yo y el ello*, OC, XIX, 376).

Así, las neurosis, siguiendo a Freud, constituyen un conflicto entre las exigencias pulsionales y la cultura. A partir de sus observaciones clínicas, Freud concluye que la mayor parte de las excitaciones, al que corresponde un papel generador de neurosis, proceden de pulsiones parciales de la vida sexual:

Los síntomas de las neurosis son de cabo a rabo, se diría, una satisfacción sustitutiva de algún querer-alcanzar sexual o bien unas medidas para estorbarlas, por lo general unos compromisos entre ambas cosas, como los que se producen entre opuestos siguiendo las leyes que rigen lo inconsciente (Freud, *Esquema del psicoanálisis*, 186).

El desgaste, la tensión nerviosa y el estado febril de Alejandro Miquis hablan de un enorme esfuerzo generado como respuesta o reacción a pulsiones sexuales o, tal como lo dice el narrador, a “los demonios”, esto es, a fuerzas perturbadoras para la vida social y cultural que, mutando de meta, son susceptibles de traducirse en una sublimación,⁷³ en este caso, la persecución de la creación estética que consagraría como escritor al joven literato.

En su artículo “La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis” (1924), explica Freud que la neurosis es una reacción contra la represión y el fracaso de ésta. Y si bien en ésta se pierde aquello que incitó al yo a reprimir⁷⁴, la neurosis se manifiesta como una rebelión del *ello* contra el mundo exterior al que se intenta restituir algo cuyo contacto el *yo* ha perdido. En la neurosis, dice Freud, se producen intentos de sustituir la realidad indeseada por otra más acorde al deseo:

La posibilidad de ello le da la existencia de un *mundo de la fantasía*, un ámbito que en su momento fue segregado del mundo exterior real por la instauración del principio de realidad, y que desde entonces quedó liberado a la manera de una ‘reserva’, de los reclamos de la necesidad de la vida; si bien no es inaccesible para el yo, sólo mantiene una dependencia laxa respecto de él.

El material que toma la neurosis de la fantasía para sus neoformaciones de deseo lo halla por el camino de la regresión (Freud, *La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis*, 197).

⁷³ Tal como lo explica Freud en *El yo y el ello*, en la sublimación el yo muda la libido de objeto en libido narcisista y la dirige a otra meta.

⁷⁴ “Proceso de apartamiento de las pulsiones, que ven negado su acceso a la conciencia” (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 389).

La obra de Alejandro Miquis surge de la figura de don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna y gobernador del reino de Nápoles, “la figura más genuinamente española del siglo XVII”. Se trata de un melodrama histórico en el que se resucita el sueño imperial (Sinnigen, *Sexo y política*, 92). A partir de la relación del Grande Osuna con Francisco de Quevedo, ubico al protagonista como cristiano viejo en conflicto con los cristianos nuevos o judeoconversos y con los hispanoárabes, situación que en el siglo XVII implicaba los llamados “estatutos de limpieza de la sangre” (Castro, *De la edad conflictiva*). La animadversión de Isabel Godoy hacia el marido de su sobrina, Pedro Miquis, pudiera derivarse de este añejo conflicto.

Alejandro Miquis, sobrino nieto de doña Isabel, pretende escribir sobre el duque de Osuna, su heroísmo y sus hazañas como gobernador de Nápoles, “enamorado, ambicioso de gloria, liberalísimo, manirroto, lleno de deudas”. Desde su gubernatura, el Duque sueña con conquistar, desde el reino de Nápoles, la Italia toda, pero, traicionado por quienes lo habían ayudado, es tomado preso y llevado a España como reo de Lesa Majestad. Sólo Quevedo y su amante, la Carniola, permanecen fieles.

Conforme su enfermedad y pobreza avanzan, se van desanudando en Miquis los vínculos sociales. Al final no cuenta más que con Felipe y, en su fantasía, con su amante, llamada por sus amigos “la Tal” a quien el joven identifica con la Carniola y que apenas lo visita. En el conflicto que se plantea entre las exigencias pulsionales y la realidad social, Miquis ha tomado partido por las primeras, a las que en parte sublima en la escritura. Felipe Centeno, en cambio, en contacto con la realidad externa, si bien identificado con la fantasía del literato, percibe el mundo por los dos.

Desde una perspectiva lacaniana, tal como la plantea Héctor Escobar Sotomayor, la conciencia de Alejandro Miquis se ve rebasado por el deseo que lo habita, de manera que su conciencia, su razón y su voluntad encuentran sus límites ante el “campo abierto del deseo y su constitución” (Escobar, “Hombre y sujeto en la filosofía del límite...” 2010). Así, el sujeto de la pasión no posee al objeto amado; es poseído por éste.

2. El trauma

Habría que pensar en la dádiva del dinero de Isabel Godoy y la anulación de la generación de los padres de Alejandro Miquis como una situación que habría revivido en el protagonista los deseos edípicos de eliminar al padre. Así, en la locura de su tía Isabel, vería el joven este deseo cumplido. La escritura evitará que Miquis se vea invadido por la angustia ya que con ella elabora vivencias que surgen desde el cuerpo

logrando engastarlas en la escritura. De esta manera el joven, en la grandeza del duque de Osuna y sus ambiciones, representará sus propias fantasías heroicas, pero acaso también las de sus ancestros maternos cristianos viejos y hostiles a los conversos. El duque de Osuna encarnaría así el ideal del yo que sería en realidad el Ideal del Otro, esto es, la mirada anticipatoria de los padres.⁷⁵

De esta manera, al aceptar la anulación de su padre, Miquis se habría visto triunfante en sus deseos, pero invadido por la locura de su tía abuela Isabel y, como ésta, instalado en una suerte de Arcadia, o de “reserva”, como la llamará Freud, aislado del resto del mundo, sustraído del principio de realidad, donde puede entregarse a solas a su ensoñación escritural, como su tía Isabel a su pasado.⁷⁶

3. La fantasía

Como literato, Miquis se entrega al “peligrosísimo ejercicio de la imaginación”. Es posible relacionar esta imaginación con la fantasía freudiana, una forma de supervivencia de “esas vías abandonadas de la ganancia del placer” a las que el yo, sometido al principio de realidad, ha abandonado: “En la actividad de la fantasía el hombre sigue gozando de la libertad respecto de la compulsión exterior, esa libertad a la que hace mucho renunció en la realidad” (Freud, “Conferencia 23”, en *Introducción al psicoanálisis*, 339). Adelante en esta misma conferencia, Freud habla de la introversión, esto es, del retiro de la libido respecto de las posibilidades de satisfacción real y la “sobreinvestidura de las fantasías que hasta ese momento se toleraron por inofensivas” (Freud, “Conferencia 23”, 341). De esta forma surge el síntoma neurótico, pues la introversión determina el carácter irreal de la satisfacción neurótica y “el descuido de la diferencia entre fantasía y realidad”. Al final de la conferencia hablará Freud del arte como un camino de regreso de la fantasía a la realidad y de la cercanía del artista con la neurosis.

⁷⁵ “El I(A) (Ideal del yo que es ideal del Otro) es una mera transformación del deseo inconsciente de lo que se quiere verdaderamente del hijo” (Baudes de Moresco, *Real, simbólico, imaginario. Una introducción*, 35).

⁷⁶ En su libro de ensayos *Pastores sin ovejas*, Fabio Morábito contrapone lo que denomina “bucolismo monofocal” (no privativo de los pastores de la Arcadia), y el aislamiento donde el héroe aparece condenado a repetirse y a comenzar de cero con tal de no cambiar, a la mirada bifocal que implica la estereostopía, la capacidad de síntesis, el perpetuo ajuste del yo frente al mundo, el reconocimiento del otro, la conciencia de la precariedad del propio ser individual, el trabajo y la historia.

4. Los vínculos sociales

Desasido de sus padres, desertor de la Universidad, lejos de sus amigos, Miquis pierde de vista las leyes del intercambio social; ensaya sin embargo otro tipo de vínculos: la dádiva inmoderada de dinero, la dádiva como un “darlo todo”, esto es, como un vaciamiento de sí, y el despilfarro. Resulta interesante que el joven cite unos versos de Quevedo para definir su posición de manera radicalmente contrapuesta a la que se expresa en la letrilla en cuestión.⁷⁷ De esta manera, aunque está atrapado en el mundo de su linaje materno cristiano viejo, lo subvierte.

A lo largo de toda la novela, aun en los momentos de mayor necesidad, Alejandro entrega todo el dinero que posee en una compulsión a la repetición que, tal como observa Freud, se instaura más allá del principio del placer (Freud, *Más allá del principio del placer*, 22). Lacan se refiere a esta repetición como goce.

En cuanto al sentimiento de sí, se vive en los otros, como en espejo (“mi yo es un yo ajeno”), identificado con dicha imagen. Al decir del narrador, Miquis practica el imperativo evangélico del amor al prójimo que, de acuerdo con Freud en *El malestar de la cultura*, constituye un imperativo cultural superyoico, una defensa contra la agresión humana. Desde mi punto de vista, Miquis subvierte el mandamiento en la medida en que lleva al extremo la resignación de la personalidad propia a favor de la investidura de objeto que implica el enamoramiento;⁷⁸ el joven ama desposeyéndose de sí y se da al otro en una práctica donde el amor se muda en goce. La pulsión de autoconservación en Miquis aparece trastornada.

En las antípodas del dinero, que resultaría de desprenderse para cubrir a los otros o cubrirse en el otro, considera el literato el amor ideal, el único bien a cuya búsqueda imposible vale la pena abocarse. Miquis emprende la búsqueda del amor ideal en el mundo de la prostitución, donde amor y dinero se conjugan. Su forma de dar se parece a un sacrificio, ya que da sin reservas. Con lo anterior pretende elevar la sexualidad a una forma de “imperiosa necesidad del alma”, por una parte, y, por otra, sacralizar la prostitución. Además del dinero, Miquis otorga a las mujeres un velo imaginario a través del cual recubre sus defectos: “Yo me enamoro de lo que yo veo... yo purifico con mi entendimiento lo que aparece tachado de impureza”.

⁷⁷ “Sólo a un dar yo me acomodo,
que es el dar en no dar nada”, dice la letrilla de Quevedo.
La variante de Miquis:

“Sólo a un dar yo me acomodo,
que es el dar en darlo todo”.

⁷⁸ Freud, *Introducción del narcisismo*, OC, XIV.

El día de su entierro, Centeno se refiere a su amo como “un ser de otro mundo”, “si no fuera tan goloso con las damas”. En *El malestar en la cultura*, hablará Freud de tres fuentes del penar: la hiperpotencia de la naturaleza, que entre otras cosas se hace presente a través de las pulsiones, la fragilidad del cuerpo y la insuficiencia de las normas. Afirma Freud que la cultura impone sacrificios a la sexualidad y a la inclinación agresiva del ser humano. Miquis se resiste a frustrar su sexualidad e intenta un tipo de economía con la que pretende transformar los vínculos negando la falta y la castración (Freud, *El malestar en la cultura*, 106).

5. Felipe Centeno y la educación

El romanticismo krausista y rousseauiano se presenta en la conformación de Felipe Centeno, quien brota de las minas de Socartes como partícula viva, naturaleza capaz de acompañar y cuidar a su amo herido. Felipe se afina, al decir de Akiko Tsuchiya (2009), en la creencia en el mito del signo natural, esto es, en la conexión natural entre el signo y el referente.

Así, en Felipe Centeno encarna la bondad intrínseca de la naturaleza humana que plantea Rousseau. El contrapunto entre la educación que ofrece el capellán Pedro Polo y la actitud de Centeno, quien es capaz de observar y preguntarse con la curiosidad de un filósofo sobre fenómenos fundamentales, corresponde al de dos tipos de fuerzas del inconsciente o pulsiones: la educación de Polo, a Tánatos, y la actitud de Centeno, a Eros. El principio vital, Eros, constituye la fuerza cultural y humanizante; se contrapone a Tánatos que pulsa en el sentido del abandono de la vida y el retorno a lo inorgánico. De esta manera, el planteamiento de Freud sobre la condición humana resulta diferente del de Rousseau, para quien la naturaleza humana es en principio bondadosa, mientras Freud encuentra al ser humano inmerso en el conflicto constitutivo del psiquismo, entre las dos fuerzas pulsionales anteriormente señaladas. Para el psicoanalista, la inclinación agresiva es una disposición pulsional autónoma y originaria; esta pulsión de agresión es un retoño y está subrogada a la pulsión de muerte (Freud, *Más allá del principio del placer*, 117).

Durante la noche de un día en el que Polo manifiesta especial violencia en clase, Felipe sueña que su profesor es el león de San Marcos que se come crudos a los niños; en una segunda parte del sueño, en vez de niños aparecen monjas a las que Polo golpea, veja y lastima. En este sueño, la pulsión de devoramiento encarna en la figura de Polo, quien aparece como tótem o padre imaginario. Las monjas son las hermanas y los niños,

los hermanos que, siguiendo a Freud, en un segundo tiempo se aliarán para perpetrar el asesinato del padre de la horda (Freud, *Totem y tabú*). Por otra parte, en el sueño aparece la angustia infantil, el miedo a ser devorado por el animal totémico proveniente de la organización oral primitiva (Freud, *El problema económico del masoquismo*, 170).

6. Novela de aprendizaje y novela picaresca

“Hambre y amor mantienen cohesionada la fábrica del mundo”, cita Freud a Schiller al final de *El malestar en la cultura*. Preguntar por EdC como novela picaresca implica asomarnos a las inclinaciones de los protagonistas. En el caso tanto de Alejandro Miquis como de Felipe Centeno, es el amor la fuerza que los mueve. Felipe establece vínculos tiernos con sus amos, aun con Pedro Polo, y, por supuesto, con Alejandro, por quien es capaz de postergar el hambre propia para alimentarlo.⁷⁹ Alejandro Miquis inviste de amor a todo el que lo rodea, si bien tiende también a revestir a todos con quienes se relaciona con sus fantasías. Si pensamos que una característica importante del pícaro es la de estar determinado por el hambre o la necesidad y sustentado por pulsiones de autoconservación que, en razón del ambiente hostil en el que vive, implican asimismo mociones agresivas, habría que decir que EdC no resulta estrictamente una novela picaresca. El personaje de Juanito del Socorro, de engañoso nombre, más que un pícaro resulta un pilluelo.

En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud define la pulsión erótica como aquella que conserva la sustancia viva y tiende a reunirla en unidades cada vez mayores; las pulsiones opuestas pugnan por disolver las unidades y reconducirlas al estado inorgánico inicial. Es la acción conjugada y contrapuesta de ambas pulsiones lo que permite explicar los fenómenos de la vida (Freud, *Más allá del principio del placer*, 115). Así pues, los dos tipos de pulsiones rara vez aparecen aisladas. Si pensamos en la relación de Pedro Polo con sus alumnos, hablaríamos de un predominio de las pulsiones de destrucción: “siega la espontaneidad”, “arranca los retoños de la savia natural” y resulta, en suma, un “evangelista de la aridez”. De esta manera es posible hablar de una pulsión sádica de apoderamiento de las mentes sin propósitos libidinales.

Para observar en otro aspecto el comportamiento del capellán Pedro Polo, me he asomado a la relación que establece con Amparo Emperador, de cuyos inicios se da cuenta en EdC sin explicitarla y que se desarrolla posteriormente en *Tormento*. En esta

⁷⁹ Recordemos en este punto a Lázaro quien, apiadado del escudero, comparte con éste lo que ha mendigado (*El lazarrillo de Tormes*).

última novela, a partir de lo que se trasluce en la perspectiva de Amparo acerca de la relación y la visita forzada que le hace a Polo, el capellán se ha apropiado violentamente de ella, al punto de que, atormentándola, la convierte en *su tormento*, esto es, en un objeto al que, erigiéndolo en su *yo*, como en el caso del objeto de la melancolía (Freud, *Duelo y melancolía*), convertirá en instrumento de goce. Desde el punto de vista de la sexualidad, Polo transgrede la prohibición que su condición de clérigo le impone para apropiarse de su objeto de deseo, al que condena al desprestigio y la marginalidad, primero y, después sigue quemando perpetuamente en el dispositivo inquisitorial que él mismo monta al servicio de su propia expiación y goce. Como en el caso de la mente y el cuerpo de sus alumnos, en especial de Felipe Centeno, Polo no sólo dispone de su objeto para la sexualidad, el maltrato o la humillación; también lo desposee de su nombre, atentando en contra de su condición subjetiva e instrumentalizándolo al servicio de su goce masoquista, en el caso de Amparo, o sádico, en el caso de Felipe.

En relación con la educación, además del establecimiento educativo de Pedro Polo, aparece también, en EdC, la viñeta de Jesús Delgado quien, en las antípodas de la educación tradicionalista (a la que este último personaje considera un adorno “compuesto de conocimientos necios, baldíos y de relumbrón”), propone una educación en función de una “preparación para la vida completa” (siguiendo a Froebel y a Pestalozzi y su propuesta educativa a través del juego). La educación como una práctica terapéutica fundada en la confianza en el ser humano y en la naturaleza de los niños coincide con las ideas de los krausistas. La fe en estas propuestas educativas aparece, sin embargo, hiperbolizada en este personaje, ya que es un chiflado que, a la manera del hidalgo Quijano, confunde su vida con las ideas de los autores y adopta una forma autista de existencia.

Finalmente habría que hablar de EdC como una versión paródica del *Bildungsroman*, relato ejemplar del proceso por el cual un individuo singular, en general un joven varón de buena familia, terminados sus estudios, viaja hacia sí mismo, hacia su propio ser a través del viaje de la vida (Larrosa, *La experiencia de la lectura*, 119). Si el *Bildungsroman* da cuenta de la formación de un héroe, en su comienzo, en su desarrollo y hasta cierto punto de realización (Larrosa, *La experiencia de la lectura*, 144), EdC da cuenta del vuelo del heroísmo imaginario del protagonista que desemboca en la muerte, por una parte y, por la otra, del efectivo aprendizaje de un chiquillo que emerge de la tierra árida de las minas de Socartes: ser marginal y desvalido que en su paso por la escuela de Pedro Polo y después como criado de Alejandro Miquis, sin

perder su frescura y lealtad, va creciendo hasta convertirse en un joven preparado para integrarse al mundo social.

7. El *therapon*

En el encuadre para el tratamiento de las neurosis de guerra, tal como se presenta en *History Beyond Trauma* (2004), Davoine y Gaudillière hablan de cuatro condiciones para el abordaje: la *cercanía*, que constituye una forma de lealtad en el caos; la *inmediatez*, esto es, una temporalidad en contacto con la urgencia; la *expectativa*, una bienvenida después del infierno, y la *sencillez*. En la relación que establece con Miquis, sin saberlo, Felipe Centeno cumple con todas estas condiciones, lo que en parte tiene que ver con la forma en que el muchacho se vincula con los signos, en los que encuentra una verdad a la que se apega.

En el capítulo “The Myth of the Natural Sign in *El doctor Centeno*”, Akiko Tsuchiya se refiere a la relación que establece Felipe con el lenguaje, pues cree en la capacidad del signo de representar la realidad y conducir a la verdad. De ahí que, comenta la autora, el verdadero aprendizaje de muchacho implique des-aprender (tal como lo enuncia al principio de la novela) lo que el destructivo sistema educativo establecido le ha enseñado. Sin embargo, en la medida en que cree en la existencia de una conexión natural entre el signo y su referente, es incapaz de reconocer la brecha existente entre la apariencia y la realidad. Esta falta de distancia recuerda a don Quijote en la escena del retablo de Maese Pedro. Como ejemplo de esto pensemos en el mapa que a manera de signo icónico elabora Felipe en la escuela de Polo o cuando quiere encontrar, en el gato de Rosita Ido, el parénquima que ha visto en el diagrama anatómico de un libro médico, donde ha escuchado que se localiza la enfermedad de Miquis, para extirparlo. En palabras de la autora, en términos semióticos, Felipe intenta conquistar el carácter arbitrario del signo naturalizándolo, en contraste con Alejandro, quien lucha para liberar al signo de su referente (Tsuchiya, *Images of the Sign*, 47). Al perder la distancia que separa al lector o espectador de la obra de ficción, Centeno concibe la literatura como representación de una verdad, la de su autor, y es esta posición la que le permite tener un contacto empático con Alejandro Miquis a partir del drama del último.

De esta manera, a lo largo de sus combates escriturales y eróticos, Miquis se dirige a Felipe como su confidente y secretario quien también, tal como se nos presenta al inicio de la novela, proviene de la intemperie.⁸⁰

Llevando la situación descrita por Davoine y Gaudillière al mundo representado en EdC, diré que Felipe funge como *therapon* de Alejandro Miquis:

El *therapon* surge en el contexto de la guerra como segundo en el combate y doble ritual. Es el que cuida el cuerpo y el alma del otro durante la vida y después de la muerte. Hereda sus armas y se hace cargo de los ritos funerarios y quien en ocasiones será visitado en sueños por el alma del soldado muerto⁸¹ (Davoine y Gaudillière, *History Beyond Trauma*, 153).

Francoise Davoine y Jean Max Gaudillière caracterizan el vínculo terapéutico como una forma de *philia*, tal como se establece entre Aquiles y Patroclo; más que amistad o amor se trata de un sentimiento tejido en el dominio de lo Real.⁸² La proximidad implica la constitución de un espacio seguro, cercano al frente de batalla, donde es posible recobrase física y psíquicamente (Davoine y Gaudillière, *History Beyond Trauma*, 1348).

8. La Dama

Otro de los elementos que surgen en el encuadre del tratamiento de los traumatismos de guerra es la Dama, ella representa la insistencia de la vida ante el ataque a los lazos sociales, la instrumentalización del ser humano y la desubjetivación. Davoine y Gaudillière se refieren a Dulcinea quien, pese a su condición ruda y campesina en la descripción de Sancho, es la estrella, el lugar al que don Quijote dirige sus pensamientos y poemas: “Es aquella a quien don Quijote le habla, el intersticio y breve intervalo de su libertad ante quienes quieren ‘hacerse cargo de él’ y encerrarlo”⁸³ (Davoine y Gaudillière, *History Beyond Trauma*, 205). De esta manera, “la Dama toma el lugar del Orden simbólico, de garante de la verdad ahí donde el nombre del padre ha

⁸⁰ “Ostenta chaqueta rota y ventilada por mil partes, coturno sin suela, calzón a la borgoñona, todo lleno de cuchilladas, y sobre la cabeza greñosa, morrión o cimera sin forma, que es el más lastimoso desperdicio de sombrero que ha visto en sus tenderetes el Rastro” (EdC, 1313).

⁸¹ Traducción mía.

⁸² Al decir de Lacan, lo Real es lo que no cesa de no escribirse. “Lo real forma parte de lo traumático, algunos traumas se pueden inscribir y otros nunca lo harán.” (Baudes de Moresco, *Real, simbólico, imaginario*, 91).

⁸³ Traducción mía.

colapsado... Es el lugar que da curso a la palabra”⁸⁴ (Davoine y Gaudillière, *History Beyond Trauma*, 205).

En el caso de EdC, la Dama carece de nombre; los amigos de Miquis y el narrador la llaman “la Tal”, lo que reviste de infamia su anonimato. La mujer que Miquis pretende elevar a ideal, tal como lo describe Freud en “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre”, es una mujer que se prostituye. Mientras Miquis se apasiona por ella, el narrador, Centeno y los amigos de Miquis son testigos de su conducta rapaz y desapegada. En su drama, sin embargo, como formulación de un deseo, la Carniola es la única, junto con Quevedo, que permanece leal al duque cuando éste es acusado de traición y encarcelado. Ahora bien, en su lecho de muerte, Miquis se desapega de su amante, quien no acude a despedirse más que en las palabras de Centeno. Ante el abandono de Miquis, Centeno pretende sostener a la Dama.

El drama que planea escribir el literato en el umbral de la muerte, habiendo denostado el anterior, se jugaría, si nos aventuramos a conjeturarlo a partir de la alusión a la comedia de Tirso, entre la salvación y la condena; la confianza y la desconfianza. La confianza se traduciría en condena y acaso la desconfianza, en salvación, como si se tratara de un masoquismo moral en el que la excesiva confianza en la salvación y el obrar “pecaminoso” fueran castigados por el destino (Freud, *Pulsión y destinos de pulsión*, 175).

Por su parte, Felipe tiene una vislumbre de la Dama cuando la hija de Sánchez Emperador, la Emperadora, le pide a don Pedro Polo clemencia para éste. Lacan habla de la belleza como una forma de protección o insensibilidad ante el ultraje. Por su parte, dirá Freud que “el goce de la belleza se acompaña de una sensación particular, de suave efecto embriagador” (Freud, *El malestar en la cultura*, 82).

9. El olvido

El día del entierro de Alejandro Miquis, Ido del Sagrario consuela a Felipe hablándole de olvido, tan sólo posible al final del duelo, cuando la memoria de lo que se olvida se inscribe en lo inconsciente. Ahora bien, tal como lo plantean Davoine y Gaudillière, como contraparte de lo inconsciente estaría la memoria de lo que no puede olvidarse porque no logra inscribirse. La escritura de Miquis funciona como fantasía de glorificación y erotismo, tal como lo plantea Freud en “El creador literario y el

⁸⁴ Traducción mía.

fantaseo” (1908), pero es también un intento por escribir lo que experimenta el joven al recibir el dinero de su tía abuela: el engrandecimiento de sí, el afán de conquista, la traición al padre, la fidelidad de la mujer amada, la soledad, la enfermedad y finalmente la miseria. *El Grande Osuna*, ese segundo cuerpo del joven, se pierde, pero queda *El doctor Centeno* en el que el autor ha inscrito el drama literario del joven, sus batallas eróticas y escriturales cerca del dominio de lo real de la enfermedad y la miseria, como si a partir de esa escritura se abriera en Felipe Centeno la posibilidad del duelo, esto es, de desasirse del cuerpo que Celipín ha cuidado con su vida y de, junto con nosotros, los lectores, trasladarse a la siguiente novela galdosiana.

C. Conclusiones

La primera parte de la novela está focalizada en la historia de Felipe Centeno. El mundo social de donde proviene es violento y la intemperie que atraviesa en su trayecto entre Socartes y Madrid lo es también. Como imagen tenemos el primer encuentro entre los dos héroes, Centeno y Miquis, en la cuesta del Observatorio por donde se ha despeñado Felipe, mareado por el cabo de un puro que se ha fumado con el estómago casi vacío.⁸⁵ En esta escena Alejandro Miquis lo cubre con su capa, como, en su lecho de muerte, Felipe lo cuidará y velará.

En Madrid, Felipe continuará viviendo en un contexto de violencia en la casa y en la escuela del capellán Pedro Polo. La violencia de la educación que ejerce Polo se parece a una operación militar de asedio, conquista y colonización, donde se aniquilan los brotes vivos de las mentes infantiles hasta la raíz para introducir e inyectar conceptos y reglas con golpes y martillazos. La operación educativa semeja una máquina de tormento.

La violencia de Polo llega aun a atentar contra la integridad y dignidad de sus alumnos e incluso le impone a Felipe el nombre burlesco de “Doctor Centeno”. Dentro de este dispositivo, el pedagogo aparece en el lugar del ideal del deber en el que él mismo está prisionero y desposeído de eros. La suya es una forma de sadismo. La transgresión del celibato ocurre en otro escenario, donde el capellán monta otro nuevo dispositivo al imponer a su amante un nombre: “Tormento”, “su” Tormento. De esta manera, construye una máquina inquisitorial en la que simultáneamente goza y expía su transgresión como una forma de masoquismo.

⁸⁵ El narrador habla de “héroes” con cierta ironía, pues héroes significa también, al decir de Gloria Moreno Castillo, niños.

En una segunda viñeta tocante a la educación, se presenta al cesante de la Dirección de Instrucción Pública, Jesús Delgado quien, inspirado en Froebel y Pestalozzi, contrapone a la educación memorística tradicionalista, donde la mente y el cuerpo del alumno son forzados a deglutir una serie de conocimientos carentes de significación y sentido, la educación fundada en la naturaleza humana encaminada a la preparación para la vida y la libertad.

Ahora bien, si en el caso del capellán Polo el deber ser y el celibato desecan todo afecto en relación con sus alumnos, lo que da como resultado una forma de sadismo, las ideas rousseauianas y alemanas humedecen de tal manera el pensamiento del cesante que, sobreerotizado, fantasea embarazos y partos con “su” sofía o sabiduría, como si la lectura constituyera una forma de lactancia o una placenta que envolviera al cesante aislándolo del mundo que lo ha rechazado, condenándolo a un circuito autista.

La tercera forma de educación presente en EdC es, a mi manera de ver, la novela misma, suerte de *Bildungsroman* en la que la historia de los dos héroes se conjugan. En la historia del literato Alejandro Miquis y su *therapon* Felipe Centeno se mezclan también las dos anteriores viñetas sobre la educación, pues Felipe, en tanto que discípulo de Alejandro Miquis, aprende sobre literatura dramática, poesía, arte y amor, pero también sobre la violencia de la locura, la enfermedad, la pobreza y el mundo social que rodean a su amo. Por otra parte, en tanto que *therapon*, Felipe pone en acto ideas tocantes a la educación y la vida de Rousseau y los pedagogos alemanes, y aun participa un poco del carácter erotizado de Delgado en tanto que opera, al decir de Akiko Tsuchiya, naturalizando el signo.⁸⁶

Cuando como lectores entramos en contacto con el estudiante Alejandro Miquis, éste es ya un literato. La escritura de *El Grande Osuna* aparece asociada con la entrega del dinero que recibe de su tía abuela Isabel quien, al hacerlo, se lo escamotea a los padres del joven, Piedad Herrera y Pedro Miquis, a quienes corresponde. He hablado de esta dádiva como un acontecimiento,⁸⁷ pero si bien la animadversión de Isabel Godoy

⁸⁶ Afirma Gloria Moreno Castillo que todos los personajes e incidentes de la novela están en función del tema de la educación, entendida muy ampliamente como el contexto social del desarrollo de los niños y jóvenes.

⁸⁷ Debo a la doctora Ángeles de la Mora el análisis del *acontecimiento* que, siguiendo a Deleuze, incide en la trayectoria del sujeto marcando un antes y un después. Ocurre algo similar en el decurso de la representación figural que es el personaje. El acontecimiento, esto es, la dádiva del dinero al sobrino nieto en vez de a los padres de éste, se produce en tres tiempos de la locura de Isabel Godoy. Es el primero el abandono que sufre cuando su galán Herrera se casa con su hermana Piedad. El segundo, la muerte de Piedad Godoy, la adopción de Piedad Herrera por parte de Isabel y el duelo melancólico en el que Isabel se convierte en su hermana Piedad: “La que murió fue Isabelita”. Finalmente, el tercer tiempo consiste en

hacia Pedro Miquis (que es aparentemente la razón por la cual le escamotea el dinero) ocurre, tal como lo refiere el narrador, debido a que los Miquis habían sido criados de los Godoy, yo aventuro que, además de la diferencia entre nobles y plebeyos, en la descalificación de doña Isabel hacia Pedro Miquis se juega también la guerra de castas que, tal como la explica Américo Castro a propósito de los siglos conflictivos españoles, distingue, a través del tiempo, a los Godoy, en tanto que cristianos viejos, de los Miquis del Toboso, como portadores de la *mancha* judeoespañola o hispanoárabe. Esto resuena en la escritura de Alejandro Miquis, quien al narrar las hazañas del duque de Osuna y de su secretario Francisco de Quevedo, hace un homenaje a su linaje materno cristiano viejo.

Habría también una razón oculta para negarle a Pedro Miquis el dinero si pensamos que Isabel Godoy, ante la muerte de su hermana Piedad, se apresura a abandonar su nombre para “apiedarse” y convertirse imaginariamente en la mujer de Herrera. Por otra parte, al desaparecer a Pedro Miquis, Isabel logra que Alejandro quede como el hijo que habría fantaseado con Herrera. “No es Miquis, es Herrera, es segunda vez sobrino mío”, afirma en algún momento Isabel en relación con su sobrino nieto.

Herederero de Isabel Godoy como representante de una Piedad de cuya condición Isabel se ha apropiado, Alejandro queda confundido con la locura de su tía abuela. De esta manera, tal como lo explica Freud, en “El creador literario y el fantaseo”, la situación de confusión presente lo lleva a bucear en su linaje cristiano viejo. Por otra parte, la dádiva tiene también el efecto de amplificar en Alejandro la sensación de sí mismo; de ahí el hiperbólico protagonista, el duque de Osuna, arrojado, ambicioso, valiente, acusado de rebelarse contra el rey.

En consecuencia, desestabilizado su lugar en el mundo, la escritura de Alejandro Miquis es la simbolización de la trama imaginaria que representa, esto es, de su *delirium*. La escritura es una forma de preservarse; de ahí la importancia de *El Grande Osuna* como un segundo cuerpo del joven. Ahora bien, debido al avance de su enfermedad, llega un momento en que Miquis pierde la posibilidad de transformar en escritura su *delirium*; confunde así al personaje de la Carniola, amante del duque de Osuna, con su propia amante, personaje galdosiano, pero, en todo caso, se trata de la Dama.

la anulación de los padres de Alejandro, Piedad Herrera y Pedro Miquis, debido a la animadversión que Isabel sentía por los Miquis, quienes habían sido criados de los Godoy.

El relato del drama que va escribiendo Alejandro Miquis muestra una escritura romántica cuyo pivote es un *yo* heroico y su perpetua resistencia a lo establecido, voluntad creadora o transformadora de la realidad. Como lectores, asistimos a la escritura del drama y al dramatismo de la escritura. Si, tal como lo han señalado diversos autores, el autor implícito⁸⁸ deja bien claro que *El Grande Osuna* es una obra fallida, la escritura del joven literato, en tanto que producción subjetiva, no lo es; transmite una verdad. Además de albergar fantasías eróticas y sueños de grandeza, *El Grande Osuna* plasma la lealtad del secretario Francisco de Quevedo y de la presencia permanente de la Dama, lo que acaso cifra la relación del literato con su criado Felipe y el brillo con que ha revestido a la Tal.⁸⁹

La crítica ha asumido que la muerte de Alejandro Miquis representa la muerte del momento romántico del joven Galdós. En el artículo “Tuberculosis y escritura: las dos muertes de *El doctor Centeno*” (2005) los autores Flores Ruiz y Luna Rodríguez se refieren a la tuberculosis como una enfermedad a la vez de los pulmones y del alma cuya naturaleza consuntiva implica, considerada desde el romanticismo, una lucha del espíritu contra el cuerpo y una exaltación de las pasiones. En el caso de Alejandro Miquis, el tipo caracterial tuberculoso se identifica con la neurosis, de manera que la fiebre sintomática de la infección aparece causada asimismo por el estado frenético de la psique inmersa en la creación. Tal como se presenta en la novela, la neurosis parecería provocar la tuberculosis en la medida del desenfreno, el descuido y la pobreza del joven, al tiempo que la enfermedad y la fiebre exacerbaban el frenesí y el *delirium* hasta el momento de la muerte.

La función de Felipe en la vida de Miquis es terapéutica. Al decir de Davoine y Gaudillière, el *therapon* surge en el contexto de la guerra como segundo en el combate y doble ritual. Es el que cuida el cuerpo y el alma del otro durante la vida y después de la muerte.

Akiko Tsuchiya ha explicado que, en términos semióticos, Felipe intenta conquistar el carácter arbitrario del signo, naturalizándolo. De esta manera, concibe la literatura como representación de la verdad del escritor y es esto lo que le permite asumir como propias las batallas de Miquis, su delirio en busca del amor y la realización de sí a través del arte. Por su parte, Miquis se dirige a Felipe como

⁸⁸ Vid apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

⁸⁹ Este brillo puede asociarse con el ágalma lacaniano. Para la explicación de este término, véase el apartado B del capítulo correspondiente a FyJ de este trabajo.

confidente y secretario quien también proviene de la intemperie. El denigrante apelativo de “Doctor Centeno” con el que marca al chiquillo el capellán Pedro Polo, se resignifica en el reconocimiento de Alejandro Miquis en tanto que *therapon* y, aristotélicamente, en su contacto con la realidad.

Una vez que Felipe ha atravesado el sufrimiento de la enfermedad de su amo, encuentra otro empleo y, posteriormente, en *Tormento*, cuando entra al servicio de Agustín Caballero, emprende estudios y salva a Amparo del suicidio al sustituir el frasco de una pócima mortífera por otra inocua. Más allá de la mirada pendiente de lo inmediato, avanza un paso más en la adquisición de una noción de realidad que le permite operar en el mundo simbólico, que es también el de la perspectiva y el del equívoco.

Afirma Caudet que convertir a Celipín en héroe de novela alcanza una dimensión ética y estética. La violencia no consigue aniquilar en el muchacho su capacidad de cercanía, su inmediatez receptiva, sus expectativas para con su amo y maestro ni su sencillez. Él asiste a la pasión de Alejandro Miquis, a sus batallas eróticas y escriturales en el umbral de la muerte y, como su *therapon*-secretario, lo sigue hasta el final para dar testimonio de su existencia.

En el episodio final de la novela, nos enteramos de que *El Grande Osuna*, el cuerpo en el que Miquis había querido inscribirse, ha sido deshecho. Persiste EdC, en el que el autor ha inscrito el drama del joven literato y sus batallas eróticas y escriturales cerca del dominio de lo real de la enfermedad y la miseria. Es esta escritura, *El doctor Centeno*, la que se ha inscrito en Celipín y le permite al ahora Felipe Centeno comenzar a entregar al olvido el cuerpo que cuidara con su vida. Ya tornaremos a encontrarlo más adelante en la novela intitulada *Tormento*.

Finalmente considero importante subrayar la centralidad de Felipe Centeno, presente desde el título de la novela misma, si pensamos, como lo he apuntado en el apartado B,6 de este capítulo, que el EdC es ante todo una novela de aprendizaje. Si el *Bildungsroman* da cuenta de la formación de un héroe, su desarrollo y realización, la novela no se cumple en el caso de Alejandro Miquis, cuyo vuelo imaginario desemboca en la muerte, pero sí en el caso Celipín, prófugo de la aridez de Socartes quien desempeñará una importante función terapéutica al lado del joven literato quien, a partir de la paradójica sabiduría de la inocencia, desarrollará un carácter carácter solidario y afectuoso.

La función terapéutica de Felipe tiene que ver con la impronta roussoniana de su factura y con una capacidad empática explicable en términos semióticos como el afán de conquistar, naturalizándolo, el carácter arbitrario del signo. De esta manera, entiende la literatura como encarnación de la verdad del literato y asume como propias las batallas de Miquis, su delirio en busca del amor y la realización de sí a través del arte. A lo largo de su convivencia con Alejandro, Centeno va descubriendo la condición arbitraria del signo y, sin perder con la inmediatez de sus percepciones la nobleza de sus afectos, aprende a operar en el mundo simbólico de la perspectiva y el equívoco.

La trayectoria de Celipín, cuyo apelativo de “doctor Centeno” se resignifica a lo largo de la novela, es cervantina. Pensemos en la fragilidad del hidalgo Quijada, Quesada o Quejana quien, con el nombre de don Quijote se convierte en caballero andante y que finalmente muere afirmándose en su nombre como Alonso Quijano el Bueno. Recordemos también al protagonista de *El licenciado Vidriera*, quien aparece primeramente como Tomás Rodaja, su paso por la locura convertido en el Licenciado Vidriera y cómo alcanza y se completa en el nombre de Tomás Rueda. La novela de aprendizaje protagonizada por Felipe Centeno refiere la trayectoria de un muchacho que desde los estamentos más castigados de la pirámide social emprende el camino en busca de su realización y que, sometido a la crueldad, a la injusticia y a la pobreza, logra alcanzar una estatura como ser humano solidario y sensible.

Capítulo IV

“Estos pobres orates, somos nosotros mismos”: una lectura de *La desheredada* (LD)

A. Análisis

Tomás Rufete

La desheredada se abre con el capítulo intitulado “Final de otra novela” que inicia con el delirio de Tomás Rufete:

—¡Y el país, ese bendito monstruo con cabeza de barbarie y cola de ingratitud, no sabe apreciar nuestra abnegación, paga nuestros sacrificios con injurias, y se regocija de vernos humillados!... ¿Cómo te llamas? Te llamas Envidiópolis [...] ¿Cuánto va? Diez millones, veinticuatro millones, ciento sesenta y siete millones, doscientas treinta y tres mil cuatrocientas doce pesetas con setenta y cinco céntimos... ésa es la cantidad. Ya no te me olvidarás, pícara; ya te pillé; ya no te me escapas, ¡oh cantidad temblorosa, escurridiza, inaprehensible, como una gota de mercurio! [...] Permítame su señoría que me admire de la despreocupación con que su señoría y los amigos de su señoría confiesan haber infringido la Constitución... No me importan los murmullos. Mandaré despejar las tribunas... (LD, 11-12).

Este delirio, “expresión atropellada y difusa”, “fraccionada”, está dicho por un hombre internado en el Hospital Psiquiátrico de Leganés,¹ quien se dirige a un tronco de árbol al que sobrepone interlocutores, mientras “archiva” en su cerebro una cantidad que después se le vuelve inasible y escapa corriendo de la gaveta cerebral en la que la ha acomodado. A lo largo del fragmento de delirio arriba transcrito, se advierten sucesivos interlocutores (el país, la cantidad, su señoría), urgencias, imprecaciones, apelaciones y respuestas, además de la persecución de una cantidad, de un número que Rufete quiere fijar en la mente, acaso intentando establecer algún principio organizador de su discurso.

Tal como lo describe el narrador, quien profiere el delirio ha perdido su edad; tampoco se sabe qué significan la movilidad de sus facciones y el llamear de sus ojos: “¿exaltado ingenio o desconsoladora imbecilidad?”. Así, este discurso es “un compuesto atronador de todas las maneras posibles de reír, de todas las maneras

¹ La Casa de Dementes ‘Santa Isabel de Leganés’ fue inaugurada en 1851.

posibles de increpar, de los tonos del enfático discurso y del plañidero sermón” (LD, 12).

Rufete se siente inmerso en una guerra librada en su contra por quienes lo envidian, aunque también se jacta de saber aprovechar la fuerza de la envidia, tornándola a su favor, para subir a la gloria. Más aún: afirma haber construido su reputación o *fama* a partir de las *infamias* que ha sufrido. Adelante en la novela la propia hija de Rufete pensará en su padre como alguien “devorado por la envidia”. También resulta pertinente anotar aquí que, en un momento dado, Mariano Rufete, hijo de Tomás, afirma que quiere hacerse notar, adquirir *fama*, aunque sea realizando un acto *infame*. Arriesgo una interpretación: si la envidia que le ha hecho la guerra a Rufete padre es la suya propia, habría construido su *fama* a partir de su propia *infamia* o envidia, esto es, de una ambición tan intensa de los bienes de otros que lo habría llevado a despojarse de lo suyo propio, aun de su paternidad.² Pero esto lo veremos adelante.

El narrador se refiere a la colonia de locos como una sociedad que:

[...] no representa otra cosa que la exageración o el extremo irritativo de nuestras múltiples particularidades morales o intelectuales..., que todos, cuál más, cuál menos, tenemos la inspiración, el esto de los disparates, y a poco que nos descuidemos entramos de lleno en los sombríos dominios de la ciencia alienista. Las ideas de estos desgraciados son nuestras ideas, pero desengarzadas, sueltas, sacadas de la misteriosa hebra que gallardamente las enfila. *Estos pobres orates somos nosotros mismos que dormimos anoche nuestro pensamiento en la variedad esplendente de todas las ideas posibles, y hoy por la mañana lo despertamos en la aridez de una sola...* “Hay muchos cuerdos que son locos razonables”. Esta sentencia es de Rufete³ (LD, 16).

El planteamiento es importante: la frontera entre la locura y la cordura es lábil; todos los cuerdos participamos de la locura. Si pensamos en la formulación de Rufete de “locos razonables”, podemos pensar en las locuras razonantes de Sérieux y Capgras tal como las presentan en su tratado de psiquiatría clásica *Las locuras razonantes. El delirio de interpretación* (1909).⁴

² Siguiendo a Cicerón, para la envidia todos los éxitos de los otros son un tormento (citado por Daquin, 22).

³ Cursivas más.

⁴ La psiquiatría clásica resulta interesante en este punto porque establece una forma de locura en relación con la razón, lo que vincula a la razón con la sinrazón tal como ocurre en el pasaje, parodia de Feliciano de Silva, que lee el hidalgo Quijano: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra hermosura” (*El ingenioso hidalgo*, I, 1, 38).

Rufete huía de los loqueros que representaban para él la oposición, la minoría, la prensa y también el país que lo vigilaba y le pedía cuentas. Se agitaba en un ángulo del patio que constituía la tribuna de sus discursos, el trono de su poder.

Cuando Rufete se cansaba de andar, sentábase. Tenía mucho que hacer, despachar mil asuntos, oír a una turba de secretarios, generales, arzobispos, archipámpanos, y después... ¡ah!, después tenía que echar miles de firmas, millones, billones, cuatrillones de firmas.

De esta manera, Rufete se encuentra inmerso en un enjambre de voces que suscitan su actividad maníaca en la que cuenta cifras, como construyendo una pila que, al llegar al pico, se le desploma porque tales cifras se escapan como si fueran gotas de mercurio.⁵

Sobre sus carnes miserables y secas, Rufete vestía jirones y sobre aquellos harapos se ponía todos los días una corbata liándosela con esmero delante de una pared a la que convertía en espejo. Esta corbata permanece como insignia de su pertenencia a la burocracia. Desde el dormitorio se oía el agua de una fuente y Rufete pasaba horas enteras conversando con el agua. El siguiente pasaje constituye un ejemplo del microdiálogo:⁶

En todo lo que su señoría me dice, señor Chorro, hay mucha parte de razón y mucho que no puede admitirse. Subí al Poder empujado por el país que me llamaba, que me necesitaba. El primer escalón fue mi mérito; el segundo, mi resolución; el tercero, la lisonja; el cuarto, la envidia... ¿Por qué habla usted de convenios reservados, de pactos

Siguiendo a Sérieux y Capgras, el núcleo del fenómeno de la locura razonante es la interpretación delirante que ambos caracterizan de la siguiente manera:

Es un razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real, un hecho auténtico, el cual, en virtud de asociaciones de ideas ligadas a las tendencias, a la afectividad, y con la ayuda de inducciones o deducciones erróneas, adquiere una significación personal para el enfermo, invenciblemente compelido a relacionar cualquier cosa consigo mismo (Sérieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 4).

Las “locuras razonantes” se manifiestan como “delirios parciales”, esto es, los sujetos afectados por éstas conservan toda la vivacidad de su inteligencia, lo que constituye una aptitud a veces notable para discutir y defender las convicciones delirantes.

⁵ Wilfredo de Ráfols (2002) habla de la locura de Tomás Rufete como forma de megalomanía o, mejor, de buromanía.

⁶ En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín establece la doble orientación de la palabra “como palabra normal hacia el objeto del discurso; como otra palabra hacia el *discurso ajeno*” en ciertos fenómenos artísticos discursivos, como las estilizaciones, la parodia, el relato oral y el diálogo (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 258). Se trata de la palabra bivocal en la que se cruzan dos voces y dos acentos. En esta palabra suena “una discusión (microdiálogo) en el que se perciben ecos del gran diálogo” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 107). A través del delirio del personaje se trasluce la corrupción de la burocracia.

deshonrosos? Cállese, usted, tenga usted la bondad de callarse; le ruego, le mando a usted que se calle (LD, 18-19).⁷

Canencia y Rufete

A la dirección del manicomio llega una joven bonita envuelta en un gabán raído y calzada de botas mayores que sus pies. Del fondo del ruso saca el dinero de la pensión que se debía y algo de ropa para Tomás Rufete. El director le advierte que no conviene que vea a su padre en ese momento, a lo que la joven responde: “¡Pobrecito papá! ¡Si no me lo dejan ver, dígame usted que estoy aquí, que está aquí su Isidorita, que viene a darle un beso, que mañana traeré a Mariano, mi hermanito...!” Para añadir en seguida, y esta vez en otro tono: “¡Ah, Dios mío! Pero él no entenderá, no entenderá nada. ¡Pobre hombre! ¿Y no hay esperanzas de que vuelva a la razón?” Escuchamos aquí dos voces de Isidora. La de la hija cariñosa y la de la joven capaz de mirar con objetividad la locura de Tomás Rufete que, como lo veremos después, corresponden a dos momentos en la historia de Isidora y, en el presente de la diégesis, a dos dimensiones de su vida psíquica.

El director sale de su oficina y la joven permanece acompañada por un anciano que escribe en los libros rayados de la administración del establecimiento. El funcionario se dirige a ella con expresiones consoladoras y compasivas tocantes al mundo como un valle de lágrimas y cómo por la religión verdadera sabemos de un *más allá*, “donde los que hemos llorado seremos consolados, donde los que tuvimos hambre y sed de justicia seremos hartos” (LD, 25).

Naturalmente expansiva, la joven siente el deseo de confiarse. Le habla al anciano de la bondad de su padre, quien no tenía más defecto que no contentarse con su suerte y aspirar siempre a más. Había sido secretario de tres Gobiernos de provincia y no había llegado a gobernador por intrigas del partido: “Yo tengo que llegar a donde debo llegar, o me volveré loco...”, decía. Cuando estaba cesante, iba a las sesiones del Congreso y hacía mucho ruido en la tribuna aplaudiendo a la oposición. No hablaba más que de la que se iba a armar. La última vez que lo dejaron cesante entró de corrector de pruebas en una imprenta. Trabajaba todas las noches junto a un quinqué de petróleo que le

⁷ Por la insistencia de Rufete en la envidia, el suyo parecería un delirio de interpretación, que se caracteriza por el predominio de una idea fija que se impone de manera obsesionante. “Ella sola orienta la actividad en un sentido manifiestamente patológico y la exalta en razón de los obstáculos encontrados.” Y adelante: “en esta forma clínica tienen cabida los espíritus exaltados, polemistas y excesivos, fanáticos que sacrifican todo al triunfo de una idea dominante” (Sérioieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 185).

abrasaba la frente. Y cuando llegaba la mañana (el trabajo duraba toda la noche), no descansaba; escribía decretos, leyes y reales órdenes. Aunque al salir de su cuarto cerraba siempre la puerta, un día la madre de Isidora y ella misma abrieron la habitación, suponiendo que estaría copiando algo para hacer algún dinero extra:

¡Qué chasco nos llevamos! Todo se volvía *Artículo primero*, tal cosa; *artículo segundo*, tal cosa. Y luego: Quedo encargado de la ejecución del presente decreto. Hacía preámbulos atestados de disparates. Conforme llenaba pliegos, los iba coleccionando con mucho cuidado, y a cada legajo le ponía un letrero diciendo: *Deuda Pública*, o *Clases pasivas*, *Aduanas*, *Banco*, *Amillaramientos*. También ponía en ciertos paquetes rótulos que no entendíamos, porque eran ya locura manifiesta y decían: Ruinas, o bien Fanatismo, Barbarie, Urbanización de Envidiópolis, Vidrios rotos, Sobornos, Subvención personal y así por este estilo. “¡Ay, Dios mío! –dijimos mamá y yo–, ya no tenemos marido, ya no tenemos padre. Este hombre está loco”⁸ (LD, 28).

Aquí arranca el tema de la falla en la función paterna. En este punto, Isidora y su madre atestiguan, horrorizadas, la locura de Rufete, esto es, la ausencia de marido y de padre. Los papeles de Rufete son delirio, disparate, cáscara, letra muerta. Y sin embargo, resulta significativo que Isidora incluya estos papeles en su equipaje en dos ocasiones: cuando va a vivir a Madrid a casa de los Relimpio y cuando sale de casa de sus tíos para poner la suya propia en la calle de Hortaleza.

En este punto cabe hablar del padre de Tomás Rufete, personaje de la novela *Un faccioso más y algunos frailes menos*, combatiente de Ayacucho, liberal fanático que aparece elaborando listas de los traidores y “discurriendo el modo de pasar algún nombre de un papel a otro”. Así, por el celo con que lo hace, pareciera que el abuelo Rufete requiere de listas para organizar el mundo, y se aferra ciegamente a los íconos del credo liberal, empleando expresiones como la “Nación soberana” y refiriéndose a la Constitución de 1821 como “el mejor de los Códigos”.

—Este infeliz ayacucho es una alhaja que no se paga con dinero. Él se presta desinteresadamente a entusiasmarse y a entusiasmar a un centenar de oficiales como él. Se morirá de hambre antes de cobrar un céntimo por sus servicios secretos al Sistema, y se dejará fusilar antes que hacer revelaciones que comprometan a la sociedad. Es un

⁸ En EdC, la locura de Jesús Delgado, cesante de Instrucción Pública, se revela también cuando los estudiantes irrumpen en su intimidad para leer lo que escribe a puerta cerrada.

prodigio de inocencia y de lealtad. El pobre Rufete trabaja como un negro, y se pasa la vida haciendo listas de sospechosos, listas de traidores, listas de tibios y listas de calientes (Galdós, *Un faccioso más*, 41).

Tal como lo apunta Blanco Aguinaga, en la chapucera y represiva España de la Restauración, al hijo de un combatiente defensor de la Constitución liberal, sucede un pobre, insignificante y enloquecido burócrata. Y si la reverencia y excesivo celo ante la palabra escrita del primer Rufete despierta la burla de sus correligionarios, el segundo es capaz de manipular la realidad falsificando documentos oficiales.

En su respuesta ante el relato de la joven, Canencia, así se llama el viejo funcionario, yuxtapone un “Todo sea por Dios” receptivo, con lo que tiene visos de sermón: “Pero ¿qué es eso, hija mía, comparado con lo que Cristo padeció por nosotros?” De acuerdo con Gullón, la escucha de Canencia coincide con la fantasía folletinesca de Isidora. La joven continúa con su relato, quizás en un intento de ponerle palabras al traumatismo. Su madre había muerto en aquellos días. El día de la muerte de su esposa, el padre hizo los disparates más atroces; no lloró, no se afectó nada. Cuando la madre expiró, él dio dos o tres paseos por el cuarto y mirándola (“¡Jesús, qué ojos!”) le dijo: “Se le harán los honores de teniente generala muerta en campaña...” (LD, 28). Fue preciso encerrarla. Un pariente acomodado que tenía Rufete en el Tomelloso ofreció dar la pensión de segunda y se llevó a Isidora a vivir con él a La Mancha; el hermano de ésta se quedó en Madrid con una tía de su madre; pasado algún tiempo, el canónigo se olvidó de pagar la pensión de Rufete. Anegada en lágrimas, ante la compasión y ternura del anciano, Isidora afirma que cuanto ha padecido ha sido injusto:

No sé si me explicaré bien; quiero decir que a mí no me correspondía compartir las penas y la miseria de Tomás Rufete, porque aunque le llamo mi padre, y a su mujer mi madre, es porque me criaron, y no porque yo sea verdaderamente su hija. Yo soy... (LD, 29).

“Con esa rapacidad de pensamiento que distingue a los hombres perspicaces”, el escribiente se apoderó de la idea apenas indicada y dijo así:

Sí, entiendo, entiendo. Usted, por su nacimiento pertenece a otra clase más elevada; sólo que circunstancias largas de referir la hicieron descender. ¡Cosas de Nuestro Padre que está en los cielos!... Usted, señorita –añadió tras breve pausa, quitándose cortesanamente

la gorra-, no ve, no puede ver en el infelicísimo Rufete más que un padre putativo, tal y como el Santo Patriarca San José lo era de Nuestro Señor Jesucristo.⁹

En este punto el escribiente interpreta lo que Isidora está a punto de decir. Se trata de la novela familiar del neurótico, tal como la caracteriza Freud.¹⁰ El semblante de Isidora, quien se ha reconocido en las palabras que el amanuense ha adivinado, relampaguea de orgullo. Y al relatarle a éste que cuando Rufete estaba en Propiedades del Estado había puesto su casa con gran lujo, pues no tenía más idea que aparentar y ser persona noble, el anciano dice:

Una de las enfermedades del alma que más individuos trae a estas casas es la ambición, el afán de engrandecimiento, la envidia que los bajos tienen de los altos, y eso de querer subir atropellando a los que están arriba, y no por la escalera del mérito y del trabajo, sino por el escalón suelta de la intriga, o de la violencia, como si dijéramos empujando, empujando... (LD, 30).

El anciano considera al mal que aqueja a Rufete, la envidia, una forma de “locura moral” (Foucault, *Historia de la locura*, 214), que implica la elección individual y la mala intención. Ahora bien, la enfermedad de Tomás Rufete resulta también, desde la óptica sociológica, la locura de la burocracia de la Restauración, tal como lo ha observado Galdós periodista. Volviendo a la escena, el anciano comienza a pasearse por la habitación; Isidora “se asombró de ver la agitación de sus manos, el temblor de sus labios y la vivacidad de sus ojos, apariencias muy distintas de aquella su anterior facha bondadosa y simpática”. Luego, deteniéndose ante Isidora, exclama con palabra torpe y muy conmovida:

—Señora, nunca hubiera creído esto en una persona como usted.

—¡Yo! —murmuró Isidora llena de espanto.

—¡Sí! —dijo el otro alzando la voz—. Usted me está insultando, usted me está insultando.

Isidora corrió a la puerta aterrorizada: “—Insultándome, sí, sin respeto a mis canas, a mis sufrimientos de padre... ¡Oh Señor! Perdónala, perdónala, Señor, porque no sabe lo que dice” (LD, 31).

⁹ En *Fortunata y Jacinta*, en el sueño en el que se le revela el embarazo de su mujer, una voz se dirige a Maximiliano Rubín como “José”.

¹⁰ En el apartado que sigue a este análisis explico en qué consiste.

Isidora salió al pasillo cuando llegaba el director quien le explicó que el pobre Canencia, que hacía mucho tiempo estaba tranquilo, era incapaz de hacer el menor daño. Ante las palabras del director, el anciano, emocionado y con lágrimas en los ojos, lo acusa de estarlo insultando también:

Eso se le pasa pronto –indicó el director a Isidora que aún no había vuelto de su espanto–. Es un bendito; hace treinta y dos años que está en la casa, y pasa largas temporadas, a veces dos y tres años, sin la más ligera perturbación. Sus accesos no son más que lo que usted ha visto. Principia por decir que tiene dos máquinas eléctricas en la cabeza, y luego sale con que le insulto. Echa a correr, da unos cuantos paseos por la huerta, y al cabo de un rato está ya sereno. Trabaja bien, me ayuda mucho y, como usted habrá visto si le ha oído, es de encargo para dar consejos. Parece un santo y un filósofo. Yo le quiero al pobre Canencia. Vino por cuestiones y pleitos con sus hijos... (LD, 32).

Después de lo anterior, el director, con precaución caritativa, le anuncia a Isidora que su padre ha muerto.

De esta manera, al intentar poner en palabras el dolor ante la locura de su padre, la propia locura se le aparece a Isidora, agazapada tras la benevolencia del amanuense. Resulta significativo que la locura de Canencia comience a emerger una vez que Isidora comienza a relatar su novela familiar, lo que se pone de manifiesto en la rapidez y, al decir del narrador, rapacidad con que Canencia adivina la historia que Isidora está a punto de contarle, pues la del propio Canencia está asociada con pleitos con sus hijos.

En este “final de otra novela”, aparece por una parte Rufete, un padre que no es un padre, y Canencia, quien se siente puesto en entredicho como padre, lo que le produce paranoia y delirio.¹¹ Por otra parte, los escritos de Rufete hablan del fanatismo y la ruina de la función paterna.

El delirio de Canencia se vincula con la historia de Isidora y Rufete en relación con el significante padre. Antes del ataque, Canencia explica la locura en relación con la ambición y la envidia, significantes muy presentes en el delirio de Rufete. Así, ante los loqueros, que, siguiendo al narrador, representaban para Rufete a los funcionarios de la oposición, la minoría, la prensa, el país que lo vigilaba y le pedía cuentas, se siente observado por unos ojos inquisitivos que le dicen: “Somos la envidia que te mancha para bruñirte y te arrastra para encumbrarte” (LD, 17). La envidia aparece como atributo

¹¹ Hasta el momento de su exabrupto, Canencia ha logrado sostenerse en un lugar paterno con un discurso clerical, al punto en que Isidora le pregunta si es sacerdote.

de la opinión pública que señala y condena pero que al mismo tiempo “bruñe”, “encumbra”, esto es, reviste de prestigio a su objeto. En su ambición, Rufete enfrenta a la envidia, se mide con ésta, como si fuera un otro que, en su afán de aniquilarlo, le diera prestigio y lo hiciera ser. Por otra parte, la batalla con las cantidades desahoradas de Rufete contrasta con el orden con el que el amanuense organiza los números de la administración del hospital; en esto Canencia aparece como un auxiliar de la función paterna.

Simultáneamente con la confesión de Isidora, ocurre el deceso de Rufete. El paciente muere tranquilo. Como si hubiera recobrado la lucidez, pregunta si se encuentra en Leganés. Sus últimas palabras: “—Mis hijos..., la marquesa...”, cobrarán sentido conforme vayamos avanzando en la novela. Atestiguando el fallecimiento, con el director facultativo, el administrativo, el capellán y un enfermo, hay un practicante, alumno de Medicina de nombre Augusto Miquis¹² cuyo padre, don Pedro Miquis, era amigo del canónigo de Tomelloso, el tío de Isidora. Miquis se muestra dispuesto a enterar a la chica de la desdicha y a consolarla: “—Lo primero es que usted salga de esta casa... ¡Ay, qué casa!... Nada hay que hacer aquí. Si va usted a Madrid, tendré mucho gusto en acompañarla” (LD, 55).

Los hijos

1. Isidora

El día de la muerte de su padre, Isidora pasa la noche en casa de su pariente y padrino, don José de Relimpio, esperando al día siguiente visitar a su tía Encarnación y a su hermanito. La hija de Rufete: “tenía la costumbre de representarse en su imaginación, de una manera muy viva, los acontecimientos antes que fueran efectivos... el suceso tomaba en su mente formas de extraordinario relieve y color...” (LD, 37).

Tal como se nos informa en este pasaje y como se reitera a lo largo de la novela, la imaginación de Isidora se adelanta a los acontecimientos configurando fantasías con la materia de las novelas folletinescas, como Alonso Quijano había tejido las suyas a partir de las novelas de caballería. Ahora bien, desde mi punto de vista, adelanto y aventuro que esto tiene que ver acaso con el traumatismo que habría recibido cuando Rufete decretó que no era su hija ni de su madre. Adelantarse a los acontecimientos sería una forma de defensa para no ser golpeada por éstos, ganándole, por así decirlo, a

¹² Hermano de Alejandro Miquis, uno de los protagonistas de EdC.

la realidad. Pero eso lo veremos después. Baste decir por ahora que, con su fantasía, amalgamando tiempos, Isidora intenta obturar una herida.¹³

Isidora tenía excelente salud, aunque frecuentemente tenía penosos insomnios que la hacían pasar “de claro en claro” la noche, como lo hacía el hidalgo Quijano, imaginando hechos que pasarían, que tomarían su puesto en las infalibles series de la realidad: “Era una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba potente, construida por la imaginación, sin que faltase una pieza, ni un cabo, ni un accesorio” (LD, 59).

En su paseo con Augusto Miquis, Isidora va al Prado, el cual le produce un goce hasta ese momento no experimentado: “Tanta grandeza no le era desconocida. Había soñado, la había visto, como ven los místicos el cielo antes de morir”¹⁴ (LD, 78). Así, Isidora contempla la hermosura de los caballos, los bustos de las damas, los sombreros, los vestidos: ““Es la gente principal del país, la gente fina, decente, rica; la que tiene, la que puede, la que sabe”” (LD, 79).

Al llegar a la casa de Relimpio, donde se aloja, Isidora encuentra una tarjeta del marqués viudo de Saldeoro, a quien su tío el canónigo había escrito para que amparara, defendiera y aconsejara a Isidora en el reclamo de su posición y herencia. Con su imaginación, la joven se adelanta a la visita prometida para el día siguiente. Así, el fantaseo febril toma posesión de la mente de Isidora y tiñe sus pensamientos, sus recuerdos y su posición en el mundo. El “horno siempre encendido de su imaginación” (LD, 85) cocina la fantasía con la que intenta encontrar un linaje, en busca de la salida de su destierro social: “¿Era aquello felicidad o martirio?”, se pregunta.

Siguiendo a Gordon (1972), el concepto cervantino de imaginación de Galdós es la clave de su visión trágica; no poseerla implica la pérdida de una parte de la humanidad; poseerla, la insatisfacción inherente a la realidad. La imaginación da cuenta del anhelo, del deseo constitutivo del sujeto humano.

Isidora visita a su tía, llamada Encarnación y apodada la Sanguijuelera en los arrabales (umbrales) de Madrid.¹⁵ Mariano, su hermano, vive con la tía, quien conduce a

¹³ En “Originalidad y sentido de *La desheredada*” (1982), Gullón considera que Isidora resulta una suerte de antecedente de Fortunata, quien con su “idea” intenta remediar su situación.

¹⁴ Recordemos cómo el narrador de EdC habla de la creencia de Alejandro Miquis en su talento literario como una suerte de misticismo.

¹⁵ Siguiendo a Martha Krow-Lucal, la escena en la que Encarnación Guillén elogia el aspecto de Isidora evoca la escena en la que *La Celestina* alaba el cuerpo de Areúsa (y que resulta casi una violación de la joven).

su sobrina a la fábrica de sogas donde el chico trabaja. Después de la comida, Isidora manifiesta el deseo de que su hermano asista a la escuela y se refiere a su origen noble:

¿Es la primera vez que una señora principal tiene un hijo, dos, tres, y viéndose en la precisión de ocultarlos por motivos de familia, les da a criar a cualquier pobre [...] hasta que de repente un día, el día que menos se piensa, se acaban las farsas, se presentan los verdaderos padres? (LD, 54).

La tía afirma que Isidora ha leído demasiadas novelas. La lectura se asocia así con una suerte de locura.¹⁶ Cuando la protagonista declara que su madre ha sido hija de una marquesa, la Sanguijuelera se desbarata riéndose y se dirige burlescamente a Isidora llamándola “vucencia” y “serenísima majestad”; después, empuñando una larga caña, la rompe en la cabeza de su sobrina: “—¡Toma, toma, toma, duquesa, marquesa, puños, cachas!... Cabeza llena de viento... Vivirás en las mentiras como el pez en el agua, y serás siempre una pisahormigas... Malditos Rufetes, maldita ralea de chiflados...” (LD, 56).

La golpiza, después de la burla verbal, implica destronamiento. En cuanto a la “cabeza llena de viento”, remite al tonto o loco carnavalesco, que tenía la cabeza vacía para que el Espíritu Santo pudiera soplar a través de éste y salir por la boca (Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, 200). En el caso de Isidora, lo que habla es, de acuerdo con las palabras de la tía, la chifladura de Tomás Rufete. Tal como lo veremos, el desbordamiento imaginativo y crematístico de Isidora corresponde a la ambición desmesurada de su padre, cuyos negocios dudosos, nos enteramos por la Sanguijuelera, lo habían arruinado y llevado a la cárcel. La de Rufete, como en el presente de la narración lo es la de Isidora, había sido una vida desbordada.

Encarnación despide a Isidora de su casa advirtiéndole que, si regresa, la echará a la calle, “como se echa el polvo y la cáscara de fruta”, esto es, como si fuera un resto. Isidora sale de la casa seguida de la carcajada de su tía y un cortejo de cuatro andrajosos chiquillos que la festejan con gritos y cabriolas.¹⁷

Isidora pasea por Madrid viendo escaparates: “Pese al ingrediente del placer sensual, el paso por los escaparates de Madrid la lleva al terreno del ardor y del martirio,

¹⁶ En otro momento, Isidora exclama: “Yo he leído mi historia tantas veces. Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles... (117).

¹⁷ Un cortejo similar, sólo que de barrenderos, ocurre cuando Mauricia la Dura sale expulsada del convento de las Micaelas en *Fortunata y Jacinta*.

experiencia permeada por su imagen en el vidrio de los aparadores”. Isidora experimenta los objetos que mira como recobrados y como si hubieran sido creados para ella. Adquiere algunas cosas pensando en que saldrá de su destierro social.¹⁸ Con estas prendas o insignias, intenta inscribirse como sujeto en el mundo:

[Isidora] Hacía cuentas mentalmente; pero las cifras sustraídas eran tan rebeldes a su espíritu, que ni se acordaba bien de ellas, ni acordándose sabía darles su justo valor. Como todos los gastadores –cuya organización mental para la aritmética les hace formar un grupo aparte en la especie humana- veía siempre engrosadas las cifras del activo y atrozmente flacas e insignificantes las del pasivo (LD, 119-120).¹⁹

Isidora sigue caminando por la calle dando limosna a todos los pobres que encuentra, como si el acto de gastar quedara aislado en alguna zona donde no lo registrara y persistiera en su conciencia la imagen de las monedas: “Cuando el manirroto suelta las monedas, le queda en el alma, a manera de un dejo numismático, cierta creencia de que no las ha soltado, y conserva la idea o imagen de ellas, y no se convence de su error hasta que la necesidad le impele a trazar una cuenta”.

Al acabársele el dinero que le había enviado su tío el canónigo, Isidora deja de pagar hospedaje y alimentación e incluso tiene que pedirle prestado a doña Laura, esposa de don José Relimpio. Doña Laura la insta a trabajar, como lo hacen sus primas, e incluso su padrino intenta enseñarle a usar la máquina de coser.

Posteriormente, Isidora, don José Relimpio y Miquis visitan el palacio de Aransis, pues Alonso, el conserje de éste, era natural del Toboso y amigo de Augusto Miquis. Ha sido Isidora quien ha solicitado a Miquis la visita. Alonso hace la visita guiada y, al llegar a la alcoba de la hija de la marquesa, supuesta madre de Isidora, se refiere a su muerte nueve años atrás, a la puerta cerrada, al retrato, a la quema de papeles y a la piedad de la marquesa. Isidora contempla el retrato “con doloroso pasmo en toda su alma”. No quería comunicar el secreto de su vida ni a don José ni a Miquis. La contemplación del retrato, “habíala dejado muerta de asombro y amor”. (LD; 160) Cuando Isidora llega a la última sala, se le oprime el corazón, dilatado por furioso

¹⁸ De acuerdo con Wilfredo de Ráfols (2002), el apego al lujo y las comodidades es en Isidora una forma de rebeldía.

¹⁹ Recuérdese el delirio de Rufete en relación con las cantidades.

anhelo y exclama, con la voz honda, tumultuosa de su delirante ambición: “—¡Todo es mío!”²⁰ (LD, 161).

La identidad imaginaria de Isidora se configura a partir de su vislumbre del linaje en el que se pretende inscrita: el de los marqueses de Aransis. Sin embargo, la pertenencia a este linaje, como lo sabemos con Isidora al final de la novela, es producto de una falsificación, de un engaño, y la supuesta identidad de la joven es producto de la impostura (el deseo negativo) de su padre.

Ahora bien, a lo largo de la novela, en la medida en que vive en espera de ser reconocida en su supuesta identidad originaria, Isidora aparece envuelta en una completud, movilizandob obstinadamente recursos ilusorios y narcisistas.

Por su parte, Alfredo Rodríguez (1985) establece una analogía entre Isidora y el personaje cervantino Dorotea-Micomicona. Advierte el estudioso que mientras el personaje cervantino vive burlescamente su novela, el galdosiano lo vive trágicamente (Rodríguez, “La creatividad de Galdós”, 174).

En el capítulo 11, “Insomnio número cincuenta y tantos”, Isidora rememora el palacio de Aransis, visitado el día anterior, del que se considera poseedora “por la Naturaleza, por la ley, por Dios y por los hombres”. La joven repasa el insomnio mismo, su pensar continuo “y esto de ver a todas horas lo que ha pasado y lo que ha de pasar” (LD, 164). En un momento, se dice a sí misma: “¡Ay, infeliz Isidora, infeliz mujer, infeliz mil veces! ¿Cómo quieres dormir con tanta culebrilla en el pensamiento? Aquí, debajo de este casco de hueso, hay un nido en el cual una madre grande y enroscada está pariendo sin cesar...” (LD, 164). Figura acaso su propia excitación que se reproduce por partenogénesis.

Isidora quiere dormir, pero, tal como lo dice ella misma, para hacerlo, tendría que olvidar y no puede; se halla inmersa en el vértigo.²¹ Por momentos, la asaltan los latidos y los movimientos cardíacos que se hipertrofian en su soledad. Desde su aislamiento, Isidora sostiene insomne el acontecer del mundo o, mejor, sostiene el no transcurso del mismo que intenta controlar con su fantasía.²²

²⁰ También Tomás Rufete, su padre, y Mariano, su hermano, están poseídos por una “delirante ambición”.

²¹ “El insomnio no consiste en estar despierto; es más que eso: implica fermentación del cerebro, bullir en la mente ideas y sensaciones, agitándose sin cesar y produciendo la sobreexcitación que lo alimenta” (Gullón, *Galdós, novelista moderno*, 207).

²² Se trata quizás, como lo apunté anteriormente, del recuerdo traumático del momento en que Rufete decidió dimitir de su paternidad y anular la de su esposa para pretender que Isidora era hija de la hija de la marquesa de Aransis.

En este mismo insomnio la joven piensa, entre otros asuntos, en el marqués viudo de Saldeoro²³, quien le gusta mucho; recuerda las delicadas invenciones que éste ha fabricado para conseguir que la joven acepte el dinero que le ofrece y afirma ante sí misma que “por nada del mundo lo aceptaría”, por considerarlo una humillación. Esto se lo dice después de que en su monólogo insomne se introduce una voz que le advierte: “Mucho cuidado, mujer; no te fies, no te fies”. Se trata de la voz de advertencia de la madre.

Detengámonos en la imagen: “una madre grande y enroscada que está pariendo sin cesar”. Se trata del cuerpo real de la madre; aterradora porque produce la vida, pero también la muerte. Pensemos en la Sanguijuelera (la que chupa la sangre). Más adelante encontraremos a la marquesa de Aransis como madre-inquisidora, como madre-basilisco, como madre que querrá fijar a su hija Virginia en el estado que la nombra, impidiendo su maternidad. Está también doña Laura, la férrea proveedora del hogar de Relimpio. Se trata de una maternidad cuya contraparte no aparece o no opera.

Isidora recibe una esquila del marqués viudo de Saldeoro invitándola a su casa para enterarla de una comunicación del canónigo en la que éste le envía dinero. En el umbral de la casa, Isidora se topa con las señoritas de Pez. Ante su elegancia, la joven se siente inadecuadamente presentada: “Su apetito de engrandecerse no era un deseo tan sólo, sino una reclamación. Su pobreza no le parecía desgracia, sino injusticia, y el lujo de los demás mirábalo como cosa que le había sido sustraída y que, tarde o temprano, debía volver a sus manos” (LD, 184).

Al entrar Joaquín Pez, Isidora se avergüenza de sus gastados vestidos y de sus botas rotas; intenta disimularlas, pero ya Joaquín la ha visto: “Por efecto de esas aberraciones del gusto que marcan el tránsito de la pasión al vicio, Joaquín la amaba más con aquel atavío grosero; y si estuviera completamente derrotada, como mendiga de las calles, viera en ella sublimado el ideal del momento” (LD, 185). El marqués de Saldeoro la desea en su carencia, en su vergüenza.

Joaquín Pez le ofrece a Isidora todo el dinero que necesite y también le recomienda que tome una casa para sí y su hermano sin escatimar comodidades; simultáneamente, le declara su pasión. El orgullo de Isidora la hace levantarse de su asiento y escapar. Al día siguiente, Isidora recibe una carta de disculpa del joven con

²³ El apelativo es evidentemente irónico.

algunos billetes de banco; el joven la visita dos días después y sigue haciéndolo, y así, poco a poco, se van aficionando el uno al otro.

Isidora ha hecho gestiones para entrevistarse con la marquesa de Aransis, ante la que pretende descubrirse como su nieta. En el capítulo 16, irónicamente llamado “Anagnórisis”, Isidora se anticipa a los sucesos del encuentro; construye una escena en la que, abrazada a la marquesa, a quien nunca ha visto, llora con ella. Por la noche:

[...] vióse repentinamente transportada a las altas esferas que ella no conocía sino por ese brillo lejano, ese eco y ese perfume tenue que la aristocracia arroja sobre el pueblo. Vióse dueña del palacio de Aransis, mimada, festejada y querida. Dio gracias al Señor porque reparaba al fin la gran injusticia cometida con ella por la sociedad... (LD, 214).

Al despertar, se cree por un momento en brazos de su abuela. Comienza a esperar la hora de su “dignificación gloriosa”. Toma de una gaveta los papeles que su tío le ha dado, testimonio de su derecho incontestable: dos partidas de bautismo, varias cartas y algún otro documento.

Su padrino, don José de Relimpio, en cuya casa vivía, la acompaña al palacio. A medida que se acercaban al barrio donde se situaba la casa de Aransis, Isidora comienza a sentir una enorme turbación. Tenía miedo, frío y ganas de llorar. Isidora se dirige a la puerta del palacio dejando a su padrino en medio de la calle. Al tocar, Isidora siente un valor repentino: el contacto con su supuesta propiedad le devuelve el dominio de sí misma.²⁴ El conserje le hace pasar y, en lo alto de la escalera, otro criado le abre con mucho respeto una mampara: “Dentro de ella se reía un sentimiento y lloraba otro. Andaba como una máquina. Su corazón no era su corazón, sino un martinete que daba golpes terribles” (LD, 217). Un tercer criado la lleva hasta un gabinete y anuncia que la señora saldrá al momento.

“Isidora vio entrar una dama de cabello casi blanco, grave, hermosa, imagen de la dignidad y de la nobleza, como reina y madre de reyes”. Al escuchar su nombre en boca de la marquesa, Isidora se apresura a aclarar que lleva un nombre que no es suyo: “Don Tomás Rufete ha pasado hasta que murió por padre mío, y por tal lo tuve y lo quise, pero yo me llamo Isidora de Aransis” (LD, 218). Con un gesto de enojo, la marquesa

²⁴ Tanto Isidora como Mariano se consideran propietarios; por ejemplo, recuérdese la visita de Isidora al palacio de Aransis con Miquis y la formulación “todo es mío”. Por su parte, Mariano adopta la opinión de Juan Bou, según la cual la riqueza es producto de un robo de los ricos a los pobres, entre los que se cuenta él mismo.

manifiesta su escepticismo ante la identidad de Isidora, aunque no la culpa por haberse equivocado. Ante esta declaración, la joven experimenta un dolor enorme, un choque duro y frío y queda convertida en estatua. Al decir del narrador, lo que le había dicho la marquesa equivalía a una declaración de su inexistencia.

Ahora bien, la fe en su alto origen resplandecía en Isidora “como la fe del cristiano dando luz a su inteligencia, firmeza a su voluntad y sólida base a su conciencia” y, si se apagaba aquella antorcha de su alma, se habría extinguido en ella todo “lo que tenía de divino, y lo divino en ella era el orgullo” (LD, 220). En otras palabras, la convicción de su origen era el sustento mismo de Isidora. El golpe que sufre le provoca confusión y espanto en los primeros momentos, pero después “su orgullo contrariado se hizo brutal soberbia”:

—Por dios que nos oye, juro que soy quien soy y que mi hermano y yo nacimos de doña Virginia de Aransis. Se nos podrá arrebatar lo que es nuestro; se nos podrá negar nuestro patrimonio y hasta nuestro nombre; pero Dios, que conoce nuestro derecho, nos defenderá (LD, 221).

De esta manera, al presentar la marquesa una falla, en la medida en que no la reconoce, Isidora pone en su lugar a Dios. En este contexto, declara quijotesca “juro que soy quien soy”, esto es, asienta su identidad en la fe de una certeza.²⁵

La marquesa insiste que, de los dos niños de su hija, la hembra había muerto y el varón vivía y estaba con ella. Añade que, de insistir Isidora en su reclamo, se verá obligada a considerarla impostora o demente.

Isidora se despide dispuesta a acudir a los tribunales. Antes de retirarse, la chica afirma que, pese a que la ha echado de su casa, se va sin odio en su corazón, pues no puede haberlo para la madre de su madre; intenta besar las manos de la marquesa. Después, con gentil arrogancia, se quita el velo para mostrar más completos el rostro y el busto: “Su cara se sublimaba por la fe. ¿Qué destello divino era el que de sus ojos emanaba?” (LD, 222): “—¿Para qué leyes? Soy mi propio testigo y mi cara proclama un derecho. Soy el vivo retrato de mi madre”. De esta manera, sustenta la certeza en su propia convicción y, ahora, en la imagen. Pese a la profunda impresión que le hace la

²⁵ “...quiero recordar que en *La desheredada*, la construcción ‘soy quien soy’ pasa a ser un ‘ya no soy’, todo un juego de desconstrucción lingüística e identitaria que remite a don Quijote...” (Romero Tobar, “*La desheredada* y la tradición del Quijote con faldas”, 172).

distinción innegable de Isidora, la marquesa declara que, en cuanto al parecido, nada tiene que decir puesto que, de haberlo, resultaría casual.

Isidora se encontró entonces sola en el gabinete. Después se levantó y salió: “Andaba con la teatral arrogancia y la serenidad terrible de que se revisten algunos al subir al cadalso” (LD, 223). Ya en la calle, tropieza con José de Relimpio, quien ha permanecido fuera del palacio de Aransis esperándola:

—Sí, hija mía —replicó el galán viejo muy conmovido—. El corazón me decía que habías de salir pronto, y esperé... No me podía acostumbrar a la idea de no volver a verte... ¿Qué quieres tú?... Yo tomo cariño a las personas con mucha facilidad... Aquí se me ha pasado el tiempo mirando como un bobo a los balcones y diciendo: “Ella ha de salir, ella ha de salir” (LD, 223).

De esta manera, su tío, José de Relimpio, la espera como Sancho Panza a don Quijote, cuando emerge maltrecha al cabo de su aventura. El parlamento anterior es un microdiálogo en el que don José conversa con una Isidora imaginaria.

Si la trama en la que Isidora se había inscrito ha caído; Relimpio la recoge como si estuviera esperándola a sabiendas. Aunque la *anagnórisis* no se cumple en la entrevista con la marquesa (ocurre lo contrario; el desconocimiento), sí se produce en el caso de José de Relimpio, quien se sentirá designado como escudero de quien, rechazada por la marquesa y exiliada del que considera su verdadero nombre, sale sin embargo dispuesta a pelear por su linaje y sus posesiones ante la ley.

Ahora bien, tal como lo sabemos al final de la novela, lo que ha marcado a Isidora es la impostura de Tomás Rufete, quien, falsificando un acta, ha tomado la identidad de una niña muerta para otorgársela a su propia hija. Isidora está pues signada por la dimisión que hace Rufete de su paternidad (y de la maternidad de su esposa), lo que la coloca en un linaje equivocado. Isidora está marcada con el significante de la trampa.

Así pues, el desencuentro entre la marquesa e Isidora torna a colocar a la joven en el linaje de Rufete.²⁶ El capítulo “Igualdad. Suicidio de Isidora” inicia dando cuenta de las sensaciones experimentadas por Isidora al salir de la casa de la marquesa:

²⁶ El vocablo *rufo* designa en germanía, siguiendo al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, a quien hace tráfico con mujeres públicas.

Sintió en su cerebro una impresión extraña, como el rastro aéreo de inmensa caída desde la altura a los más hondos términos que el pensamiento puede concebir. Y ¡qué manera tan rara de ver el mundo y las cosas todas que están debajo del cielo, y aun, si se quiere, el cielo mismo! Cambio general. El mundo era de otro modo; la Naturaleza misma, el aire y la luz eran de otro modo. La gente y las casas también se habían transformado; y para que la mudanza fuera completa, ella misma era punto menos que otra persona (LD, 225).

Exiliada del lugar en el que se había afincado, Isidora tiene la sensación de haber caído y percibe el mundo con extrañeza. La protagonista anda y desanda calles asida de don José como si fuera éste un rodrigón. Desde una taberna, escucha la frase: “Ya todos somos iguales”, enunciado que le hiere el oído “y por el oído el alma”. La frase alude a la renuncia de Amadeo I a la Corona. Isidora se alegra íntimamente pensando que los cataclismos, hundimientos de cosas venerables, terremotos sociales y desplome de antiguos colosos ocurrirán; no es la primera vez que los personajes galdosianos desesperados sienten una suerte de alivio pensando en la destrucción del orden.²⁷ Para decirlo con Ricardo Gullón, la anagnórisis no se produce e Isidora desciende al infierno:

Por un instante [Isidora] se sintió invadida de un dolor tan grande, que llegó a pensar en que no debía vivir más tiempo. Pero esta desesperación también duró poco... algo la ataba aún a la vida, aunque no fuera más que la curiosidad de goces y satisfacciones que no había probado todavía... No, morir, no. Tiempo había para eso (LD, 228).

Por consiguiente, tal como lo formula el narrador, Isidora sofoca una vida para fomentar otra. “Cuando ésta moría, justo es que aquélla resucitara” (LD, 228). Ella resurge como sujeto incompleto, capaz de aventurarse. Es en este punto que despunta, incipiente, el deseo.

Al penetrar por las calles bulliciosas, la joven siente que amengua su pesar. Se siente halagada por el contacto con la sociedad; el mundo no es ya esa cerrazón que la rechaza:

[...] percibió en su cerebro como un saludo de bienvenida, y voces simpáticas llamándola a otro mundo y esfera para ella desconocida. Y como la humana soberbia afecta desdeñar lo que no puede obtener, en su interior hizo un gesto de desprecio a todo el pasado de

²⁷ Por ejemplo, Ido del Sagrario en *El doctor Centeno*, Pedro Polo en *Tormento* y Juan Pablo Rubín en *Fortunata y Jacinta*.

ilusiones despedazadas y muertas. Ella también despreciaba una corona. También ella era una reina que se iba (LD, 229).

Isidora siente que renace su afán de ver tiendas, el apetito de comprarlo todo, de probar diversos manjares; se miraba en los cristales y se detenía largos ratos delante de las tiendas, como si escogiera: “La República entraba para cubrir la vacante del Trono, como por disposición testamentaria”.²⁸ Esto último lo dice el narrador siguiendo la analogía que establece entre la renuncia del rey Amadeo al trono y la caída de la trama en la que Isidora se colocaba en el linaje de Aransis; la consecuencia de la renuncia del monarca, la igualdad de todos en una república, resulta análoga al paseo de Isidora, por un momento, asimilada a la marcha de las multitudes en Madrid.

Pero Isidora no se conforma con los objetos del mundo que se le presentan a su paso; va buscando algo con determinación. Insiste en que su padrino la deje sola; pero éste se niega a hacerlo. La joven siente un susurro de carcajadas dentro de sí: antes morir que abandonar sus sagrados derechos. La idea de las leyes le infunde algún contento: “Sí; ella confundiría el necio orgullo de su abuela; ella subiría por sus propias fuerzas, con la espada de la ley en la mano, a las alturas que le pertenecían. Si su abuela no quería admitirla de grado, ella, ¿qué tal?... ella echaría a su abuela del trono” (LD, 231).

Isidora tiene la visión de una turba infinita de escribanos y jueces y pirámides de papel en cuya cúspide brilla la inextinguible luz de su verdadero estado civil, visión comparable con la glorificación quijotesca de sí misma. Las pirámides de papel recuerdan los legajos que Tomás Rufete, su padre, colmaba de escritura delirante. El papeleo legalista vincula esta visión de Isidora con el delirio de Rufete.²⁹

Isidora fija la vista en la pequeña puerta del Congreso. Don José de Relimpio recuerda que ahí han matado a don Juan Prim y que todavía están en la pared las señales de las balas. De los tres caballeros que se han detenido junto al jardín de Casa-Riera, dos siguen hacia la Presidencia y el de gabán claro baja por la calle de Alcalá. De pronto, en un instante que no olvidaría jamás don José Relimpio, “aunque viviera mil años”, cuando el señor del gabán claro pasó por la trágica esquina, Isidora echó a correr, llegó hasta él y se le colgó del brazo: “Hubo exclamaciones de sorpresa y alegría... Después siguieron juntos y se perdieron en la niebla” (LD, 233).

²⁸ En 1873, momento que se narra en la novela, Amadeo I de Saboya renuncia al trono y se instaura la Primera República en España.

²⁹ Recuérdese que Isidora conserva los papeles de su padre.

Don José reconoce con gran dolor al marqués viudo de Saldeoro:

El pobre señor se apoyó en la esquina; su desconsuelo era grande. Pensó que no la vería más. Vuelta la cara a la pared ¿qué hizo durante el rato que permaneció allí?... ¿Lloró? ¡Quién lo sabe! Tal vez estampó una lágrima en aquella pared donde a balazos estaba escrita la página más deshonrosa de la historia contemporánea (LD, 233).

Isidora se precipita hacia el marqués viudo desde la intemperie en que ha quedado después de su entrevista con la marquesa en busca de quien por su condición puede restablecer el imaginario linaje perdido.³⁰ Y si la protagonista espera apelar a la ley para restituir el linaje del que se supone desheredada, no hay ley que le impida desprenderse del brazo de su padrino para precipitarse hacia al marqués viudo a cuyo lado quiere recuperar, de manera imaginaria y paradójica, con el sacrificio de su virginidad, la trama de la identidad que en la entrevista con la marquesa le había sido arrancada. El deseo de Joaquín Pez la revestirá de prestigio y su entrega sexual constituirá una forma de sacrificio de la que dependerá en adelante la nobleza imaginaria de la joven. Ahora bien, a lo largo de la novela, este impulso hacia el otro se irá degradando cada vez más a medida que la joven se vaya entregando a sucesivos hombres, prostituyéndose, para salvarse a sí misma y salvar a Joaquín de la miseria, hasta que, perdida incluso la mirada deseante de su primer amante, identificada con un objeto de desecho, se lance al abismo.

Entre la primera parte de la obra y la segunda, surge La República, se produce el golpe de Estado del 3 de enero y se instaura la Restauración. El narrador torna a encontrar a Isidora en la misma casa en la que se instalara cuando salió de casa de los Relimpio. La joven ha tenido un hijo bonito aunque algo monstruoso, macrocéfalo.³¹ Por su parte Miquis, convertido en médico, comenta con el narrador su suposición de que el marqués viudo, a quien clasifica como representante de la “alta vagancia”, está en bancarrota. Don José de Relimpio cuida al niño y la Sanguijuelera algunas veces visita a su sobrina. Al niño se le da el nombre de Riquín; pero la tía abuela lo llama en broma Holofernes o Anticristo, por su enorme cabeza.

³⁰ Esta escena pudiera interpretarse como un *acting out* destinado a la mirada de la marquesa.

³¹ Acaso la monstruosidad del niño alude a la herencia de la locura del abuelo y la desbordada imaginación de la madre, más aun, la “locura a dos” de los padres.

En la lectura de Gilman, el niño macrocefálico, después aficionado a los juegos eclesiásticos y militares, representa a la Restauración que un día acabará ejecutando a su madre Isidora, símbolo de España (Gilman, *Galdós y el arte de la novela*, 126).

La voz-conciencia del siguiente capítulo, intitulado “Liquidación”, está dirigida a Isidora Rufete y comienza preguntándole si conoce el equilibrio del vivir templado. “No; tu espíritu está siempre en estado de fiebre. Las exaltaciones fuertes no cesan en ti sino resolviéndose en depresiones terribles, y tu alegría loca no cede sino ahogándose en tristezas amargas” (LD, 257). La voz-conciencia expresa su convencimiento de que Isidora antes perderá la vida que la convicción de su derecho, pero le pide que deje al tiempo y a los Tribunales que resuelvan y que no se atormente “construyendo en tu [su] espíritu una segunda vida ilusoria y fantástica” (LD, 257). Exhorta a la joven a no saborear “con falsificada sensibilidad goces de que están privados sus sentidos”. La misma voz le recuerda que Miquis, quien considera el desbordamiento imaginario un vicio, le ha advertido sobre el estado morbosos que le impide disfrutar en la realidad lo que en el presente goza en sueños, contraviniendo las leyes del tiempo, del sentido común y de la naturaleza, estado morbosos creado en el mundo ilusorio de la imaginación, capaz de invadir el mundo de la realidad.

Vestir la mentira hasta llegar a tenerla por verdad; falsificar las sensaciones de los nervios. Se trata de una segunda vida dentro de la vida, fuera de control, cercana a la alucinación y al delirio.

La voz-conciencia de quien dirige la amonestación a Isidora le habla de sus desórdenes morales, el principal de los cuales es el amor desaforado por Joaquín Pez y le pide que intente desprenderse de esa pasión sin estima que ha manchado su porvenir y deshonrado su vida.

El narrador asienta que no sabe si la voz que interroga a la protagonista proviene de la conciencia de Isidora o si se trata de un interrogatorio indiscreto del propio autor.³² Tal como lo plantea el narrador-personaje, queda por ver si se trata de un conflicto de la propia Isidora o bien de un texto auxiliar del autor implícito³³ para otorgarle densidad al personaje. La cuestión que se plantea aquí es si el autor ha logrado construir un personaje capaz de albergar un conflicto psíquico, o si no lo ha logrado del todo.

Cuando la protagonista se entregaba a la Aritmética, se volvía lúgubre y desconcertada, cual si estuviera sometida a la acción de fenómenos morbosos. Para Isidora, adquirir bienes es adquirir sus insignias que, dado su estatuto imaginario de hija de marquesa, son incontables; es a lo desmedido a lo que la remite el gasto (el dinero

³² Germán Gullón (1978) señala la escisión en el *yo* de la protagonista entre un *yo* racional y uno fantaseador.

³³ Para esta noción *vid.* el apartado II a del Capítulo II “Teoría y metodología” de este trabajo.

tendría que ser inagotable), en contraposición con la “cantidad”, “relación”, “gravedad”, que la protagonista no tolera.³⁴

En su casa desmontada por los prenderos, Isidora declara ante don José Relimpio que trabajará, tal como ha leído en las novelas que lo hacían hijas de duques hundidas en la pobreza. Después, cuando hace propósito de ordenar sus economías, don José Relimpio se ofrece a llevar la contabilidad y apunta todos los gastos, pero no puede hacer nada con el nulo ingreso.

Empobrecida, endeudada y resistente al trabajo,³⁵ Isidora termina aceptando al rico y antipático Sánchez Botín como amante. A través de don José Relimpio, en conversación con Mariano, nos enteramos que de Sánchez Botín no dejaba salir a Isidora; que ésta se veía desmejorada y Riquín muy triste. Pero ni el narrador ni los personajes ni Isidora misma nos dicen nada sobre la nueva situación de la protagonista, quien ha pasado de ser querida de un hombre al que ama (si bien en una situación deshonrosa a ojos de la opinión pública) a ser mantenida de un hombre casado al que no ama.

El siguiente capítulo, intitulado “Escena vigésimo quinta”, consiste en una escena entre Isidora y Joaquín en cuyas expresiones se advierte la parodia de la novela por entregas. Joaquín protesta retóricamente:

[...] ¿por qué estás condenada a encerrar tu brillo dentro de la esfera de una posición mediana, oscura y equívoca?

Para poder portar sus insignias, una de las cuales es el ocio, Isidora ha tenido que vender su cuerpo y vida cotidiana a Sánchez Botín, colocándose como botín del mismo.

Isidora vive el amor con Joaquín, quien comparte su convicción de que es hija de una marquesa. Ella le da dinero a su amante. Al mismo tiempo, en la convicción de que su amor por Joaquín es constante e íntegro cifra la joven su entereza y honestidad, pese a la situación en que se encuentra: “El corazón me dice que seré constante. Te amaré siempre, mientras viva. Mi corazón es de una pieza. No puede amar sino a uno solo, y amarle siempre...” (LD, 304).

³⁴ Se trataría de la castración en sentido lacaniano como conjunto de consecuencias subjetivas, principalmente inconscientes, determinadas por la sumisión del sujeto al significante (Chemama, *Diccionario del psicoanálisis*, 50).

³⁵ Trabajar se convierte en Isidora en una imposibilidad, como también lo había sido para los hidalgos en los siglos XVI y XVII, y para los pícaros, por razones distintas.

Por su parte, Joaquín afirma que sólo él la comprende y se erige en testigo de su bondad ante el mundo; más aún, “toma para sí sus faltas” dejándole “la gloria de sus bellas acciones”; aparece así como testigo y destinatario de las acciones sublimes y de la grandeza de alma de la joven.

Joaquín le habla a Isidora de un compromiso en que su honor y buen nombre están en peligro e Isidora se propone salvarlo: “No hay nada que me cautive tanto, que tanto interese en mi alma, como un acto de estos atrevidos y difíciles, en que entren la generosidad y el peligro. Nací para estar arriba, muy arriba” (LD, 305). Isidora, pese a haber quedado desheredada, se siente plena en la generosidad para con Joaquín, tapando con su cuerpo sacrificado a Sánchez Botín las necesidades de su amante.

Como única recompensa a sus dádivas, Isidora le pide a Pez el reconocimiento de su hijo, cosa que éste le niega, anulando su intento de inscribir a su hijo en un linaje. Toda vez que Isidora abandona su posición de botín y se pone en actividad, queda sin palabras y sin voz.

Joaquín hace su autoalabanza: “...yo vivo de lo ideal, yo sueño, yo deliro y acato la belleza pura, yo tengo arrobos platónicos. En otro tiempo, ¿quién sabe lo que hubiera sido yo? Quizá un Don Juan Tenorio; quizá uno de esos grandes místicos que han escrito cosas tan sublimes...” (LD, 313).

En este punto me detengo para considerar las razones del carácter teatral de este capítulo. Creo que se debe, por una parte, a que el autor implícito³⁶ nos lleva a atestiguar la intimidad de los amantes sin intermediario alguno y, por otra, a que las cosas que sobre sí mismos afirman no pueden ser sino dichas al calor de en una suerte de “locura a dos” melodramática. La teatralidad de la escena le permite al lector tomar la distancia requerida para apreciar la parodia del folletín, además de la ridícula infatuación del hijo del burócrata, la pretensión aristocrática de quien es descendiente de pecheros. Finalmente, la teatralidad subraya la parodia del patético gigoló.

De esta manera responde Isidora al exaltado discurso de Joaquín, estableciendo una identificación imaginaria con éste:

Menos en lo de querer al por mayor, ¡cuánto nos parecemos! Yo también veo lo infinito, yo también deliro, yo también sueño, yo también soy generosa, yo también quisiera tener un caudal de felicidad tan grande que pudiera dar a todos y quedarme siempre muy rica... (LD, 315).

³⁶ *Vid.* el apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

Lo que esta escena pone de manifiesto, además del espejo entre Isidora y Joaquín, es la necesidad de la protagonista de trascender incesantemente, en su constancia, las infidelidades de Joaquín y de proveerlo en sus momentos de necesidad. Isidora requiere de Joaquín para confirmar su linaje, por lo que esta constante dádiva aparece como un *acting out* para confirmar su condición de marquesa dirigido a esa instancia que otorga significación al sujeto.³⁷ El *acting out* implica una evitación de la angustia ante la castración. De esta manera Isidora pretende cubrir sus propias carencias que mira en Joaquín y también, en un nivel más abismal, la caída de su propio padre en la locura.

Isidora se despide de Joaquín llamándole Riquín, como si fuera su propio hijo.

Al darse cuenta Sánchez Botín de que Isidora ha vendido y empeñado alhajas y otras cosas que él le ha dado, humilla y echa de la casa a su amante, aunque al final se ablanda y le ofrece a Isidora un estanco con tal de que ésta acepte hacer una vida ordenada. Ante el descubrimiento de su traición, Isidora manifiesta un rechazo total por Botín y desprecia sin matices todo ofrecimiento de éste, como para no verse nunca más tocada por quien la ha deshonrado. Se trata acaso nuevamente de un *acting out*.

Don José Relimpio pone entonces a disposición de Isidora la casa que ha puesto su hijo Melchor. Isidora cae en gran tristeza; tiene insomnio casi todas las noches y se atormenta pensando en las cantidades que Melchor le ha facilitado y en la forma como se las cobra; no se atreve a romper con éste por miedo a la indignancia; su manera de actuar, como si sus decisiones no tuvieran consecuencias o no se inscribieran, más que ingenuidad, dan cuenta de la insistencia de esa “segunda vida” imaginaria que tan cara le cuesta. Por su parte, don José de Relimpio nada advierte, salvo una tristeza sombría y como enfermiza en su ahijada; cuando él pasa el domingo con Isidora y Riquín, los tres salen al campo y hacen vida de idilio; por la noche, don José sueña con que son pájaros.

Súbitamente, la prosperidad de Melchor se hunde; el joven se marcha a Barcelona dejando las arcas limpias. Ante las apremiantes necesidades, Isidora comienza a despojarse de su ropa. “No era la primera vez que tenía que desnudarse para comer” (LD, 341). Durante esa época de penuria, el impresor Juan Bou los visitaba asiduamente; parecía querer decirle algo a Isidora, algo delicado y difícil.³⁸ Un día, en el palacio de Aransis Bou, se refiere a los marqueses como sanguijuelas y afirma que

³⁷ “El *acting out* es esencialmente algo, en la conducta del sujeto, que se muestra. El acento demostrativo de todo *acting out*, su orientación hacia el Otro, debe ser destacado” (Lacan, *La angustia*, 136).

³⁸ La caracterización de Juan Bou como personaje se verá adelante.

todos los muebles y cortinas suntuosas se han hecho con dinero arrancado al pueblo. Isidora escucha en las palabras de Bou, erigido en intérprete del populacho, una profanación odiosa. En un momento dado, Bou descubre a Isidora llorando sentada junto a una cama; avergonzado, le pregunta si se ha enojado con él; después, caritativo y amoroso, le propone matrimonio. Isidora se subleva alborotada, llena de soberbia y despotismo.

Una vez en que Isidora, don José y Riquín tenían hambre, alguien se presenta en casa de Isidora a ofrecerle cuanto necesite, pero las condiciones eran tales que la joven lo rechaza espantada. Las amistades ya estaban explotadas y, antes de pedir a Emilia Relimpio, a don José se le ocurre salir disfrazado a pedir limosna.³⁹ Isidora no lo consiente y al día siguiente acude a visitar a Miquis. En su consultorio, Isidora rompe a llorar repitiendo: “—Dame de comer y no me toques” (LD, 356). Al enterarse de los últimos sucesos de su vida, Miquis le promete curarla. La manda vivir a la casa de Emilia Relimpio y Juan José, el ortopedista; le recomienda empezar a vivir de nuevo, educándose, aprendiendo cosas que ignora y sometiendo su espíritu a las cuentas, a la cantidad, el valor, el peso y la realidad de las cosas, una suerte de educación primaria; asimismo le prescribe una infusión de principios morales. Finalmente, como medicina un poco fuerte y desagradable para curarse completamente, le recomienda que se case con Juan Bou.

Isidora se va a vivir con Emilia y su marido ortopedista y se siente mucho mejor, pero pronto empiezan unos ires y venires de don José de Relimpio y conferencias en voz baja con éste que no auguran nada bueno. Un día, mientras Isidora se contempla en un traje de noche confeccionado por una modista vecina suya, irrumpe Miquis, quien queda embelesado. Isidora se arroja sobre Miquis para pedirle dinero amenazándolo con correr a la degradación y después ofreciéndosele. Aquella misma noche Isidora desaparece de la casa de Emilia y Juan José, dejando una nota que dice que no es digna de vivir en su casa y les pide que cuiden a su hijo esa noche.

El pleito prosigue. Cuando Isidora es llamada a declarar y a manifestar algún recuerdo de su niñez, no encuentra nada que pueda ayudar a su defensa. En cuanto a don José Relimpio, manifiesta que en 1851 había bautizado a una niña, hija de Tomás Rufete. Luego, Relimpio y Rufete habían reñido y dejado de verse durante siete años, al cabo de los cuales los Relimpio encontraron a un varón de dos años en casa de Rufete.

³⁹ También Felipe Centeno y José Ido del Sagrario saldrán a pedir limosna en *El doctor Centeno*.

Tomás Rufete había dicho que su hija había fallecido y que la que vivía en su casa y el niño le habían sido entregados para crianza por una dama. José, que no había visto a Isidora desde los seis meses, no podía discernir si era cierto o falso lo que afirmaba su pariente, pero siguió llamándole ahijada; desde entonces databa el cariño tan grande que le tenía. En este punto se nos revela un hecho, una decisión tomada por Tomás Rufete antes de 1858: la renuncia a la paternidad de sus dos hijos pretendiendo que eran de Virginia de Aransis. Con toda seguridad Isidora habría recibido algún impacto de esta decisión, aunque no le hubieran comunicado explícitamente el hecho, como también lo habría resentido Mariano. Como resultado de esta decisión, Isidora resultaba muerta y suplantada por la hija de la marquesa, con cuya identidad se revestía; en el de Mariano, éste no habría siquiera nacido. Esto puede explicar la forma como Isidora se fuga del mundo, construyendo incesantemente esa segunda vida con la que huye del pasado y obtura el futuro incierto; asimismo, el atentado de Mariano al final de la novela podría tener que ver con la desesperada necesidad de inscribirse en el mundo, dirigiendo la violencia acumulada, en razón de su inexistencia, hacia la figura del rey (el padre).

Isidora visita a Joaquín en una miserable casa de huéspedes; éste, asediado por sus acreedores y acusado de estafador, planea suicidarse. Isidora llega con la noticia de la posibilidad de conseguir un préstamo. Joaquín reflexiona sobre la miseria, enemiga del alma humana: “Con ella no es posible el talento, ni los afectos, ni la amistad, ni el arte, ni la dignidad, ni nada. Es la forma sintética del mal” (LD, 388). En este último parlamento, así como en las escenas con Isidora, se traslucen, en las palabras de Joaquín, la autocompasión, el cinismo y la dejadez; el marqués viudo se presenta como un usurpador, personaje grotesco ante cuyo melodrama no cabe sino la burla. Lo mismo ocurre con los actos de Melchor, en los que además se trasluce su vileza. En el caso de Isidora, personaje mucho más elaborado, encontramos un aspecto melodramático ante el que nos sentimos invitados a reír junto con Miquis, y también una dimensión trágica referente a la locura de su padre y la prostitución.

Isidora actúa de manera extravagante; hace por Joaquín cosas que éste no merece, actuando como “un ángel que derrama sobre el corazón del desgraciado bálsamo eficaz”. “Podrás equivocarte, cometer faltas; pero ser innoble, jamás.” (LD, 389), le dice Joaquín a Isidora y agrega que tiene elegancia en el alma. Inmersa en la miseria circundante, Isidora fantasea con una gran casa llena de cuadros, tapices y antigüedades y rodeada de hombres discretos y distinguidos.

En un monólogo, Isidora considera que la posesión de su herencia no sólo la sacará de la pobreza, sino que le permitirá levantar la frente y volverse honrada. Sin embargo, se angustia y se pregunta si podrá efectivamente levantarse considerando el peso de ciertas cosas de su vida pasada y presente: “Esto me vuelve loca”. Maldice la necesidad, a la que identifica con lo diabólico, y le pide a Dios que la saque del círculo maldito en el que, para procurarse aseo y comodidades, tiene que deshonorarse: “Si me privo de todo, me muero de pena, y si no me privo me deshonor”. Isidora se aferra con toda su alma a la trama de esa “segunda vida”, hasta el punto en que, desnuda de recuerdos, vive anticipando el futuro.

El “círculo maldito” se origina en el apremio de la protagonista por inscribirse en el linaje de los Aransis y en la necesidad de revestir su belleza con riquezas para elevarse al estatuto de marquesa. Ahora bien, la sola manera que encuentra para obtener dinero (incluyendo el que destina a salvar a Joaquín) es vendiendo su cuerpo. En el monólogo hay un microdiálogo que responde a las voces que le dicen que es mala: “Y no me digan que soy mala. Yo no soy mala. Es que las circunstancias me obligan a parecerlo. Y si no, que baje una santa del cielo y se ponga en mi lugar, a ver si no haría lo mismo...” (LD, 393). Parecería entonces que la deshonra pudiera borrarse por la legitimidad de sus fines: satisfacer sus necesidades de lujo, socorrer a Joaquín y pagar los gastos de su pleito. Por otra parte, el hecho de favorecer a Joaquín a pesar de su irresponsabilidad resulta una prueba de su nobleza: “Te diré..., yo soy así; Dios mío, ¿por qué me hiciste noble?” (LD, 393). Isidora produce este monólogo antes de ir a prostituirse. Recordemos en este punto que la joven fue hasta cierto punto “vendida” por su padre Rufete quien, suplantando la identidad de su hija, habría calculado acaso obtener dinero de la marquesa de Aransis.

Al recibir un sobre con el dinero que lo salvará de la ruina, Joaquín hace cálculos y consideraciones que contrastan con el sacrificio de Isidora. Pese a que el hombre quiere a su amante y está agradecido con ella, no cumple su reiterada promesa de casarse con ella y tampoco reconoce a su hijo. El coraje ante la actitud de Joaquín no aparece en Isidora, sino en don José Relimpio, quien, embriagado, reta a duelo al marqués viudo: “No, no os tengo miedo, no. Pez, Botín, Melchor, Bou, no os temo. Os mataré a todos, os haré polvo. Soy el defensor de la virginidad ultrajada, de la inocencia perseguida, de la casta paloma...” (LD, 398).

La policía llega a aprehender a Isidora, acusándola de falsificación: “Bienvenida sea esta noble corona. El martirio me purificará de mis culpas y hará que resplandezcan

mis derechos de tal modo que lo puedan ver hasta los ciegos”, responde la joven. (LD, 399).

La protagonista ingresa en La Modelo donde paga una celda para ella sola: “Casi me alegro de esto –decía–, porque si no estuviera aquí estaría ya muerta de horror y asco...” (LD, 403). Se trata, tal como se trasluce después, de una cita con Juan Bou, quien acaba de ganar la lotería.

Procurando idealizar las cosas para obtener consuelo, piensa que el martirio ennoblece y poco le falta para figurarse que todo Madrid la compadece. Llega a compararse con María Antonieta en la conserjería, una reina injuriada por la canalla. A solas, se repite las preguntas del juez: revuelve lo cierto con lo dudoso, la acusación de la ley con los datos de su memoria, el testimonio de su conciencia con ciertas presunciones y sospechas, para tratar de sondear aquel antro oscuro que desde la acusación por falsificadora se había abierto ante sus ojos (LD, 404).

Miquis acude a ver a su amiga y le refiere que la marquesa de Aransis le ha encargado a Muñoz y Nones, el notario, que arregle la situación, ofreciéndole a Isidora la libertad, la declaración de su inocencia y un socorro. Asegura Miquis que el documento es una falsificación: “¡Falsificación! ¡Profanación de aquella santa escritura de la cual emanaba el más santo de los derechos! Si había delito, ¿quién era el autor de él? ¿El canónigo o Tomás Rufete?” (LD, 407).

Isidora pasa dos días sin salir de la cama; apenas y habla. Su sueño es breve, pesadillesco:

Unas veces se le aparecía Riquín, ladeando con gracia la enorme cabeza bonita, fusil al hombre marchando al paso de soldado. Y el pícaro Anticristo la miraba, echándose el fusilillo a la cara con infantil gracejo, y ¡zas!, disparaba un tiro que la dejaba muerta en el acto; acudían otros chicos, camaradas de Riquín y, entre risotadas y gritos, la cogían y la arrastraban por las calles. Gran algazara y befa de la multitud, que decía: “¡La marquesa, la marquesa!”

Otras veces era gran señora, y estaba en su palacio, cuando de repente veía aparecer un esqueleto de niño, con la cabeza muy abultada, y los huesos todos muy finos y limpios, cual si fueran de marfil. El esqueleto traía su fusilito al hombro y marchaba con paso militar. Llegándose a ella, movía la gran cabeza y se reía y hablaba. Pero Isidora, sin poder entender sus palabras, temblaba de espanto al oírlas. Luego se borraba al niño del campo de los sueños, y aparecía Joaquín en mitad de una orgía, ebrio de felicidad y de champaña. Por delante de la mesa se paseaba una sombra andrajosa: era ella, Isidora.

Todos la miraban y prorrumpían en carcajadas. Ella se reía también; pero, ¡cosa rara!, se reía de hambre. La debilidad contraía sus músculos, haciéndola reír... y por aquí seguía de disparate en disparate, hasta que despertaba y volvía al tormento de la realidad, no menos cruel que el de los sueños (LD, 408-409).

En este punto recuerdo la escena en la que Isidora, golpeada por la Sanguijuelera, sale de su casa entre las burlas de los chiquillos. Aventuro una interpretación. Ante el ataque a su delirio, esto es, a la posibilidad de que los documentos probatorios de su linaje sean una falsificación, Isidora se figura muerta por su propia fecundidad fantásica. Su hijo aparece como un soldadito con huesos de marfil y con la cabeza abultada, lo que acaso figura la magnitud, la dureza y la finura del delirio de la joven. En cuanto a la condición militar de la imagen, recuerdo las palabras de Rufete ante la muerte de su esposa: “Se le harán los honores de teniente generala muerta en campaña...”. La lealtad de la presencia femenina, la compañera y la madre tienen en el delirio de Rufete resonancias militares.⁴⁰ La herida de muerte de Isidora es la castración en la que, de derrumbarse el delirio, cae: débil, hambrienta, traicionada, como lo había sido su propia madre.

Mariano, quien había estado en el hospital, enfermo de fiebres, llega a visitar a Isidora con la Sanguijuelera. La fiebre había dejado al muchacho en los puros huesos y la piel se le transparentaba; el mal había dejado en él huellas profundas; hablaba poco y contestaba tardíamente como si necesitara mucho tiempo para coordinar sus ideas. El chico le muestra a su hermana un dinero que le ha dado alguien llamado Gaitica, por haber puesto un petardo en el palacio de un duque: “Hay en Madrid mucho pillo. Ellos guardan todo el dinero que debía ser para nosotros, ¿eh?” (LD, 413). De esta manera expresa Mariano su rabia ante su condición de desheredado. Isidora le responde:

—Lo de menos es que guarden el dinero. Lo peor es que nos quitan nuestro nombre, nuestra representación social; nos meten en calabozos inmundos, nos martirizan, y, entre tanto, ellos gozan y se divierten con lo que roban. El mundo está perdido. Si no sale alguien que le vuelva del revés y ponga lo de arriba abajo, y lo de abajo arriba... (LD, 413).

⁴⁰ Hay que recordar que su propio padre, el abuelo de Isidora y de Mariano, había sido un militar que obsesivamente elaboraba listas de leales y traidores (*vid. Un faccioso más y algunos frailes menos*).

“Lo de abajo arriba y lo de arriba abajo”, repite Mariano “con el gozo de quien ha encontrado la fórmula de un pensamiento que no ha sabido expresar” (LD, 413-414).⁴¹ Isidora se refiere a las persecuciones y los martirios: “Yo he leído que los soberbios serán humillados y los humildes ensalzados”.⁴² Y Mariano: “—Ellos nos han quitado lo que es nuestro, ¿verdad, hermana?” E Isidora: “nos han quitado nuestro derecho, es decir, nos lo han negado... Inventando mentiras, comprando la ley... tú y yo tenemos derecho a una casa y a una herencia. Pues bien: nos lo han quitado” (LD, 414). Sin saberlo, ambos hermanos están hablando de la desposesión de su linaje y derechos operada por Tomás Rufete al renunciar a su paternidad destituyendo a sus hijos como tales. Ya dije que, de acuerdo con la versión de Rufete, en los primeros años de su vida, Isidora habría muerto por decreto del padre para ser suplantada por la nieta de la marquesa, y que Mariano no habría nacido.

Mariano está en tratos con un personaje llamado Gaitica, ladrón, ruletero, chulapo, ordinario, canalla, personaje que, al decir del narrador, ha llegado a la narración “por la propia fuerza de la realidad” y cuyo lenguaje ha sido necesario limpiar al transcribirlo, para no dejar sino la escoria absolutamente precisa.

Gaitica acude a la Modelo para ver a una prima suya y conoce a Isidora, a quien se le ha acabado el dinero y está a punto de pasar a la sala común. Gaitica paga la renta que debe Isidora y la visita.

Francisco Surupa, llamado Gaitica, se presenta ante Isidora como persona noble y acaudalada, que, abandonado por sus padres, había tenido que crearse una posición con su ingenio y su trabajo.⁴³ Isidora simpatiza en principio con Gaitica, pero aborrece sus modales soeces y chabacanos. Isidora permanece casi aislada; sólo la visitaba la Sanguijuelera y don José de Relimpio. Joaquín Pez se encontraba en La Habana.

⁴¹ En este punto Mariano, a los planteamientos ideológicos que ha tomado de Juan Bou, aúna la noción del mundo al revés del sistema estético carnavalesco. El planteamiento remite también a “La Internacional” (1877), el himno de los trabajadores del mundo.

⁴² Se trata del Evangelio que presenta un mundo al revés. Recuérdese lo que Canencia le había dicho a Isidora en el manicomio tocante al *más allá* de la religión verdadera “donde los que hemos llorado seremos consolados, donde los que tuvimos hambre y sed de justicia seremos hartos”.

Habría que recordar así mismo la novela cervantina “El coloquio de los perros”:

Volverán en su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hacerlo. (Cervantes, “El coloquio de los perros”, 294)

⁴³ De acuerdo con Ortega Munilla, en la figura de Gaitica culmina el proceso de reducción del don Juan a rufián que inicia con Joaquín Pez y en el que se opera la desmitificación del don Juan mítico. Sobre la figura del don Juan, véase asimismo Ontañón (1993).

Muñoz y Nones, quien tiene el proyecto de fundar una penitenciaría para jóvenes delincuentes, visita a Isidora. El notario le informa que el Tribunal ha declarado categóricamente que sus documentos están falsificados, por lo que el pleito de filiación carece de base. Se trata de un delito perpetrado cuando Isidora tenía tres años. De acuerdo con las investigaciones, el autor del engaño había sido Tomás Rufete, quien engañara a Santiago Quijano, el hombre más crédulo del mundo.

La historia era ésta. Un coronel de artillería se había presentado en el despacho de Andréu, primo y compañero de Muñoz y Nones, hacía quince años, para hablarle de un asunto penoso y delicado. Al día siguiente, Andréu había extendido un acta de reconocimiento donde reconocía como hijos suyos a una niña y a un niño nacidos de Virginia de Aransis; en el mismo documento, hacía constar que confiaba ambos niños al cuidado de un antiguo criado y deudo suyo, retirado de la Guardia Civil, el cual vivía en la misma casa que los Rufete. La casa se quema y el guardia civil enferma y muere; también muere la niña y el niño es recogido más adelante por la marquesa de Aransis. Las partidas de bautismo de los dos niños del coronal debieron de ser sustraídas de casa de Font el día del incendio. Ahora bien, en el acta hecha por Andréu, el nombre de Nicolás Font aparecía sustituido por el de Tomás Rufete. La falsificación estaba hecha con suma habilidad. El coronel había fallecido en Filipinas, lo mismo que la mujer de Font. Andréu vivía. Al buscar en el protocolo la matriz, se encuentra la misma sustitución; Tomás Rufete vivió en gran intimidad con un escribiente de Andréu, por lo que se busca al cómplice de Rufete, a quien Andréu había despedido por infiel (era medio químico y muy hábil y se caracterizaba por huir de la justicia). Se entrega el documento original a los peritos calígrafos y químicos quienes determinan la falsedad del mismo. Así, Isidora aparecía culpable por delito de usurpación de estado civil: “La de Rufete estaba humillada y abatida. Difícilmente entraba en su cabeza la idea de no ser quien pensaba, y de la lucha que con sus dudas sostenía resultaba un decaimiento parecido a la agonía de morir” (LD, 437). Muñoz y Nones le pide a la joven que declare que ha sido engañada y que descargue su responsabilidad sobre su padre. A cambio, la marquesa le ofrece retirar su demanda y prestarle algún auxilio económico.

Además de falsificación, al destituirse como padre, Rufete ha desposeído a sus propios hijos de su linaje. Muñoz y Nones, como acusador, habla de esto explícitamente con Isidora, pero ésta no logra asimilarlo. Isidora se queda pensando si es o no hija de una marquesa: “un problema que la enloquecía como un logogrifo indescifrable y la lastimaba como una úlcera abierta en lo más delicado y profundo de sus entrañas”. En

estilo indirecto libre, se registran las reflexiones de la protagonista en los siguientes pasajes: “Sí, su tío era tonto, tonto rematado, un hombre calamitoso en su buena fe; un hombre sin seso, un maestro contra la realidad, el apóstol de todo lo extravagante, ficticio y convencional que engendra en su estado morboso el pensamiento humano” (LD, 439):

Luego pensaba en su padre. Sí, sí, Tomás Rufete era un hombre desordenado, un hombre de insaciables apetitos y devorado por la envidia. Bien podía ser verdad lo que Nones decía, y Tomás autor de aquel dramático sainete, por satisfacer su codicia, o simplemente por obtener de la marquesa, mediante un pleito enojoso, cualquier suma en calidad de transacción. Esto era razonable. ¿Qué demonio de lógica se escondía dentro de estas ideas, dándoles cuerpo y vida?... También pensaba en su madre. ¿Por qué, siempre que Tomás Rufete hablaba de la marquesa, de los niños de la marquesa y de la indudable herencia y estado de estos niños, Francisca Guillén bajaba la cabeza, se ponía de mal humor y no añadía palabra alguna a las expresiones de su marido? Su madre, pues indudablemente debía darle ya este nombre, era una mujer honrada. Rufete la atormentaba y la dominaba. Él le había impuesto su infame comedia, y ella, por miedo y quizá por la ilusión de que sus hijos fueran marqueses, aunque usurpadores, callaba (LD, 440).

De esta manera, Isidora recuerda a su madre como una mujer sometida y empobrecida. Quizás por esto le produce tanto horror la pobreza (“no nací para ser pobre”). En contraste con la castración de la madre, Isidora sostiene la condición imaginaria que le ha otorgado su padre a cambio de su existencia. Con la revelación de la mentira, caerá también Isidora.

Al tercer día, sin haber comido ni dormido, afiebrada y medio trastornada, Isidora comienza a recorrer de un ángulo a otro el cuarto con las manos en la cabeza gritando: “Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella, ni ése es el camino, ni ése es el camino” (LD, 440). En su arrebatado, rearticula las palabras de Muñoz y Nones.⁴⁴ Además, pide que le lleven su baño y que vaya a visitarla Joaquín, a quien asocia con su condición de noble.⁴⁵

⁴⁴ A lo largo de su conferencia con Isidora, Muñoz y Nones reitera la expresión “ni ése es el camino”. Por ejemplo, en relación con la semejanza entre Isidora y Virginia de Aransis: “—Aunque se aflija, para mí la verdad es lo primero. No hay semejanza, ni ése es el camino”.

⁴⁵ En la novela galdosiana *Torquemada en la hoguera*, el personaje de Isidora reaparece cuidando amorosamente a su pareja, un pintor enfermo y pobre. En la figura del pintor y en la de la propia Isidora se conjugan la nobleza, una nobleza de espíritu, y la pobreza.

El siguiente capítulo se llama “La disolución”. La noticia del atentado contra el rey perpetrado por Mariano, corre por todo Madrid.⁴⁶ Contrariamente a la piedad que aconsejaba no revelarle a Isidora un suceso que la impresionaría terriblemente, a sus amigas les faltó tiempo para hacérselo saber. Intentando rezar en el coro de La Modelo, Isidora cae desvanecida. Al volver en sí, pide su libertad. Ahora bien, “algo había en lo íntimo de su ser que representaba como una tímida aprobación del intento de Mariano”, aunque no de la forma en que había sido realizado. “Su hermano era un bandido incorregible, ella era una mártir angelical” (LD, 432). “Libertad era lo que ella pedía, y adiós para siempre la ilusión de toda su vida, el sostén y el fundamento de su ser moral; adiós nobleza, marquesado; fortuna” (LD, 453). Isidora se propone organizarse, trabajar, ser muy honrada y muy señora.

En eso entra don José de Relimpio, quien con expresión de éxtasis llamando a su sobrina hurí: Seguidamente, el hombre pierde el conocimiento. Cuando se recobra, su padrino le confiesa a Isidora que el champán mitiga sus tormentos morales y le permite transformar la realidad. “Vine por la calle con el mareo. Al entrar, creí que entraba en un encantado y hermosísimo palacio; las presas me parecieron unas ninfas muy aéreas, unas como animadas flores, hijas del viento, ¿qué tal? La escalera, una escalera de plata y la celadora, un ángel...” (LD, 455). Así es la transfiguración operada por el vino, como le ocurre a don Quijote sin beberlo; como le ocurre a Omar Khayam.⁴⁷ Isidora le pregunta entonces a su padrino por sus derechos, pero don José manifiesta que ha perdido la memoria.

Después de una segunda entrevista con Muñoz y Nones, Isidora deja de creer en sí misma. Un día el notario le lleva un papel que Isidora firma, negándose a aceptar el dinero que le ofrece la marquesa. Gaitica le ofrece recogerla de la prisión y llevarla a su casa que cuenta con un gran cuarto de baño y donde se presentarán para ella una modista y un chico de la tienda de sombreros. La dimensión de la situación se hace patente a través de la desesperación de don José, pues Isidora está como anestesiada:

—¡Canalla!... ¿Pero es posible, hija, que tú, tú, aceptes?...

—Provisionalmente —dijo Isidora, como si despertara de un desagradable sueño—. ¡Estoy tan mal...! Necesito...

⁴⁶ Un poco más adelante referiré el episodio del atentado.

⁴⁷ En “Originalidad y sentido en *La desheredada*”, Germán Gullón apunta que don José de Relimpio constituye un antecedente de Ido del Sagrario, quien sufre una transformación parecida cuando come carne.

¡Necesito! ¡Cómo sonó este verbo en el cerebro del santo varón! Lo había oído tantas veces en momentos terribles, que era para él como una voz de alarma que le erizaba el cabello y le detenía la circulación de la sangre. Su abatimiento era tan grande, que si tuviese allí la botella, quizá la apurase valientemente de un trago (LD, 459).

Cuando don José de Relimpio vio partir a Isidora con aquel ente, condenó al sol por alumbrar horrores y no llenar de tinieblas la tierra al consumarse hechos tan contrarios a las hermosas leyes del bien. Don José de Relimpio olvidaba, dice el narrador, que el error tiene también sus leyes y que en la marcha del universo cada prurito aspira a su satisfacción y la consigue, resultando la armonía total y el claroscuro en que consiste toda la gracia de la Humanidad y todo el chiste del vivir⁴⁸(LD, 459).

Isidora llega a casa de los Relimpio muy elegante decidida a llevarse a Riquín, pero Juan José no lo permite. Después, tal como lo refiere Emilia a Miquis, Isidora se fue presentando cada vez peor hasta llegar con moretones y la mano lastimada, en bata de percal, zapatillas y la voz muy ronca pidiendo dos reales. El personaje con quien vivía, afirmaba Miquis, era jefe de garito, ruletista y empresario de ganchos y caballero de condición tan especial, que si le mandaran a presidio, los ladrones se creerían deshonorados con su compañía. De acuerdo con Miquis, ambos hermanos se dirigían a la perdición; Mariano con trote de bestia; Isidora, con vuelo de pájaro.

Isidora desaparece durante algún tiempo. El “asqueroso reptil, inmundo, basurero animado” con quien vivía la había abandonado después de golpearla y cruzarle la cara con un navajazo. Con los pocos cuartos que pudo salvar y la escasa ropa, Isidora había tomado un cuarto en la calle de Pelayo. Don José la había asistido e Isidora repetía que no quería que nadie la conociera, que era una persona anónima, que no existía (LD, 465).

Isidora aparece enflaquecida, decaída. A Miquis le sorprende su voz ronca y algunas de sus expresiones. La palabra canallesca y violenta había penetrado en Isidora quien la profería como si la escupiera. El médico le manifiesta que la encuentra muy cambiada:

Te diré... Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: “Ya no necesito para nada la dignidad ni la vergüenza”.

⁴⁸ La reflexión del narrador resulta muy dura si se considera el contexto en que se profiere. Si las “leyes del error” consisten en que “cada prurito aspira a su satisfacción y la consigue”, podría acaso pensarse el planteamiento a la luz de la noción freudiana de pulsión, incluyendo la pulsión de muerte. En este punto, en tanto que ideólogo, el narrador, más allá de la dureza, parece frívolo y aun sardónico.

¿Tú te enteras?... Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla (LD, 465).

Pero, declara, aún conserva algo de nobleza; aún le queda el delirio por las cosas buenas y la generosidad, pues es capaz de dar los dos duros que tiene a alguna amiga necesitada.⁴⁹ Y adelante:

Pero, qué quieres, mi destino, mi triste destino... Yo empeñada en ser buena, y Dios, la providencia y mi roío destino empeñados en que he de ser mala. Salí de la cárcel, le debía dinero, no tenía sobre qué caerme muerta, me llevó a su casa, me dio cuanto necesitaba, mucho más de cuanto necesitaba... Yo tengo este defecto de volverme loca con el lujo [...] Coge la desvergüenza, la traición, la rapiña, la crueldad, júntalo todo, añádele toda la basura que puedas encontrar, revuelve, haz un muñeco, sopla, dale vida y tendrás al que ha sido mi señor y dueño durante tres meses; peor que Bou, peor que Botín, y que Joaquín, el cual era ya más malo que Judas. En fin, los hombres sois todos unos. Hay que vengarse, perdiéndoos a todos y arrastrándoos a la ignominia. *Nosotras nos vengamos con nosotras mismas* (LD, 467).⁵⁰

Miquis le reprocha que, aborreciendo a Surapa, hable como él, a lo que Isidora replica: “—Así es el mundo: unos se quedan y otros se van. Yo me fui, ¿te enteras? Yo me he muerto. Aquella Isidora ya no existe más que en tu imaginación. Esta que ves, ya no conserva de aquella ni siquiera el nombre” (LD, 468).

Este capítulo es todo lo contrario de una resolución; se trata, más bien, de una disolución. Don José de Relimpio disuelve su tristeza en champaña, de la misma manera que Isidora disuelve su dignidad accediendo a vivir con un tipo despreciable, lo que a su vez la llevará a disolver su identidad misma.

El último capítulo se intitula “Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes”. La Sanguijelera, vestida de negro, aguarda el paso del carruaje real, poseída por el más vivo fervor monárquico: “Con la presteza del asesino que alarga el puñal”, la Sanguijelera introduce un papel arrollado en forma de canuto en el coche del primer personaje de la nación: “Rey mío... Niño-Dios de España, piedad para un desgraciado loco”. Se refiere a su sobrino Mariano, como veremos más adelante.

⁴⁹ A partir de este momento, como Fortunata y Villamil en *Miau*, Isidora “se roba” la historia y el narrador, el autor implícito y los propios personajes no pueden sino verla caer.

⁵⁰ Cursivas mías.

Miquis encuentra a Isidora en un estado deplorable. Al día siguiente, se topa el médico con el mismo silencio de la enferma, la misma apatía lúgubre y la misma indiferencia del día precedente. Don José de Relimpio le relata a Miquis que Isidora había charlado largamente con una mujer que le ha llevado muestras de vestidos.

A la mañana siguiente, mientras descansaba en un sillón contiguo a la enferma, don José de Relimpio escuchó la voz de Isidora hablando consigo misma, mirando en el espejo no sólo su rostro sino también su cuerpo y tomando actitudes extrañas y violentas. “—Todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más” (LD, 475). Al ver que se dispone a salir, su padrino intenta impedirlo; le ofrece trabajar y casarse con ella, sólo por darle un nombre. Isidora no se echa a reír por lástima del viejo, pues conserva algo de piedad:

—¿Conque nombre y posición? —dijo—; gracias, gracias; es usted muy bueno. ¿Conque no puedo con mi nombre y quiere usted que tome otro sobre mí? ¡Qué puño!... Si pudiera desbautizarme, no oír más con estas orejas el nombre de Isidora, lo haría... Me aborrezco; quiero concluir, ser anónima, llamarme con el nombre que se me antoje, no dar cuenta a nadie de mis acciones (LD, 477).

El cuerpo tembloroso de Isidora no puede, literalmente, ni con su nombre. Más aún, querría desbautizarse, salir del mundo simbólico para convertirse en un cuerpo anónimo. Sin posibilidad de restitución o reparación, como horizonte le resta a la joven la venta de su belleza, habiendo perdido amante, hijo, dignidad, afectos, y es por eso mismo que se entrega a Gaitica. Entregada a su goce, rechaza toda ayuda.⁵¹

Isidora quiere salir, pero don José se niega a entregarle la llave, de manera que la joven, “con la loca impaciencia, airada, insensible para todo lo que no fuera su deseo y propósito, avanzó las manos contra el viejo, le atenazó los brazos, le sacudió un momento...”. Después, bruscamente arrepentida de su acción, se inclinó sobre su padrino: “—Padrinito, le he ofendido a usted..., pero no lo puedo remediar. Este es mi destino...; quizá no nos veremos más...Adiós”. Y después:

Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como éste cae furioso, aturcido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella

⁵¹ Isidora se entrega al goce de la autodestrucción por una suerte de venganza de la vida, tal como, en Barcelona, Fortunata se había entregado al libertinaje, para vengarse de los hombres que la habían lastimado.

despeñada en el voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo (LD, 480).

Isidora ha pasado al acto. Don José apura el contenido de su botella en la oscuridad y se desploma a mitad del aposento.

Como la puerta había quedado abierta, Miquis, Emilia y Riquín pudieron entrar. Don José abrió los ojos y dijo pesadamente estas palabras: “—La hurí ha bajado a los infiernos, y yo voy... en busca suya” (LD, 481). Ya cerca de su fin, declara con expresión enamorada y caballeresca:

—La amé y la serví.... Fui su paladín... Mas ved aquí que la ingrata abandona la real morada y se arroja a las calles. Vasallos, esclavos, recogedla, respetad sus nobles hechizos. Tan celestial criatura es para reyes, no para vosotros. Ha caído en vuestro cieno por la temeridad de querer remontarse a las alturas con alas postizas (LD, 481).

Don José muere media hora más tarde. Abrazando estrechamente a Riquín, Emilia le dice que su mamá se ha ido para siempre y que no volverá.

La moraleja final resulta burlesca y produce un efecto de distanciamiento crítico ante el drama de los personajes. Puede leerse como una sarcástica ironía frente a la corrupción social, productora de los mundos imaginarios. De esta manera aconseja a quienes sientan el anhelo de alcanzar una difícil y escabrosa altura, no fiarse de las alas postizas, sino echar naturales y, en caso de no conseguirlo, recurrir a una escalera. Si leemos el enunciado junto con el paratexto inicial, la dedicatoria a los maestros, y recordamos los pasajes en los que la reflexión crítica se vincula con la psicología, la sociología y aun con la criminología, es posible pensar la novela como un llamado urgente a la pedagogía para la construcción subjetiva.

2. Mariano

Después de la muerte de su padre, Isidora visita a la Sanguijuelera en su cacharrería. Al preguntarle por su hermano, ésta conduce a Isidora a una fábrica de sogas. Mariano sale lentamente del fondo negro hacia la luz. Se trata de un muchacho como de trece años, hermoso y robusto. La Sanguijuela lo llama Holofernes e Iscariote y le da el sobrenombre de Pecado.⁵²

⁵² Siguiendo a Martha Krow-Lucal (1990), los personajes con los que Encarnación asocia a Mariano mueren, el uno ahorcado y el otro decapitado. A la luz del destino del personaje, los significantes

La fuerza muscular de Mariano Rufete es la energía que mueve la rueda, como si fuera un titán en penitencia. Es esta la forma que ha encontrado su tía, la Sanguijuelera, para sujetarlo.⁵³ Si, siguiendo a Gordon (1972), observamos que el espacio donde aparece inicialmente el personaje prelude su última morada, podemos decir que en su tratamiento se plantea la cuestión del determinismo o bien que Galdós enfatiza los efectos adversos del medio sobre el personaje. También Schnepf (1999) establece una relación entre la fábrica de cuerdas y el patíbulo donde Mariano aguardará su ejecución después del fallido atentado contra el rey, siendo sus referentes históricos don Juan Olivera y Francisco Otero, quienes atentaron contra Alfonso XII. En el destino de este personaje se trasluce la postura galdosiana contraria a la pena de muerte.

Pecado-Majito (juegos de guerra)

Del barrio donde vive la Sanguijuelera, cerca de los basureros y de la salida de las cañerías, surge un hermoso chico de unos diez a doce años, hijo de un tendero de fierros viejos cuya madre, Angustias, a quien llamaban Paloconojos, lo viste los domingos con guñapos del Rastro, “hasta dejarlo como un Niño Jesús vestido de torero”. Todos lo apodan el Majito. Vecino de Encarnación, Majito se desliza a la casa de éste en busca de Pecado. De entre los polvosos bultos de la casa, sustrae un sable y un sombrero que parece escudilla, un ros de cartón deforme y cuarteado con tres tiras de papel dorado pegadas en redondo; el autor de estos objetos es Pecado, quien con restos de juguetes, pedazos de hojalata, de madera y de hierro es capaz de hacer maravillas. Ataviado con estos elementos, Majito sale a la calle gritando: “¡Soy Plim!”.⁵⁴

Majito-Pecado se coloca sus insignias: el sable, el ros, las insignias doradas.⁵⁵ El sujeto se constituye en sus identificaciones; diseña sus insignias en un intento de identificación simbólica. “¡Soy Plim!” A su paso, se van sumando chiquillos provistos de palos de escoba y de cañas: “Era la alegría y el estorbo del barrio, estímulo y apuro

adquieren una carga ominosa y La Sanguijuelera, un carácter profético. Lo que acaso el autor implícito adelanta con estos significantes es la fatal influencia de la herencia y el medio, lo cual plantea el naturalismo.

⁵³ “A lo largo de la obra se establece un paralelo claro entre la institución encargada de dominar al alienado y la fábrica subterránea que aprisiona al obrero, entre el “carcelero-enfermero” (que) es una máquina muscular (con) sus brazos de hierro” y “la máquina brutalizante con su movimiento incesante, monótono y sin sentido” que gobierna implacablemente las vidas de los trabajadores de esta urbe, ya sea en la fábrica de sogas, el taller de imprenta de Bou, o incluso en la casa/taller de costura de las Relimpio” (O Byrne, *La razón de la sinrazón*, 81).

⁵⁴ Prim fue asesinado en 1870, pocos años antes de esta escena, de acuerdo con la temporalidad que establece la novela.

⁵⁵ Se trata de una caracterización similar a la que hace sobre sí mismo el hidalgo Quijano para convertirse en el caballero don Quijote de la Mancha.

de sus padres, desertores más bien que alumnos de la escuela, un plantel del que saldrían quizá hombres de provecho y, sin duda, vagos y criminales” (LD, 94).

Majito se lía a golpes con el hijo del carbonero y pierde su sombrero. Zapapicos y Gonzalete, dos chicos que recuerdan al Rinconete y Cortadillo, vendedores de matacandiles o jacintos silvestres, recogen el ros con todo y sus tiras de papel dorado. El Majito amenaza con reventar a patadas a todos si no le devuelven su sombrero y lanza una piedra contra los comerciantes. Zapapicos responde y se generaliza la pelea; sin que medie orden alguno, se corren al barranco de embajadores, lugar oculto y lúgubre, a salvo de la gente mayor del barrio o de los del orden público. El Majito y los suyos ocupan la altura; el Zapapicos y su mesnada, el llano.

De pronto aparece Pecado, quien exige su sombrero; al negarse Zapapicos, arremete contra éste; el otro le da una mordida a Pecado y éste, cegado, saca de la cintura una navajilla y lo ataca. Zapapicos cae en seco; Pecado huye; ha ejecutado un crimen: El sombrero hurtado, la insignia caída, han provocado un pasaje al acto: el chico ha acuchillado a su rival.⁵⁶

Llega la gente del barrio, la Guardia Civil, un concejal y un comisario de Beneficencia: “Pero el alma de Pecado se componía de orgullo y rebeldía. Su maldad era todavía una forma especial del valor pueril, de esa arrogancia tonta que consiste en querer ser el primero. El estado casi salvaje en que aquella arrogancia crecía trájole a tal extremo”. A Pecado se le conquistaba fácilmente con hábiles ternuras, pero nunca por la fuerza. En un momento dado, el comisario de Beneficencia le ordena que salga de donde se ha escondido y Pecado responde tirándole un ladrillo en la cabeza. Posteriormente, Mariano se esconde en una alcantarilla y, de pronto, empieza a tener miedo; dirige su mente hacia ciertas ideas confusas de su tierna niñez y luego hacia Dios y no consigue recordar nada, pero de pronto, ese orden de ideas lo lleva a reconocerse culpable. El ensangrentado cuerpo de Zapapicos no se quitaba ya de delante de sus ojos...”.

La noticia, consigna el narrador, suscita exclamaciones y preocupación tocante a la curación del cuerpo social; irónicamente, los proyectos de escuelas y correccionales se olvidan ante el proyecto de la nueva plaza de toros.

⁵⁶ El pasaje al acto no está dirigido a nadie; no lleva mensaje; se trata de un “dejar caer” cuando el sujeto pierde todo asidero. *Vid* la explicación de la noción de *paso* o *pasaje al acto* en el siguiente apartado.

El deterioro

Ya que ha salido de la cárcel, Isidora se ocupa de su hermano; lo lleva al teatro y lo inscribe en la escuela. La poca estimación de sus maestros y condiscípulos, termina matando las pocas ganas que tiene el chico de aprender. Poco a poco, Mariano se va vinculando con “granujas de la peor estofa, aspirantes a puntilleros, toda clase de rapaces desvergonzados y miserables”. Como solía tener algún dinero, era popular entre ellos.

Mientras en casa de Isidora hubo abundancia, Mariano hizo vida de señorito holgazán, rebelde al estudio y duro al trabajo. Ahora bien, si Isidora vivía “una aspiración insensata a las cosas altas” (LD, 279), Mariano se inclinaba por instinto a las cosas groseras y bajas. Era desaliñado y cosechaba todas las palabras necias y bárbaras para darse aires de matón. El amor de Mariano hacia Isidora se enfrió y el muchacho pasaba la vida vagabundeando; Isidora empezó a tenerle miedo. Armándose de valor, sin embargo, la hermana le advierte que no le dará dinero si no se aplica en un oficio. Gracias a Miquis, Isidora consigue que Mariano entre a trabajar al taller litográfico de un cuñado de Matías Alonso, conserje del palacio de Aransis, llamado Juan Bou, quien era muy severo con sus oficiales.

En esa “mazmorra de Gutenberg” fue metido Mariano para su aprendizaje. Nuevamente aquí, como en la fábrica de sogas, el espacio de trabajo de Mariano aparece como una cámara de castigo y de tortura.

Las primeras torpezas del muchacho fueron castigadas severamente por el maestro y Pecado-Majito le tuvo miedo. El muchacho estaba al lado de un cajista viejo casi inválido. Este último ganaba cuatro reales y Pecado tan sólo dos, sin embargo, esa ganancia “bien podía, con el tiempo, ser base sobre que se construyera la dignidad de que carecía” (LD, 285). Con el tiempo, Mariano logró componer con exactitud las leyendas de los aleluyas; se las sabía todas de memoria y le bastaba ver la tosca viñeta para adivinar y componer en seguida los pareados. También se sabía de memoria los romances de matones, guapezas, robos, asesinatos y anécdotas del patíbulo. Mariano aborrecía la caja; quería trabajar en litografía, pero como no tenía aptitud ni pulso para el dibujo, quiso ser estampador. Aprendió a manejar con habilidad el ácido y la grasa y también marcar con precisión:

La máquina gustaba tanto a Pecado, que siempre que podía no se quitaba de alrededor de ella, atento a sus ordenados movimientos. Al mirarla, afanada, despidiendo de sus dientes

y coyunturas un sudor negro y craso, sentía que se le comunicaba el vértigo de ella, y por momentos se suponía también compuesto de piezas de hierro que marchaban a su objeto con la precisión fatal de la Mecánica (LD, 286).

Mariano aparece en este punto como un personaje concebido a partir del determinismo. Desde el punto de vista psicoanalítico, sin embargo, es posible pensarlo como alguien en quien no se inscribió la ley y que carece por tanto de toda pauta o contención, susceptible de sujeción o de ser marcado tan sólo desde fuera.

A pesar de su ferocidad, Juan Bou tenía un corazón tierno, bondadoso y sensible. Conversaba familiarmente con sus aprendices, hablándoles de sus sabidurías políticas y de su historia de mártir. De esta manera, Bou se explaya sobre su idea, esto es, sobre su palabra acerca del mundo (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 112). A los seis meses de aprendizaje, Mariano era el oficial con quien más simpatizaba el maestro, quien intentaba transmitirle la idolatría del ente Pueblo y el odio a las sanguijuelas.⁵⁷ Entre las sanguijuelas, especifica el narrador, nos contamos “todos nosotros” (autor implícito, narrador y lector implícito⁵⁸), que no tenemos callosidades en las manos. Entre el odio de clase del maestro y el de Mariano había, sin embargo, un matiz. Mariano, más que condenar a las “sanguijuelas”, las envidiaba, “pues la envidia suele usar la máscara del odio”.⁵⁹ En el fondo, Pecado *anhelaba* ser también sanguijuela y chupar lo que pudiera; en esto se distinguía de su maestro, quien amaba el trabajo y quería que todos fuésemos pueblo.⁶⁰

En la primavera del 76, Mariano dejó de asistir asiduamente al taller y pasaba las horas en el café del Sur donde tenía pequeñas deudas con el mozo y sus amigos. Había contraído el vicio del juego y, cuando ganaba, alquilaba un jamelgo y daba la vuelta a Madrid paseando entre las filas de coches de lujo.

Un día, mientras esperaba a su hermana en casa de Melchor para pedirle dinero, Mariano estuvo “meditando sobre una sola idea, ya mil veces apurada, como un perro que roe y voltea un solo hueso después de haberle quitado hasta la última hilacha de carne” (LD, 334). Mariano envidiaba la buena fortuna de Melchor, a quien por otra

⁵⁷ Siguiendo a Martha Krow-Lucal (1990), en las figuras de Juan Bou, como también en la de la marquesa de Aransis, el autor implícito critica el exclusivismo de clase.

⁵⁸ Para estas nociones *vid.* apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

⁵⁹ Mariano es envidioso como su padre Tomás Rufete.

⁶⁰ Al decir de Krow-Lucal (1990), el autor implícito hace en esta novela una crítica a la baja y a la alta vagancia.

parte se asemejaba en su afán de goces y apetito y sed ardiente de satisfacciones materiales:

Su precocidad para comparar y hacer cálculos no era común en los chicos amparados por padres o parientes cariñosos, porque el abandono y el vivir entregado a sí propio favorecen el crecimiento moral en el niño. De la índole nativa depende que este crecimiento sea en buen o mal sentido, y es evidente que los colosos del trabajo, así como grandes criminales, han nutrido su espíritu en una niñez solitaria. El árbol salvaje, juguete de los vientos en deshabitado país, adquiere un vigor notorio (LD, 334).

De esta manera Mariano se convierte en un “hombre de la idea”,⁶¹ pero el narrador no especifica su contenido. Él era rebelde por naturaleza, mudaba de domicilio con frecuencia, pernoctaba en las casas de dormir y comía en las tabernas:

Conviene estudiar bien al vago para comprender que es un ser caracterizado por el desarrollo prematuro de la adquisitividad, del disimulo y de la adaptación. No se explican de otro modo la gran precocidad ni los rasgos geniales que son desesperación de la Policía y el espanto de la sociedad en criminales de dieciocho y veinte años (LD, 335).

Poco después regresó al taller; trabajaba por hipocresía. Juan Bou se mostraba amable con él y llegó a llamarle hijo y a invitarlo a vivir a su casa.

Al notar que la contabilidad de las empresas benéficas de Melchor no resultaba clara, Bou renunció a toda participación en éstas. Pecado por su parte notaba que Melchor se enriquecía. El joven dejó de trabajar nuevamente; una noche fue a pedir dinero a su hermana y, como ésta no quiso dárselo, la insultó; además le advirtió que si ésta no le quería dar nada, se lo daría Gaitica. Desde aquella noche Mariano desapareció.

Posteriormente, todavía convaleciente de su enfermedad (fiebre cerebral), Mariano va a visitar a Bou a su taller quien, en proceso de duelo por el rechazo de Isidora, le aconseja que haga cosas atrevidas para darse a conocer: “aunque sea con un gran escándalo; procura que tu nombre suene, aunque sea para decir: “¡Qué bárbaro es!” Afirma Bou que cuando se gritara “¡Abajo la tiranía!””, acaso lo que anteriormente

⁶¹ “Hombre de la idea” o *ideólogo* para Bajtín. Adelante, con un ejemplo más nítido, explicaré en qué consiste esta noción.

se había tenido por barbaridad resultara ser una gran acción. Bou le abre así a Mariano la perspectiva de un mundo al revés.

Mariano afirma que quiere que se hable de él y le muestra un cañuto. Bou, asombrado, le aclara que con esas armas no se defiende al pueblo: ¡"Petardos, arma traidora de los perdidos, truhanes, jugadores y demás escoria!" (LD, 421), y afirma que para protestar contra la autoridad usurpada y la ley tiránica hay que batirse cara a cara, a pecho descubierto, entre el peligro y la inmortalidad. Por la noche, estalla un petardo en casa del catalán. En este pasaje se establece un diálogo entre dos voces-idea. Está la voz de Bou incitando a Mariano a realizar algún un tipo de acción revolucionaria y está el gesto de Mariano cuando muestra el cañuto, ante el cual Bou aclara su idea: se trata de defender al pueblo abiertamente. Como respuesta, Mariano hace estallar el petardo en casa del maestro y Mariano establece tratos con el llamado Gaitica.

Después de vagar durante todo un día sin tomar alimento, Mariano tiene un ataque epiléptico y, al cabo de éste, encuentra que en su cerebro, "tenía una idea, pero una idea grande, clara, categórica, sinceramente adherida a su inteligencia" (LD, 426). ¿Se trata de la misma idea que rumiaba en casa de Isidora? No durmió nada en toda la noche, no comió nada a la mañana siguiente; tenía momentos de gran temblor y confusión y otros de actividad febril que le obligaban a correr por las calles. "Pasear era su vida y el pasto de su idea" (LD, 426). Rompió toda relación salvo con Modesto Rico, con quien vivía y quien estaba siempre borracho: "Un malestar inexplicable, que a veces tomaba formas como de entusiasmo, a veces como de abatimiento letal, actuaba sin cesar dentro de él, absorbiendo todas sus fuerzas y pensamientos" (LD, 426). El ataque epiléptico se le repitió y, cuando salió de éste, disparataba, como si hubiera perdido la razón. En el Rastro compró algo que escondió debajo del colchón. Así, Mariano Rufete aparece sometido al efecto de su enfermedad, casi imbecilidad, y a su *idea*.⁶²

Encarnación asiste al desfile de la Corte que se dirige a Atocha a toda gala; ella encarnaba el entusiasmo monárquico del antiguo pueblo de Madrid. Atestiguando el desfile con Paloconojos, la Sanguijuelera vio a Mariano sentado en un banco de la Plaza Mayor. El muchacho contemplaba una fuente:

Así como su hermana, invadiendo con atrevido vuelo las esferas de lo futuro, se representaba siempre las cosas probables y no acontecidas aún. Pecado, cuando se sentía

⁶² La idea en el sentido de Bajtín, esto es, su "palabra acerca del mundo".

dispuesto a la meditación, resucitaba lo próximamente pasado, y se recreaba con un dejo de las impresiones ya recibidas (LD, 447).

Mariano estaba viendo todo lo que había hecho ese día, como si aún estuviera ocurriendo. Había visto a Melchor de Relimpio con unas damas que le parecieron de Pez. También a uno de los Peces en el balcón de la familia del duque de Tal. Finalmente, había visto a Gaitica a caballo, hecho un potentado, un sátrapa. Pensó que todos triunfaban y vivían regaladamente, mientras sólo él permanecía pobre y desvalido. Siguiendo las creencias de su hermana, consideraba que había nacido noble y que le habían sustraído lo suyo, despojándolo y arrojándolo desnudo y miserable al seno del populacho, “como se arroja al basurero un despojo inútil”. “Quién sabía si el dinero de que debían de tener llenos los bolsillos todos aquellos caballeros y damas procedía de riquezas que en rigor de la ley le pertenecían a él” (LD, 449). Después escuchamos, en discurso indirecto libre, el delirio del muchacho. La sociedad entera estaba confabulada contra él y él tenía que crecerse hasta lograr castigarla y, al menos, vengarse de ella. Hacía tiempo tenía una idea que había ido apoderándose de él. “Idea y propósito eran como una llaga estimulante en el cerebro, la cual le dolía y le comunicaba un vigor extraño” (LD, 449).

Repetidas veces había puesto en ejecución su pensamiento, pero ¿cómo?, en sueños, y también alguna vez despierto, cediendo como a una fuerza automática y fatal que no era su propia fuerza. En estos casos de repetición o ensayo mental del hecho se quedaba fatigado y orgulloso, cual se lo hubiera ejecutado realmente. *Sondándose para ver cuándo había aparecido en él aquella idea y aquel propósito, calculaba que los tenía desde antes de nacer. ¡Tan viejos, tenaces y arraigados le parecían!*⁶³ (LD, 449).

Resulta importante reparar en lo que se nos comunica, nuevamente, en discurso indirecto libre⁶⁴. El personaje siente que tiene la idea antes de nacer, esto es, en mi interpretación, precisamente por no haber nacido.⁶⁵ Y es que a la idea de Mariano se

⁶³ Cursivas mías. Hay que recordar que Mariano no había aun nacido cuando Rufete decide dimitir de su paternidad y afirmar que sus hijos lo son de la hija de la marquesa de Aransis. El capítulo se llama “Las ideas de Mariano. Una síntesis”.

⁶⁴ En el discurso indirecto libre la voz del narrador da cuenta de lo que ocurre en la conciencia del personaje, por lo que escuchamos dos voces: la del narrador y la de la conciencia del personaje. simultáneamente; suenan de esta manera dos voces

⁶⁵ Sabemos que Tomás Rufete decide falsificar el acta de nacimiento de los hijos de Virginia de Aransis antes de que Mariano nazca y que, por tanto, recibe al recién nacido como si fuera otro, por lo que, en rigor e muchacho, *no ha nacido*.

aúna la crítica a los detentadores de la riqueza de Bou con la del mundo al revés que alguna vez formulara Isidora y que en el chico, incendiada por su propia violencia, se convierte en un estallido que, lejos de permitirle nacer, acalla toda palabra.

El narrador da cuenta del estado de ánimo de Mariano. Si el terror estaba escondido debajo del orgullo, el orgullo o, mejor, la terquedad no lo dejaba salir. No sentía miedo, sino dolor, la sensación de no haber dormido nunca. Vislumbraba un triunfo resonante y la idea de que todo el mundo se ocuparía de él le embriagaba. Siendo el enemigo tan grande y múltiple, para castigarle había que encarnarlo en una sola persona.

El cortejo real regresaba de Atocha. Mariano estuvo a punto de tener un ataque epiléptico, pero logró contenerlo: “Nunca había sentido más energía, más resolución, más bríos”. Cuando pasó el coche que esperaba, sacó de debajo de la blusa una pistola vieja y apuntó. La bala se estrelló en la pared de enfrente sin hacer daño a nadie y el autor del atentado cayó en brazos y manos de la muchedumbre.

Intentando inscribirse en el mundo, Mariano atenta contra el rey y es condenado a muerte. Su idea lo lleva a repetir el gesto criminal que lo ha desposeído de su supuesto linaje, atentando a su vez contra el padre (el rey). Y si con ello espera cobrar “fama”, el acto conduce al hundimiento del honor de la familia. El atentado lo lleva al calabozo, como alguna vez estuvo en la fábrica de sogas o en la sección más oscura del taller de litografía.

Siguiendo a Gordon (1997), una de las fuentes del personaje de Mariano es Otero González, quien habiendo atentado contra Alfonso XII había sido ejecutado en 1880. Por su parte Dendle (1982) se refiere al atentado contra el monarca perpetrado por Juan Oliva, catalán y anarquista mentalmente perturbado. Durante el juicio de Oliva, uno de los testigos de la defensa alega desorganización mental. Si pensamos en la trayectoria de Mariano, resulta claro que en el personaje se ponen de relieve los efectos adversos del medio ambiente sobre el sujeto humano, como lo piensa Isidora en algún momento. Así, el destino de Mariano además de hablar de la herencia y el determinismo social, da cuenta de una dimensión moral del individuo. Tal como se plantea en la novela galdosiana *El audaz*, “en el fondo de todos los grandes delitos existe una lógica misteriosa y tremenda que los enlaza a otros crímenes quizás mayores y más imperdonables”.

Otros personajes en los que se manifiesta la función paterna fallida

En torno a los hermanos Rufete aparece una serie de personajes en los que se pone de manifiesto la falla en la función paterna.

1. Don José de Relimpio

Don José de Relimpio, “hombre inútil”, “hombre muñeco”, como lo llamaba su mujer, doña Laura, era bondadoso y apacible. Había sido militar, empleado en Rentas y contador de un teatro, ocupaciones y empleos en los que había fracasado. Sabía mucho de la teneduría de libros y encontraba en las arideces de la contabilidad los mayores encantos, tanto que empezó a escribir un tratado en sus ratos de ocio, “que eran los más del año”. Ahora bien, poseedor de los más escondidos secretos de la contabilidad, no tenía nada que contar. Conservaba sin embargo el libro Mayor, el Diario, el Diario provisional, el Mayor de mercancías, el de Caja, el de Cuentas corrientes, el de Efectos a cobrar, el de Facturas y otros voluminosos mamotretos, “en cuyas hojas ponía más números que arenas tiene el mar, sin que la familia supiese qué sustancia sacaba de ello”⁶⁶ (LD, 125).

La otra ocupación de don José era mirarse continuamente al espejo; había sido un galanteador de primera; toda mujer bonita suscitaba en él alguna palabra y en ocasiones las seguía, pero sus aventuras no pasaban de ahí. Este libertino platónico era tío y padrino de Isidora (primo segundo de Tomás Rufete). La familia Relimpio vivía pobremente. Doña Laura conservaba una casa y una viña que le daban mil reales al año, las hijas, Leonor y Emilia, trabajaban para las camiserías y Melchor, recién egresado de la Universidad, de quien se esperaban grandes cosas, alternaba entre colocaciones miserables y cesantías. Además, la familia rentaba el cuarto que al inicio de la novela ocupa Isidora.

Carente de fuerza de carácter, el amor de don José por su sobrina se manifiesta en un persistente acompañamiento, como si fuera una suerte de escudero o padre o abuelo que, en sus fantasías y delirios, pretende defenderla y sostenerla en su intemperie.

2. Melchor Relimpio

Melchor es visto por sus padres como un ser superior casualmente nacido en el vientre de una mujer humilde. Así, sus propios padres le atribuyen la condición del héroe de la

⁶⁶ Nuevamente recuérdese en este punto las cantidades en el delirio de Rufete.

novela familiar.⁶⁷ Este hecho, y detalles como que doña Laura, la madre proveedora, comía mal para que su hijo fumara bien, producen en el joven una suerte de enfermedad existencial. Ante el contraste entre sus amigos ricos y su propia situación, el joven idea todas las semanas un plan o arbitrio nuevo para enriquecerse, excluyendo, como en el caso de los pícaros, toda idea de trabajo. De esta manera, inventa una rifa para pobres asociándose con el impresor Bou quien, al advertir que el negocio no es limpio, se retira. Más adelante, le prestará dinero a Isidora para después aprovecharse de ella.

3. Santiago Quijano-Quijada

Santiago Quijano-Quijada era primo carnal de Tomás Rufete; había sido mayordomo de una casa grande y administrador de otras; cuando tuvo para vivir, se retiró a su pueblo, donde permaneció célibe y dedicado a la caza, la gastronomía y la lectura de novelas.

En la carta dirigida a Isidora, el personaje en cuestión le anuncia la proximidad de su muerte por un padecimiento del pecho. Se manifiesta seguro del reconocimiento de Isidora y Mariano por parte de la marquesa de Aransis: “tú y Mariano nacisteis de aquella hermosa y sin ventura Virginia, de quien sacaste tú la figura y rostro de tal manera y semejanza, que verte a ti es lo mismo que verla a ella resucitada” (LD, 237). Y adelante: “Yo tengo gran fe en la fuerza de la sangre...”⁶⁸

El llamado canónico, en alusión paródica al docto personaje con quien discute don Quijote sobre novelas de caballerías (Don Quijote de la Mancha, I, L), le recomienda a su sobrina que registre bien su cuerpo en busca de algún lunar o señal a partir de la cual pueda ser reconocida, pues recuerda haber leído casos semejantes en los que un lunarillo o ligero vellón han bastado para que la gente se reconozca.⁶⁹ En este punto Quijano-Quijana, sostén del *delirium* de Isidora, se revela completamente chiflado.

4. Los peces. Joaquín Pez

Uno de los capítulos de la novela consiste en un sermón burlesco que da cuenta de don Manuel José Ramón del Pez y su linaje, familia enquistada en la alta administración y

⁶⁷ Ver la explicación freudiana de la novela familiar del neurótico en el siguiente apartado.

⁶⁸ Alusión a la novela homónima de Miguel de Cervantes.

⁶⁹ Recuérdese la escena en que Don Quijote se busca algún vellón que lo marque como el caballero que busca Micomicón.

usurpadora de un lugar antes asociado a la aristocracia. Se trata de una parodia de la burocracia y sus aspiraciones.

Joaquín Pez era el mayor de los hijos. Tenía treinta y cuatro años y se había casado por amor con la hija única de la marquesa de Saldeoro; quedóse viudo a los ocho años de matrimonio, de donde el sarcástico apelativo de marqués viudo. Tenía belleza y distinguidas maneras y todo lo que corresponde a un galán del siglo XIX. Manifestaba debilidad, dejadez de ánimo y ausencia completa de vigor moral que se manifestaba en el desenfreno de las pasiones amorosas. Se había gastado en mujeres casi toda la abundante herencia de su esposa.

En algún momento en que Isidora, después de haberle dado mil duros para salir de un compromiso, le propone que intente trabajar en algo, Joaquín declara:

¿Aquí? ¡Trabajar aquí!... Tú te has caído de un nido. En España no se recompensa el mérito. ¡Qué país! Es claro; yo trabajaría, yo me dedicaría a algo; pero ¿qué pasa? Los escritores, los artistas, los industriales y hasta los tenderos todos se mueren de hambre. Que trabaje el obispo. No hay más medio de ganar dinero aquí que metiéndose en negocios patrocinados por el Gobierno (LD, 308).

5. Sánchez Botín

Joaquín Pez le relata a Isidora la corrupción de Sánchez Botín, el hombre que la mantiene durante algún tiempo. Había comenzado trabajando en las elecciones de los pueblos del Alto Aragón: “Hacía diabluras, resucitaba muertos, enterraba vivos, fabricada listas, encantaba urnas”. Después, se había convertido en diputado y gerente del ferrocarril de Albaracín, donde había medrado a costa del ayuntamiento. En algún momento había comprado por un pedazo de pan los abonarés de los soldados de Cuba, “que llegan aquí muertos de miseria, enfermos y con un papel en el bolsillo”; el Gobierno no podía pagarles, pero Botín había reunido millones en esos abonarés esperando que se los admitiera el Gobierno en pago de un empréstito. En cuanto a las subastas, se ponía de acuerdo con el Gobierno, y redactaba a su gusto el pliego de condiciones de manera que no se pudiera presentar nadie a reclamar el premio.

6. Gaitica

Personaje del bajo mundo, jefe de garito, ruletista, peor que presidiario, se expresa en un habla degradada. Mariano Rufete establece vínculos con éste. Logra comprar a Isidora

quien se muda a su casa; el personaje la abandona después de golpearla y cruzarle la cara con un navajazo.

La vinculación de hermanos Rufete con este personaje resulta sintomática de la autodestrucción de éstos.

Personajes que sostienen la función paterna

Al lado de la serie de personajes que manifiesta alguna falla en la función paterna, existen quienes se acercan a los hermanos Rufete y sostienen en alguna medida la función paterna, aunque son mantenidos a distancia o difícilmente tolerados por éstos.

1. Augusto Miquis

Augusto Miquis, quien se convertirá en un médico joven de gran porvenir, es al inicio de la novela un talentoso estudiante, fanático de la cirugía y de la música y capaz de construir discursos burlescos con palabras retumbantes y frases oscuras tomadas de la ciencia.

En un paseo por el Retiro, Miquis interrumpe el éxtasis de Isidora ante los ruiseñores para hablar de una autopsia realizada en el anfiteatro como parte de su práctica estudiantil. Ante las protestas de ella, afirma: “Tonta, ¿por qué no se ha de hablar de esto? Si es la realidad de la ciencia... ¿Qué sería de la vida si no se estudiara la muerte?” (LD, 64). En el discurso de Miquis está presente la conciencia de la finitud.

Más adelante en la novela, Miquis ganará por oposición una plaza de médico director en uno de los principales hospitales de Madrid y se casará con la hija del honrado notario Muñoz y Nones. En todo momento intentará ser amigo de Isidora y curarla de sus fantasías delirantes. Incluso, pese a que, en un rapto de desesperación, ésta se muestra dispuesta a entregársele a cambio de dinero, se resiste a tomarla.

Siguiendo a Ruth Schmidt (1968), el prototipo de este personaje es Manuel Tolosa Latour, entrañable amigo de Galdós, que en su práctica pediátrica se interesó por la infancia abandonada. De esta manera, y en el espíritu del médico, el autor implícito⁷⁰ realiza una crítica al Estado y a la sociedad española y su actitud negligente ante los niños y jóvenes más vulnerables.

⁷⁰ Vid apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

2. Juan Bou

Bou era un hombre de cuarenta años, barcelonés y con una gran avidez por el trabajo. Ostentaba una copiosa barba negra, dos ojos desiguales, una nariz ciclópea y, sobre la ceja derecha, una cicatriz. Podía pasar por un marinero curtido; tenía unas manos enormes, delicadísimas, sin embargo, para el dibujo. Ostentaba dos géneros de fanatismo: el del trabajo y el de la política. Deliraba por los derechos del pueblo que, a partir de ciertas teorías, había sublimado, “convirtiéndolas en fórmulas de brutal egoísmo”.

En este punto de la descripción del personaje, el narrador se dirige al lector implícito: nosotros, los que no tenemos las manos llenas de callos, no éramos pueblo; vosotros, los propietarios, los abogados, los comerciantes, tampoco érais pueblo. De toda idea exclusiva nace una tiranía y de aquella tiranía nació el obrero-sol: Juan Bou, que decía: “El pueblo soy yo” (LD, 281). Resulta interesante que el narrador se refiera en este punto al contrato de lectura como un modo de relación que, establecido entre un autor implícito y un lector, es propio de la clase burguesa. La postura de Bou resulta antiintelectual. Más adelante, al referirse el narrador a la ex esposa de Bou, quien le había arruinado su negocio, nos dice: “Su señora tampoco era del pueblo; era una sanguijuela del país, como vosotros, los que esto leéis” (LD, 282).⁷¹

Pese a ser propietario de su taller y no un proletario, las “teorías” de Bou, en la medida de su defensa del trabajo, aparecen como barruntos de planteamientos socialistas y sobre todo anarquistas.⁷² La de Bou es un tipo de locura en la que de alguna manera se escucha la irrupción del proletariado en la vida social; de esta manera, en su representación del catalán, el autor implícito⁷³ refiere los balbuceos de la clase trabajadora que está por despertar en su organización. Así pues, Juan Bou representa al *ideólogo* en el sentido bajtiniano ya que sus ideas constituyen verdaderas propuestas sobre la existencia y su palabra sobre el mundo anuncia una modernidad en la que se inventarán los derechos sociales.⁷⁴

⁷¹ Al decir de Krow-Lucal (1990), el discurso de Bou se nutre de una mezcla de subliteratura y creencias políticas peligrosas. En opinión de esta autora, Bou es un hombre bueno corrompido por el equivalente político de las novelas por entregas que consumía Isidora Rufete.

⁷² Al decir de Reglado García, citado por Martha Krow-Lucal (1990), Bou es más bien un republicano anarquizante quien, pese a su truculenta retórica revolucionaria, resulta en el fondo burgués. Y Krow-Lucal afirmará que, pese a la participación de los trabajadores de la imprenta en la lucha revolucionaria, Bou no resulta verosímil como anarquista.

⁷³ Vid. apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

⁷⁴ El héroe de Dostoievski, explica Bajtín, está construido no sólo con la palabra acerca de sí mismo y de su entorno más próximo, sino también con su palabra acerca del mundo. Es esta palabra lo que lo convierte en *ideólogo*: “Por eso, la palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí

Si pensamos en el anarquismo como una negación del sistema autoritario de propiedad, difícilmente podremos imaginarlo a partir de Bou, quien en su presente de maestro artesano aparece severo y rígido; y con sus incesantes monólogos, más que expresar, decreta sus ideas. A través de sus palabras, nos enteramos de que la actividad política del catalán se había iniciado en 1868, momento en que, llevado por las ideas que inspiraron “La Gloriosa”, “tomó parte en todos los motines, trabajó en todas las sublevaciones, fue desterrado, perseguido, moró en calabozos y arrastró durante algún tiempo vida penosa y miserable” (LD, 282). Después se estableció en Madrid, donde vivía su hermana, casada con el conserje de la casa de Aransis:

Oyéndole contar sus proezas, era cosa de canonizarle... ¡Si sabría él lo que tenía que hacer un hombre que había leído tanto, un hombre que arrastró grillos y cadenas y fue llevado de calabozo en calabozo!... Así como el soldado muestra sus heridas, él mostraba la huella de las esposas en sus manos... ¡Había comido ratas! ¿Qué más títulos necesitaba para gobernar el mundo? (LD, 283).

Fue el primero que imaginó hacer en gran escala las cenefas con que adornaban las cocineras los vasares. Bien pronto, las cacharrerías de Madrid expidieron papel picado. Se estableció en la calle Juanelo, donde tenía un taller grande, aunque incómodo; compró una máquina de Janiot, guillotina, glaseadora, buenas tintas y aparatos de reducciones. Adquirió también cajas y máquinas de imprenta y se quedó con todas las existencias de una casa que trabajaba en romances de ciegos y aleluyas.

Juan Bou planeaba la igualdad de todos en tanto que pueblo. Siguiendo el planteamiento anarquista de la aniquilación de la propiedad, sostenía la necesidad de que se suprimieran las rentas, de que no hubiera más que jornales y de que nadie fuera propietario más que de la cuchara con la que comía. Quería pegar fuego a todos los archivos y escribanías y decirles a jueces, escribanos, alguaciles, magistrados: “¿Queréis almorzar? Pues ahí tenéis la azada, el arado, el escoplo o lo que más os convenga...”.

Para Juan Bou no había pobreza como la honradez ni honra como la del trabajo; lo importante era tener satisfechas las necesidades; comparaba a los obreros con las abejas y a los burgueses y aristócratas con los zánganos:

mismo. La verdad sobre el mundo, según Dostoievski, es inseparable de la verdad personal” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 112).

Pero todo se andará, tunantes, todo se andará; vendrá la cosa y haremos cuentas, sí, la gran cuenta, el Juicio final de la Humanidad. ¡Oh pillos, también nosotros tenemos nuestro valle de Josafat! Allí se os aguarda. Allí estaremos. Con un pedazo de lápiz tamaña así y un papel de cigarro basta para hacer el gran balance (LD, 237).

Si Mariano Rufete manifiesta interés por el dinero que constituye un valor muy importante para el muchacho, el catalán plantea la supresión del mismo, para impedir toda idea de acumulación y el establecimiento de un intercambio de servicios: “Que yo necesito un jamón, el comestible A o el comestible B: me voy a la tienda y me encuentro que el tendero necesita etiquetas, anuncios. Pues ahí va, y venga. El sastre hará pantalones al zapatero y el zapatero le hará zapatos al sastre”. Subraya así la necesidad de que todos sean útiles a la sociedad, trabajando según sus capacidades y aptitudes, acaso en una federación de consumidores y productores, tal como quería Bakunin.

Bou propone asimismo la sustitución del dinero en tanto que unidad abstracta, tal como lo establece en una lúcida comunicación Jo Labanyi (1997), y el rescate del trabajo en tanto que productor de valor. Ante el rechazo de sus pretensiones matrimoniales para con Isidora, termina por traicionar sus convicciones accediendo a alcanzar el cuerpo de la joven convertido en mercancía.⁷⁵

En cuanto a la celebridad a la que aspiraba Mariano, para Bou no valía la de guerreros ni capitanes ni la de poetas y escritores; los primeros eran verdugos de la Humanidad; los otros la habían engañado y extraviado contándole mentiras y embelecocos. Bou hablaba de una supresión de la Historia y de la instauración de una nueva versión de ésta en la que no figuraran más que quienes habían inventado una máquina o perfeccionado una herramienta; a estos últimos constructores se les haría una estatua y a los escultores se les pagaría con comestibles y mano de obra.

Bou es gentil con Isidora y gentilmente le propone matrimonio. Al ser rechazado por ella, una vez que ha ganado la lotería, acepta que se le entregue a cambio de dinero. Pese a esta última indignidad, aparece como un trabajador eficiente y como alguien que le ofrece a Isidora un matrimonio honesto y a Mariano un hogar.

⁷⁵ Para Marx, la enajenación consiste en la separación de las masas de asalariados de los productos de su trabajo. En el caso de la prostitución, el cuerpo convertido en mercancía aparece alienado del sujeto.

3. El notario Muñoz y Nones

Este personaje actúa de parte de la marquesa de Aransis para lograr que Isidora se desdiga de sus aspiraciones nobiliarias, destruyendo su delirio y demostrando que los papeles que la acreditan dentro del linaje de Aransis son producto de una falsificación; constituye así un severo *deus ex machina*.

El lado de la madre

1. La Sanguijuelera

La casa de la tía de Isidora estaba cerca de una vía que empezaba en la calle y acababa “en horrible desmonte, zanja, albañal o vertedero, en los bordes rotos y desportillados de la zona urbana” (LD, 38). Al ver las fachadas desconchadas, los rótulos de torcidas letras, los faroles de aceites amenazando caerse, la multitud de niños casi desnudos jugando en el fango; al oír el estrépito de machar sartenes, los berridos de pregones ininteligibles, el pisar fatigoso de bestias tirando de carros atascados, Isidora “creyó por un momento que estaba en la caricatura de una ciudad hecha de cartón podrido”. (LD, 38) Siguiendo su manía de recargar las cosas, al ver correr por la calle-zanja aguas que eran residuos de varias industrias tintóreas, le parece que por ahí se despeñan arroyuelos de sangre, vinagre y betún, junto con un licor verde que iba a formar ríos de veneno (LD, 38). El imaginario de Isidora es quebradizo; de ahí que tenga imágenes de descomposición y muerte en la calle donde se ubica la cacharrería de Encarnación Guillén, conocida con el nombre de la Sanguijuelera.

Al encontrarse Isidora con su tía, lo primero que hace es preguntarle por su hermano Mariano:

—Está en el trabajo... Le he puesto a trabajar. ¡Hija, si me comía un calcañar!... Es más malo que Anás y Caifás juntos. No puedo hacer carrera con él. ¡Vaya que ha salido una pieza *colunaria*!... Yo le llamo Pecado, porque parece que vino al mundo por obra y gracia del demonio. Me tiene asada el alma. ¿Sabes dónde está? Pues le puse en la fábrica de sogas de ese que llaman Diente, ¿estás?, y me trae dieciocho reales todas las semanas... (LD, 41).

“Era Encarnación Guillén la vieja más acartonada, más tiesa, más ágil y dispuesta que se pudiera imaginar.” (LD, 42) No había tenido hijos ni había sido casada; crio a una sobrina a quien quiso a su manera, “que era un amor entreverado de

pescozones y exigencias” (LD, 42). La sobrina, mujer bondadosa y apocada, casó con Rufete, “un hombre que tenía, en palabras de la tía, “la más destornillada cabeza del orbe” y que había consumido diferentes veces las economías y la paciencia de Encarnación:

Todo se lo comió ese descosido de Rufete –decía–, ese holgazán con cabeza de viento. Mi comercio de la calle del Pez se hizo agua una noche para sacarle de la cárcel, cuando aquel feo negocio de los billetes de lotería. La cacharrería de la calle de la Torrecilla se resquebrajó después, y pieza por pieza se la fueron tragando el médico y el boticario, cuando cayó Francisca en la cama con la enfermedad que se la llevó. He ido mermando, mermando, y aquí me tienen, ¡qué puñales!, en este confesorio donde no me puedo revolver (LD, 43).

La Sanguijuelera había sido una madre para Francisca y una figura materna para los hermanos Rufete. Más aún, su desastrada situación económica se debe a haber rescatado con su patrimonio a la familia Rufete de la ruina. Representa una figura materna para Isidora y una abuela para Riquín.

2. La marquesa de Aransis

La marquesa de Aransis aparece instalada en su palacio en Madrid, al que no acudía sino cuatro o cinco veces al año, abriendo por primera vez después de nueve años la habitación de su difunta hija. Al dar los primeros pasos en el aposento, musita, a manera de rezo: “Hija de mi alma, ya te hemos perdonado”. Se sienta en un sillón y empieza a llorar y a rezar, “con la saña que a veces emplea contra sí misma el alma dolorida”. En la escena, se escucha el piano que toca su nieto, precoz pianista a quien la marquesa obligaba a estudiar diez horas al día. La marquesa recuerda que, pocas horas antes de morir, su hija, creyéndose bien y sintiendo engañosas fuerzas, se había vestido con febril ansiedad diciendo que ya no estaba mala y que iría al teatro aquella noche; después había sentido como una puñalada en el corazón y había caído al suelo.

Ante el retrato de su hija, a la que había mantenido recluida e incomunicada en aquella habitación durante seis meses, se pregunta por su crueldad; pretende borrar el pasado quemando la correspondencia de ésta y haciendo añicos el retrato del amante de la joven. De pronto, en discurso indirecto libre, tal como hemos estado siguiendo los recuerdos de la marquesa, escuchamos un enunciado lapidario, no sabemos hasta qué punto impuesto por la voz del narrador: “Murió de encierro, y fue víctima de la

inquisición del honor” (LD, 150). La marquesa recuerda las palabras de su hija el día antes de caer enferma: “Mamá, mátame con cuchillo, no me mates con tus miradas”.

3. Francisca Guillén

Sobrina de La Sanguijuelera, quien la había adoptado, Francisca Guillén, madre de Isidora, aparece en los recuerdos de su hija bajando la cabeza cada vez que Tomás Rufete habla de la herencia y estado de los niños en tanto que nietos de la marquesa. Pese a que era una mujer honrada, su marido le había impuesto su infame comedia y ella, por miedo y quizás por la ilusión de que sus hijos fueran considerados marqueses, callaba.

Bondadosa y apocada, aparece como presencia leal ante su marido, ante cuya muerte, Rufete, delirante, declara: “Se le harán los honores de teniente generala muerta en campaña...”. Es entonces acaso el destino de la madre del que, Isidora, en su rebeldía, se defiende.

B. Nociones y abordajes de la locura a propósito de *La desheredada*

B. 1. Nociones y abordajes de la psiquiatría

A través de su amigo Manuel Tolosa Latour, Galdós entró en contacto con Ezquerdo y un círculo psiquiátrico que pensaba en la neuropatía a partir de la fisiología y la herencia. Ahora bien, pese a esta perspectiva sobre la locura, Ezquerdo, editor del *Diario Médico* donde se publicó el primer capítulo de LD, estaba comprometido en la lucha por reformar de los hospitales psiquiátricos. El psiquiatra había intervenido también en la defensa del regicida Otero González, modelo de Mariano Rufete, alegando enfermedad mental. Igualmente se interesó por los niños marginados y anormales y subrayó la importancia de tratar a quienes presentaban predisposición para la criminalidad. Con la influencia de esta aproximación humanista, a diferencia de la observación desapegada de Zolá, Galdós se sirve del personaje de Mariano como vehículo de crítica social y destaca, dentro del medio ambiente, el ambiente moral y psicológico que rodea a su personaje.⁷⁶

⁷⁶ Vid. la reseña de los artículos “Galdós as Psychiatrist...” (1974) de Allison y Ullman y “The Medical Background to Galdos’*La desheredada*” (1972) de M. Gordon en el capítulo “Estado de la cuestión” de este trabajo.

De esta manera, parece necesario plantear que el origen psicológico de la enfermedad mental que aparece en las novelas de Galdós desde *La sombra*, lejos de la psiquiatría organicista practicada por los médicos con quienes el escritor mantuvo relación, tiene que ver con la intuición del artista.

El alienismo

En LD, encuentro resonancias del abordaje de la locura del alienismo, corriente psiquiátrica de fines del siglo XVIII, y también de la noción de las locuras razonantes tal como las caracterizan Sérieux y Capgras en 1909.

La reflexión sobre la locura que entraña LD remite al alienismo, inaugurada por Daquin (*La filosofía de la locura*, 1791) y, en los albores del XIX, con representantes tan importantes como Pinel (*Tratado médico filosófico sobre la alienación mental o la manía*, 1801) y Esquirol (*Sobre las pasiones*, 1805). Desde la perspectiva del alienismo, que tiene origen en el estoicismo, la locura o las perturbaciones de la vida moral del hombre son producto de las pasiones y la desmesura. De esta manera, el médico se convierte en un filósofo en la medida en que intenta influir en el alma del enfermo por medio de la educación, la “ascesis” y el ejercicio, buscando moderar las pasiones y poniendo al enfermo en contacto consigo mismo, incitándolo a la reflexión y el razonamiento (Pinel) o bien intentando provocar crisis o sacudidas morales (Esquirol), pero en todo caso mostrándose siempre sensible y afable.⁷⁷

Esta corriente filantrópica, a la que le resulta repugnante el sufrimiento del semejante, considera importante el delirio de los enfermos en tanto que “idea primigenia” a partir de la cual se conectan los pensamientos. Sostiene que, más que a los remedios, es a la naturaleza a la que se debe la cura de la mayor parte de las enfermedades:

Logramos más e infinitamente mejor y seguramente sobre los enfermos afectados por esta enfermedad, por medio de la paciencia, la dulzura y una prudencia esclarecida, y de pequeños cuidados y consideraciones; a través de buenas razones y palabras consoladoras que intentemos dirigirles en los intervalos de lucidez que a veces tienen. Entiendo por *filosofía* la conjunción de todos esos medios (Daquin, *La filosofía de la locura*, 88).

⁷⁷ “... si no se puede curar siempre por medio de los agentes físicos (no obstante, sin abandonarlos completamente), al menos se puede paliar, aliviar y algunas veces lograr destruirla [a la locura] a través de los recursos morales, quiero decir aportando en los cuidados que se les brinda, mucha humanidad” (Daquin, *Filosofía de la locura*, 6).

Como en el caso del *Elogio de la locura de Erasmo*, el alienismo considera que, en la medida en que todo ser humano tiene pasiones, todos somos susceptibles de caer en la locura.⁷⁸ De este tipo de razonamiento se desprende probablemente la importante formulación del narrador galdosiano “estos pobres orates somos nosotros mismos...”. El límite del tratamiento moral de la locura lo encuentran, Pinel, en la locura criminal del furioso, y Esquirol, en el crimen cometido a sangre fría.

Así, la interpretación moral de la locura y el alienismo se sitúan en un momento anterior al descubrimiento de lo inconsciente y en ese sentido más en la línea de lo que será el pensamiento psicoanalítico que en la de la psiquiatría descriptiva que redujo al paciente a su síntoma.⁷⁹ Finalmente, hay que decir que dentro de la filosofía de la locura, ésta se considera un espectáculo ejemplar, una suerte de espejo de la desmesura de las pasiones cuya contemplación produce pavor y compasión:

Vengan, entonces, hombres altivos y orgullosos que desprecian a sus semejantes, entren conmigo en esos cuartuchos horribles y sabrán dónde puede ir a dar toda vuestra insolente altanería. Vengan ustedes ambiciosos, que corren hacia los honores y la dominación: les mostraré a uno de sus semejantes, que antes corría vuestra misma carrera y verán a qué estado lo redujo su pasión desmesurada. Entren sabios y ustedes hombres de genio y de letras... Y ustedes hombres sensibles, cuyo buen corazón se inflama con vivacidad y se deja llevar fácilmente por los encantos de un objeto seductor, penetren en esos oscuros retiros y serán testigos de todo el desorden que, en verdad, causó en esa joven persona, la pasión a la verdad (de toda clase), pero al mismo tiempo la más fogosa que conozco (Daquin, *Filosofía de la locura*, 12).

Las locuras razonantes

En la lectura de esta novela de Galdós, la noción de la llamada locura razonante (Sérieux y Capgras, 1909) resulta interesante al caracterizar la locura de Isidora Rufete con esa “segunda vida” en la que se instala soslayando la realidad social y actuando a partir de una certeza que pudiera llamarse delirante que consiste en insistir en un origen noble. Es importante recordar que el núcleo de la convicción de Isidora se basa en la

⁷⁸ Allouch señala tres diferencias entre la perspectiva del alienismo y la de Erasmo. En Erasmo no existe morosofo (esto es, no-loco), ser atacado por la locura se considera honorable y se establece una vinculación entre el deseo y la locura.

⁷⁹ Vid. Varich, *Revista de Psicología*, núm. 14, 2010: 89-104.

impostura de Tomás Rufete, su padre, quien falsifica el acta de nacimiento de la nieta de la marquesa para hacerla pasar por la de Isidora.

Vayamos a Taine. En su tratado sobre la inteligencia, hablará de la locura no como una pérdida de la razón sino de las sensaciones correctivas (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 110). De esta manera le reprocha Augusto Miquis a Isidora: “Enseñas a tus nervios con mucho rigor técnico a falsificar las sensaciones y a obrar por sí mismas, no como receptoras de la impresión, sino como incitadoras de ella” (LD).

De acuerdo con la definición de Sérieux y Capgras, la locura razonante:

Es un razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real, un hecho auténtico, el cual, en virtud de asociaciones de ideas ligadas a las tendencias, a la afectividad, y con la ayuda de inducciones o deducciones erróneas, adquiere una significación personal para el enfermo, invenciblemente compelido a relacionar cualquier cosa consigo mismo (Sérieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 4).

En este contexto, la sensación real o hecho auténtico consiste en la palabra del padre que dará origen a la falsificación del lugar de la joven en el mundo. La locura o desbordamiento consistirá en la insistencia con que intentará sostener su condición de noble dentro de una realidad social que incesantemente la confronta y en la manera como, con tal de sostener la fantasía de su origen, se negará a asumir toda actividad que le otorgue un lugar consistente en el mundo.

También Melchor Relimpio y Joaquín Pez comparten el rechazo al trabajo de Isidora, en aras de una suerte de novela familiar que su propia familia les ha impuesto y mediante la cual se vinculan con el mundo. Con sus actitudes, estos personajes intentan sostener la razón de su sinrazón que en el fondo consiste en una enfermedad social, en la megalomanía de la burocracia.

Estas locuras razonantes se manifiestan como “delirios parciales” en la medida en que los afectados conservan toda la vivacidad de su inteligencia, lo que les permite discutir y defender las convicciones delirantes.

Para concluir, resulta interesante pensar en lo que el personaje Tomás Rufete formula desde la locura cuando señala la condición lábil de la frontera entre la locura y la cordura: “Hay muchos cuerdos que son locos razonables”.

B. 2. Nociones y abordajes desde el psicoanálisis

Para explicar la condición de Isidora y de Mariano, parto de la falla en la función paterna, pensando ante todo en Tomás Rufete, el falsificador. Dicha falla, que caracteriza además a una serie de personajes de la novela, considero necesario analizarla desde la función paterna lacaniana tal como la explica Joel Dor en relación con el Edipo.

La función paterna⁸⁰

La noción de padre en el campo psicoanalítico se refiere a una entidad ordenadora de una función. En razón de su existencia simbólica, esta función posee un carácter operativo y estructurante para todos los humanos, pues estructura nuestra ordenación psíquica en tanto que sujetos.

Ningún padre de la realidad posee o funda la función simbólica a la que representa. El padre real (genitor) recibe la investidura de Padre simbólico a través de la entidad fantasmática del padre imaginario. Los hombres que están en situación de designarse como padres se presentan como embajadores del padre simbólico ante la comunidad madre-hijo.⁸¹ De esta manera, la función paterna es un principio regulador y estructurante de lo inconsciente; la pauta o la llave de acceso a la ordenación simbólica de lo que acontece.

La instancia del padre simbólico es ante todo referencia a la ley de prohibición del incesto. La prescripción simbólica de esta ley supone una negociación imaginaria que se despliega entre padre-madre-hijo reunidos en la triangulación edípica. Estos tres protagonistas logran discriminarse en esta triangulación en la medida en que son referidos a un cuarto elemento: el falo. De esta manera, la triangulación edípica padre-madre-hijo sólo tiene sentido estructuralmente si la aprehendemos en referencia a la unidad fundadora que la ordena, el falo, es decir, a la unidad significativa de lo real de la diferencia entre los sexos.

El falo constituye el centro de gravedad de la función paterna que le permite a un padre real asumir su representación simbólica; basta que pruebe que es capaz de actualizar la incidencia del falo como agente regulador de la economía del deseo y de su circulación respecto de la madre y el hijo.

⁸⁰ Esta explicación de la función paterna es una síntesis casi literal de los primeros capítulos de *El padre y su función en psicoanálisis* de Joel Dor.

⁸¹ Ante el deseo del niño en su articulación con el deseo de la madre.

La función paterna conserva su virtud simbólica estructurante incluso en ausencia de un padre real. Así, no es necesario que haya un hombre para que haya un padre. El papel simbólico del padre está sostenido, ante todo, por la atribución imaginaria del objeto fálico. La aplicación de la función del padre resulta de la determinación de un lugar tercero en la lógica de la estructura, lo cual confiere una existencia exclusivamente simbólica al elemento que lo ocupa.

En la dinámica de la protagonista de *La desheredada* se advierte una falla pronunciada en la función paterna que, lejos de regular el goce, la lleva a desplegarse, más allá de la realidad cotidiana, en el incesante fantaseo de una “segunda vida” en la que se pierde de lo propio como ser carente y, por tanto, deseante.⁸²

La novela familiar de los neuróticos

En su explicación de lo que denomina “La novela familiar de los neuróticos” (1909), afirma Freud que la sensación de los hijos de que sus inclinaciones respecto de los padres no son plenamente correspondidas, se manifiesta en la idea de que son hijos bastardos o adoptivos. De esta manera, en la época prepuberal es cuando surge la *novela familiar de los neuróticos* en la que se sustituye en la fantasía a los menospreciados padres por otros, en general de posición social más elevada, aprovechando vivencias casuales efectivas.

Cuando el niño tiene noticia de las condiciones sexuales diversas de padre y madre: *pater semper incertus est*, mientras que la madre es *certissima*, la novela familiar se conforma con enaltecer al padre. El fantaseador experimenta placer en poner a la madre en una situación de infidelidad escondida y secretos enredos amorosos.

La fantasía de Isidora consiste en una novela de su propia vida, impuesta por su padre y alimentada por las lecturas de folletín, además de las familias, las novelas familiares de Joaquín Pez y de Melchor Relimpio, las cuales son ejemplo de una enfermedad social.

Locura y psicosis

Al ocuparme del *delirium* de Alejandro Miquis en el análisis correspondiente al *El doctor Centeno*, he dicho algo sobre la necesidad de establecer una distinción entre la

⁸² En este punto concuerdo con Morin, quien habla del sujeto humano como *sapiens* y *demens* a la vez: “El hombre de la racionalidad es también el de la afectividad, del mito y del delirio (*demens*) (Morin, *Los siete saberes necesarios*, 71). De esta manera, habría que concluir que la falla en la función paterna es inherente a la condición humana.

locura y la psicosis y, consecuentemente, siguiendo a Maleval, entre lo que este autor denomina *delirium* y el delirio psicótico. En el caso de la novela aquí tratada, el desbordamiento fantasioso de Isidora correspondería, como en el caso de las fantasías creadoras de Alejandro Miquis, al *delirium*. Además de Isidora, es posible hablar también de la locura de don José de Relimpio, de Santiago Quijana-Quijano, de Joaquín Pez, de Melchor Relimpio y aun de Juan Bou (en lo tocante a su incesante discurso sobre una futura organización social en la que se habría acabado con las “sanguijuelas” aristocráticas y burguesas). Por otra parte, los proferimientos de Tomás Rufete en el psiquiátrico de Leganés y la narración de los estados anímicos y pensamientos de Mariano Rufete en los momentos anteriores al atentado, parecerían corresponder a un delirio, aunque también es posible pensarlos como manifestaciones de locuras histéricas, tal como las plantea Maleval.

En LD, los pacientes internados en Leganés representan, al decir del narrador, “la exageración o el extremo imitativo de nuestras múltiples particularidades morales o intelectuales. Las ideas de los locos son las nuestras desengarzadas, esto es, sacadas de la misteriosa hebra que gallardamente los enfile”, “hebra misteriosa” que podría entenderse como el significante fálico que alinea la significación con el goce.

El delirio psicótico trasluce una desestructuración de la cadena significativa, mientras que el histérico o *delirium* implica un trastorno de la significación. Al decir de Maleval, el delirio es una tentativa de curación, una ideación que emerge de un trabajo discursivo inconsciente, una construcción significativa sistematizada, una actividad interpretativa del inconsciente (Lacan, *De la psychose paranoiaque*, citado por Maleval, 43).

Ahora bien, tanto en el *delirium* como en el delirio, el goce se traslada al significante:

[...] en el delirio, igual que en el *delirium*, la vacilación inicial de la realidad está en relación con una carencia de su fundamento; en uno y en otro, el objeto *a* retorna obturando la oquedad (*béance*) de la causa del deseo. A partir de entonces llega a faltar en el Otro ese punto de desvanecimiento que permite al sujeto tomarse como el enunciador de su propio discurso. Al no estar ya incompleto, el otro tiende a hacerse presente, favoreciendo la aparición de sentimientos de influencia, y de esta fenomenología

heterogénea habitualmente descrita por el término polisémico de “delirio”⁸³ (Maleval, *La lógica del delirio*, 71).

El goce que se caracteriza por escapar a la función normalizante del significante fálico es llamado goce del Otro. Característica de la posición del psicótico es ser atormentado por un goce sin ley ni marco; goce ilimitado resultante de la forclusión del nombre del padre.⁸⁴ En este punto pienso en las cantidades que atormentan a Tomás Rufete.

En la psicosis, liberada de sus sujeciones a la significación fálica,⁸⁵ el objeto *a* se pone a pulular e invade la neorrealidad delirante; en el contexto terapéutico, la interpretación del material resulta de escasos efectos para modificar la posición subjetiva (Maleval, *La lógica del delirio*, 71).

Angustia, *acting out* y pasaje al acto

La caída del sujeto mítico o completo ocurre toda vez que éste accede al mundo simbólico. Jacques Lacan ha denominado *objeto a* lo que el sujeto pierde. Esta pérdida tacha o barra sobre el sujeto ubicándolo en relación con ese *objeto* que, perdido para y desde siempre, va pautando su tendencia en tanto que sujeto en falta. El *objeto a* funciona pues como objeto causa del deseo y se sitúa antes y no después de la emergencia del sujeto tachado mismo, el sujeto del deseo. De esta forma, entre el goce de la completud y el deseo, momento en que el sujeto queda emplazado ante el *objeto* imposible que va pautando su transcurso en el mundo de lo incierto, ahí donde se vislumbra eso que no está como señal de pérdida (Freud) o de inminencia (Lacan), se producen las aguas turbulentas de la angustia. En la medida en que se accede a estas aguas, el goce va condescendiendo al deseo.

Inmersa en la fantasía de ser nieta de la marquesa de Aransis o, dicho de otra manera, en su delirio de reivindicación,⁸⁶ o *delirium* en términos de Maleval, Isidora vive entregada a un goce que marca su transcurso y su dispendio. En su recorrido por los escaparates de las tiendas de Madrid, la joven experimenta los objetos que adquiere como recobrados y, cuando visita el palacio de Aransis, siente que todo es suyo.

⁸³ El objeto *a* es una parte desprendida de la imagen del cuerpo que tiene la función de soportar la “falta en ser” que define al sujeto del deseo (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 301).

⁸⁴ El fenómeno de la forclusión consiste en que el significante que ha sido rechazado del orden simbólico reaparezca en lo real, por ejemplo, de manera alucinatoria (Chemama, *Diccionario de psicoanálisis*, 172).

⁸⁵ Siguiendo a Lacan, la función del falo es organizar la falta.

⁸⁶ *Vid.* Sérieux y Capgras (1909).

Al despertar, el día de la entrevista con la marquesa, la joven se cree por un momento en brazos de su abuela; cuando la marquesa se niegue a reconocerla, Isidora perderá esa envoltura imaginaria, esa especie de placenta; quedará desposeída de su fantasía narcisista, pérdida que habrá de marcarla como sujeto en falta, de ahí que tenga la impresión de haber sufrido una inmensa caída; desde esa sensación escucha la frase “ya todos somos iguales”, alusiva a la renuncia de la renuncia del rey. El dolor de la pérdida es grande, pero de pronto Isidora se siente capaz de traspasar un umbral y acceder a la angustia: “percibe en su cerebro como un saludo de bienvenida y voces simpáticas llamándola a otro mundo”. Así, no conforme con los objetos que encuentra en los escaparates, parece buscar algo con determinación. Insiste en que su padrino la deje sola y escucha un susurro de carcajadas dentro de sí; se siente capaz de imponer sus derechos en contra del “necio orgullo” de su abuela. Entonces tiene la visión de una turba infinita de escribanos y jueces y pirámides de papel sobre las que reluce su verdadero estado civil. Se encuentra ya en las aguas de la angustia.

Pero Isidora no logra sostenerse en la angustia que habrá de conducirla al deseo. Al advertir que Joaquín Pez sale de la sede del Congreso, se lanza hacia el joven ante la consternación de don José de Relimpio. El autor implícito⁸⁷ intitula este capítulo “Igualdad. Suicidio de Isidora”. Ahora bien, a mi manera de ver, el impulso de Isidora hacia Joaquín Pez más que a un suicidio o *pasaje al acto*, consiste en un *acting out* o escenificación destinado a la mirada de la marquesa, configurada a partir de las palabras de ésta, a la que ahora pretende desafiar. En la impulsiva carrera hacia Joaquín Pez, marqués viudo de Salteoro, muestra Isidora una intimidad con la realeza que la de Aransis le había negado. La escena de la entrega de la virginidad, con la que pretende la joven sellar su inclusión en un linaje nobiliario, se repetirá toda vez que Isidora le entregue a su amante dinero para “salvarlo” de sus acreedores. En la convicción de que su amor por Joaquín es constante e íntegro cifra Isidora su entereza y honestidad, su nobleza anímica y también la afirmación de su linaje noble: “El corazón me dice que seré constante. Te amaré siempre, mientras viva. Mi corazón es de una pieza. No puede amar sino a uno solo, y amarle siempre...”. Destinatario de las dádivas de la joven, el marqués viudo es también testigo de éstas en la escenificación destinada a la marquesa de Aransis y al mundo social que los rodea.

⁸⁷ Vid. apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

El reverso de la escenificación de Isidora tiene tintes más sombríos. Se trata de una caída en la que la joven se identifica con el objeto; se trata del sacrificio de sí. Y si la entrega de su virginidad es, por el destinatario que la recibe, un acto de amor, la ulterior prostitución con sucesivos hombres para salvarse a sí y salvar a Joaquín de la miseria irán desgastando a la joven, atentando cada vez más contra sí misma hasta que, perdida incluso la mirada de su primer amante, identificada con el objeto de desecho, se lance a la calle y pase al acto. Lacan habla del pasaje al acto como un dejar caer, el *niederkommen lassen* de la joven homosexual de Freud:

Este dejar caer es el correlato esencial del pasaje al acto. Aún es necesario precisar desde qué lado es visto, este *dejar caer*. Es visto, precisamente, del lado del sujeto. Si ustedes quieren referirse a la fórmula del fantasma, el pasaje al acto está del lado del sujeto en tanto que éste aparece borrado al máximo por la barra. El momento del pasaje al acto es el de mayor embarazo del sujeto, con el añadido comportamental de la emoción como desorden del movimiento. Es entonces cuando, desde allí donde se encuentra –a saber, desde el lugar de la escena en la que, como sujeto fundamentalmente historizado, puede únicamente mantenerse en su estatuto de sujeto– se precipita y bascula fuera de la escena (Lacan, *La angustia*, 128).

Así pues, en el pasaje al acto, el sujeto tiende a evadirse de la escena, partiendo erráticamente “hacia el mundo puro donde sale a buscar, a reencontrar, algo expulsado, rechazado, por doquier” (Lacan, *La angustia*, 129).

C. Conclusión

He presentado el análisis de la novela partiendo de los personajes. El hecho de haber tenido esta posibilidad, me permite considerar que la novela está compuesta como una partitura de voces-conciencia, a la manera como la encuentra Bajtín en las novelas de Dostoievski. La teatralidad de la novela, propia de la “segunda manera” estaría sustentada en la composición misma de la novela.

En relación con la colonia de locos de Leganés, el narrador de *La desheredada* hace el siguiente comentario:

Estos pobres orates somos nosotros mismos que dormimos anoche nuestro pensamiento en la variedad esplendente de todas las ideas posibles, y hoy por la mañana despertamos

en la aridez de una sola... ‘Hay muchos cuerdos que son locos razonables’. Esta sentencia es de Rufete.

La observación remite a dos discursos sobre la locura presentes en la psiquiatría clásica. El primero es el alienismo, inaugurado por Daquin a fines del siglo XVIII con importantes seguidores, en los albores del siglo XIX, como Pinel y Esquirol. Para esta corriente del pensamiento psiquiátrico, la locura es producto de la pasión y la desmesura, por lo que la condición humana entera está predispuesta a ésta que constituye una suerte de espejo hiperbólico de nuestras pasiones como lo son el orgullo, la ambición y la pasión amorosa.

El segundo es el que trata de las locuras razonantes, tal como lo formularon Sérieux y Capgras a principios del siglo XX. Este tipo de locura da cuenta de un razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real, un hecho auténtico. Ahora bien, el delirio que ésta produce posee una coherencia interna que le permite autojustificarse o dar razón de su sinrazón. Es éste el caso del delirio de Isidora, quien se considera descendiente de la casa de Aransis a partir de la falsificación operada por su padre; con su cuerpo y su vida, Isidora reivindicará ante el mundo su origen noble.

Al dar cuenta del *modus operandi* psíquico de Isidora, el narrador de LD se refiere a una “segunda vida” encajada en la vida fisiológica de la joven. Esto remite a esa “segunda conciencia” de la que habla Freud a propósito de la histeria; se trata de la conciencia del trauma que, reprimida, sigue sin embargo teniendo efectos sobre la vida y la conciencia de la persona. De esta manera, evadiendo la realidad social, Isidora se traslada con todo y cuerpo a esa “segunda vida” o vida de la fantasía que se habría instalado cuando, a resultas de la noticia recibida durante los primeros años de vida, de que no era en realidad hija de sus padres, a cuyos cuidados la habrían entregado, sino de la hija de la hija de una marquesa, desplazara sus afectos primarios.

El urgente surgimiento de su vida fantaseada podría explicar que, ante un futuro incierto, la joven Isidora tiende a imaginarse los sucesos antes de que ocurran, para no revivir la violencia de la noticia de su origen. Parecería entonces que, tendida hacia el futuro, Isidora no guardara recuerdos del pasado.

La diferencia entre la condición de Tomás Rufete y la de Isidora puede entenderse pensando en la que existe entre desorganización psicótica y negación neurótica. Pensemos en la cantidad. En el caso de Rufete, las cantidades se le escurren

por la mente como si fueran gotas de mercurio; en el de Isidora, se produce una represión o escamoteo del monto del gasto, con lo que éste se vive como una forma de enriquecimiento.

Isidora funda la convicción de su identidad en una certeza, que el narrador compara con la fe: “Juro que soy quien soy.” Ante la marquesa de Aransis, la joven espera que se le restituya un nombre, pero ante el rechazo de la primera, la joven no solamente queda innostrada, sino que pierde un objeto imaginario, esa suerte de envoltura en la que se creía, a la hora de despertar, en los brazos de la marquesa.

Perdido el goce de la completud, cae en la angustia, en donde resurge como sujeto en falta, como sujeto incompleto. Su lanzamiento hacia el “marqués viudo” de Saldeoro constituye un *acting out* en la medida en que resulta incapaz de sostenerse en su falta, de tolerar la herida en su narcicismo. De esta manera se precipita hacia quien puede devolverle la investidura de su nobleza, como si fuera la joven de la que hubiera enviudado el marqués o la hija de la marquesa, su supuesta madre, lanzándose en brazos de su seductor. El *acting* se dirige a la mirada de la marquesa, configurada a partir de las palabras de desconocimiento de ésta.

En el capítulo intitulado “Liquidación”, escuchamos probablemente la voz-conciencia de Isidora, quien le reprocha a Isidora misma el hecho de construir en su espíritu y habitar una “segunda vida”, ilusoria y fantástica. Recordemos que ha sido Tomás Rufete quien, con su falsificación, ha puesto los cimientos de esa segunda vida en la mente de Isidora, pero también que ésta última se dedica en cuerpo y vida a reivindicar esa realidad tergiversada. La mentira opera pues como productora del delirio de reivindicación. Si consideramos que la voz de este capítulo es la conciencia moral de Isidora, se puede hablar de un *Spaltung* (división) del personaje que en este caso consiste en un conflicto entre la exigencia de la pulsión y el veto de la realidad objetiva, tal como lo plantea Freud en “La escisión del yo en el proceso defensivo” (*OC*, XXIII, 272).

Isidora se espejea en Joaquín Pez; así, requiere al joven para reivindicar un linaje noble que intenta probar en razón de la nobleza de su alma, trascendiendo o “limpiando” la infidelidad de Joaquín y proveyéndolo en momentos de necesidad. Esta “limpieza” de las infidelidades e immoralidades de Joaquín recuerda a Alejandro Miquis, quien ennoblece a las prostitutas. Isidora se mira en el espejo de Joaquín en la medida en que asocia su propia nobleza con “la aspiración de infinito, el delirio, el sueño” con que Joaquín se pretende poseído. Ahora bien, la relación con el “marqués viudo” es una

suerte de trampa que aleja a la joven de su condición nobiliaria al obligarla a establecer un triángulo con el hombre que la mantiene y con Joaquín, con el objeto de obtener dinero. Darle dinero a Joaquín parecería un *acting out* que confirmaría su condición noble a nivel imaginario, pero constituye un rebajamiento a nivel real y simbólico.

Al decir de Ruíz Salvador (1966), en el Madrid de LD, la vieja aristocracia ha sido sucedida por una nueva burguesía adinerada originaria de la provincia. Lejos de obedecer al mérito y al trabajo, el triunfo social se determina por el capital acumulado o por la simple apariencia de haberlo conseguido. En este “nuevo Madrid” se presenta “una serie de especies zoológico-sociales portadoras del mismo virus mortífero: el ansia de trepar”. Es éste el mal de Isidora, cuya convicción de que se encuentran en un “destierro social”, esto es, separada de lo que legalmente le pertenece, le ha sido inoculada por Tomás Rufete y sus manipulaciones de papeles oficiales en su ansia de trepar y enriquecerse, dado que en el mundo en el que vive la posición social se exige o se ocupa; no se gana.

La negativa de Isidora a llevarse algo de casa de Botín, siendo que éste mismo se lo ofrece y que la protagonista se encuentra en una necesidad extrema, es también un *acting* en el que muestra ante el Otro el desprecio por su ex amante. Isidora tiende a escapar de las relaciones que le proporcionan algún sustento: con Augusto Miquis, con Bou, con Emilia Relimpio y su marido y, al final, con don José de Relimpio. Además, actúa como si sus acciones no se inscribieran en las relaciones, en una vida, en una historia. Ocurre tal vez que no registre la inscripción de sus actos en los otros (en Miquis o en Emilia Relimpio, por ejemplo) en el sentido de que quiere vivir inmersa en esa segunda vida fantaseada hasta el punto de que, desnuda de recuerdos, vive devorando el futuro abierto e incierto y amando su pasión como a sí misma.

Prisionero en la cárcel de la fábrica de sogas y en la de la imprenta después, cada vez más envilecido, en el momento de perpetrar el atentado con el que pretende darse a conocer (nacer), Mariano Rufete pierde toda noción de realidad. Recibido al nacer por sus padres como si no fuera él mismo, sino hijo de Virginia de Aransis, en algún momento siente que la idea del atentado la ha tenido ya antes de su nacimiento. Como Isidora, el joven considera que ha nacido noble y que le sociedad le ha sustraído lo suyo, despojándolo y arrojándolo desnudo y miserable, “como se arroja al basurero un despojo inútil”. Influido por las ideas de Bou tocantes a la acción revolucionaria y la reivindicación de los pobres, espera, mediante la violencia, reivindicar algún lugar en el mundo.

Don José de Relimpio, “hombre inútil” había fracasado en todos sus empleos y ocupaciones. Sabía mucho de la teneduría de libros de contabilidad, pero no tenía nada qué contar. La otra ocupación de Relimpio era mirarse largamente en el espejo. El amor por su sobrina se manifiesta en un persistente acompañamiento, como si fuera una suerte de escudero que, en sus fantasías y delirios, pudiera defenderla y sostenerla. Relimpio aparece como una suerte de caballero andante cuya dama es Isidora. Al final, bebiendo champán, es capaz de transformar la realidad lacerante, como lo hace don Quijote con su locura.

El mundo de LD se encuentra inmerso en una enfermedad social y existencial que atraviesa a don José Relimpio, el hombre inútil, a Santiago Quijano-Quijada, a Melchor Relimpio y a Joaquín Pez, hijo de un burócrata destinado por la madre a casarse con una mujer noble y cuyo padre gasta mucho más de lo que gana.

En una tesitura más sombría, estaría Sánchez Botín, quien representa la corrupción y la falta de escrúpulos y, finalmente, Gaitica, un ser abyecto.

Hay tres personajes en los que se representa de alguna manera la función paterna: Augusto Miquis, quien con humor y lealtad intenta despertar a Isidora de sus fantasías y delirios; Juan Bou, quien le ofrece a Mariano un trabajo y aun un hogar; y el notario Muñoz y Nones, quien desenmascara la falsificación de Rufete.

Por el lado de la madre, aparece en primer lugar, en el insomnio de Isidora, esa madre animalesca, grande y enroscada que está pariendo sin cesar. Se trata de la madre real que representa la vida y también la muerte. Viene a la mente la figura de La Sanguijuelera y, en las antípodas sociales, pero no de tipo, la fortaleza de la marquesa de Aransis. Se trata de madres robustas, capaces de criar “con un amor entreverado de pescozones y exigencias”, de castigar con crueldad, de reprimir y también de proveer. La marquesa de Aransis instrumenta contra su hija una suerte de proceso inquisitorial.

Finalmente está la madre de Isidora, bondadosa y apocada, destituida de su maternidad por la locura del marido, como lo había sido de la suya, Virginia de Aransis, con el castigo de su madre.

Con la caída de Isidora, concluye el linaje de los “malditos Rufetes”,⁸⁸ quienes parecerían representar, como don Quijote, al decir de Casaldüero, el destino trágico de una España que se niega a enfrentar la realidad.⁸⁹ En su siguiente novela, *El amigo*

⁸⁸ Así los califica la Sanguijuelera, quien a causa de Rufete se ha visto desangrada.

⁸⁹ Algunos autores han visto en Isidora una representación de la España moderna, una España prostituida. Sobre esto véase Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 121.

manso, aparece un maestro que acaso podría haberle enseñado a Isidora aritmética, lógica, moral y sentido común, lo que hubiera dado como resultado un personaje diferente (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 128). Recordemos que la novela está dedicada a los maestros.

La “segunda vida” en la que se refugia Isidora se va revelando, conforme avanza la novela, como un delirio de reivindicación producto de la falsificación de la realidad y dimisión de la paternidad, debidas a Tomás Rufete. Se trata de una suerte de memoria traumática.⁹⁰ Por su parte, Mariano comparte el delirio de Isidora que, fortalecido por la idea revolucionaria de Bou y el planteamiento cristiano del mundo al revés, produce la idea inarticulada de que, con un disparo, pondrá fin a su existencia en el mundo de los libres. Se trata de un intento errático y enfermizo de inscribirse en el mundo.

Como consecuencia de la dimisión de la paternidad de Tomás Rufete, Isidora ha muerto a los tres años para ser suplantada por la hija de Virginia de Aransis; por su parte, Mariano no ha nacido. Esta situación se pone de manifiesto en la forma como los hermanos Rufete enfrentan el mundo. Isidora carece de recuerdos y se dedica a tejer incesantemente un mundo de fantasía en el que se guarece de su soledad y desamparo; Mariano va errante por el mundo, librado a sus apetencias, rencores y envidias. La pasión por el lujo, el pleito que sostiene y el amor desaforado por Joaquín Pez van orillando a Isidora a prostituirse, lo que la lastima hasta el punto de vaciarla de sí misma.⁹¹

Si por el lado del padre aparece una seria falla en la función paterna que se reitera en una serie de personajes que rodean a los hermanos Rufete (Relimpio, Quijano-Quijana y Joaquín Pez) y les impide responder a quienes son capaces de sostener dicha función (Miquis y Bou); por el lado de la madre está la crueldad de la confrontación con la realidad social (la Sanguijuelera y la marquesa de Aransis) y la humillación del

⁹⁰ Vid. Davoine, *Don Quijote, para combatir la melancolía*, 225.

⁹¹ Resulta interesante la perspectiva de Wilfredo de Ráfols (2002) sobre el destino de Isidora. El autor argumenta que, con todas sus desventajas, Isidora se niega a aceptar el soborno de la marquesa, el matrimonio con Bou (quien le repugna), la pensión que le ofrece Miquis, el estanco con el que Sánchez Botín pretende conducirla a la vida ordenada o el puesto de ama en la casa de un cura del que le habla su tía. Elige por el contrario la prostitución y la relativa independencia y libertad que le promete. Pese al patético estado en que se halla después de haber sido maltratada por Gaitica, la renuncia a su identidad y su nombre ante Relimpio, puede mirarse, más que como un suicidio, como una forma de entenderse a partir de una nueva identidad basada en su carácter noble, su gusto refinado, su generosidad y extraordinaria belleza: “Quiero concluir, ser anónima, llamarme por el nombre que se me antoje, no dar cuenta a nadie de mis acciones”, afirma la joven. Finalmente, este autor propone que se piense la última escena de la novela, más que como un suicidio, como un asesinato perpetrado por la sociedad patriarcal.

sometimiento a la locura del marido, el castigo inquisitorial o el ideal de la mujer como “ángel del hogar” que cumple Emilia Relimpio.

Diré, para finalizar con Ricardo Gullón, que Isidora es un personaje entrañable, a la vez soñadora y prostituta. Se trata de un personaje trágico que se inventa la vida con la mentira del padre y que en ella se convierte en una suerte de memoria traumática omnipresente, donde, desposeída de recuerdos, termina por caer, más allá del rigor de clase, en la desposesión última: la renuncia a su precaria identidad.

Capítulo V

La saeta y el deseo: una lectura de *Fortunata y Jacinta*

A. Análisis

Parte primera

Huevos fritos

En el primer párrafo de la novela, el narrador relata que Juanito Santa Cruz y su amigo Augusto Miquis frieron un par de huevos en la clase de metafísica. Ortiz Armengol advierte que el símbolo ovoide, “ que constituye el principio y fin de esta novela de la infecundidad y la fecundidad, se hace presente –desde el primer párrafo– bajo la forma grotesca de un par de huevos freídos en un aula universitaria...” (FyJ, I, 99, en n. 8). La novela inicia pues con una imagen carnavalesca del origen y la fecundación.¹

El umbral

Juanito Santa Cruz entra al número 11 de la Cava Baja por la puerta de una tienda de aves y de huevos pisando plumas y aplastando cascarones. Pregunta a dos mujeres que pelan gallinas y pollos por la entrada y éstas señalan una mampara: “portal y tienda eran la misma cosa en aquel edificio característico del Madrid primitivo” (FyJ, I, 181).² A la izquierda de la entrada había cajones de huevos; a la derecha, un hombre manchado de sangre retorció los pescuezos de las gallinas y las entregaba a las desplumadoras. Después de haber visto este espectáculo, el olor de corral y el ruido de las alas, picotazos y cacareo, Juanito subió los peldaños de granito y, al pasar junto a una de las habitaciones del entresuelo, vio a una mujer bonita, joven y alta:

La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural (FyJ, I, 182).

¹ La carnavalización “permitía trasladar las últimas cuestiones de la esfera filosófica abstracta, mediante la percepción carnavalesca del mundo, al plano sensorialmente concreto de variadas y brillantes imágenes y acontecimientos, con su dinamismo carnavalesco” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 189).

² “La ‘tienda de aves’ de Galdós es el punto de partida naturalista para nada menos que una recreación del mito clásico del nacimiento de Eros” (Gilman, *Galdós y la novela europea*, 212).

Juanito mira a la muchacha y ésta se abre y se cierra. Se trata de un gesto de lucimiento y también de recogimiento. Fortunata se da a ver y después se clausura. Advirtiéndole que la muchacha saca del mantón una mano con mitón encarnado y que se la lleva a la boca, Juanito pregunta: “—¿Qué come usted criatura? —¿No lo ve usted? Un huevo. —¡Un huevo crudo!”

La joven succiona un huevo. Si, adelantando la metáfora que se irá construyendo a lo largo de la novela, pensamos en el embrión humano, encontramos que, además de lo que habrá de convertirse en recién nacido, está el plasma germinal que le da origen y que el individuo pierde en el momento del nuevo nacimiento. Lacan llama a este plasma *laminilla* u *hommelette* (Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales*, 205).³

El mismo Lacan asocia la laminilla u *hommelette* a la libido freudiana, en tanto que puro instinto de vida inmortal, de vida irreprimible, ciega en su incesante repetición. Libido es lo que representan todas las formas del llamado por Lacan *objeto a*, esto es, el objeto parcial (seno, caca, falo, mirada, voz).

De esta manera la moza se encuentra en un ámbito muy cercano a lo real, comiendo las babas del huevo, algo parecido a los humores vaginales. Los genitales femeninos resultan ominosos, umbrales del mundo arcaico.⁴

—No sé cómo puede usted comer esas babas crudas —dijo Santa Cruz, no hallando mejor modo de trabar conversación.

—Mejor que guisadas. ¿Quiere usted? —replicó ella ofreciendo al Delfín lo que en el cascarón quedaba.

Por entre los dedos de la chica se escurrían aquellas babas gelatinosas y transparentes. Tuvo tentaciones Juanito de aceptar la oferta; pero no: le repugnaban los huevos crudos (FyJ, 184).⁵

Se preguntaba Juanito cómo proseguir la conversación, cuando “sonó abajo una voz terrible —¡Fortunaaá!”:

³ Véase la nota correspondiente a la laminilla u *hommelette* en el apartado B de este capítulo.

⁴ Fortunata en el entresuelo comiendo un huevo crudo. Siguiendo a Bajtín, el *umbral* es el lugar “donde tiene lugar la crisis, el cambio radical, una inesperada ruptura del destino, donde se toman decisiones, donde se traspasan las fronteras prohibidas, donde se renuevan o se perece”. Y adelante: “En el umbral o en la plaza sólo es posible un tiempo de crisis, en que un instante equivale a años, decenios, incluso a “billones de años” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 239-240). Se trata de un tiempo mítico.

⁵ Sobre esta escena comenta Stephen Gilman: “Al señorito vestido con sus mejores prendas le atrae y le repugna a la vez el huevo crudo de Fortunata” (Gilman, *Galdós y la novela europea*, 209).

Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un *yíá voy* con chillido tan penetrante que Juanito creyó se le desgarraba el tímpano. El *yíá* principalmente sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra. Y al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ellas” (FyJ, 184).

Santa Cruz ha entrado, pues, en el mundo de las mujeres-aves que se alimentan de fluidos viscosos; revuelo de plumas que se esponjan; estampida.⁶ Tal como lo señala Sinnigen citando a Eagleton (Sinnigen, *Sexo y política*, 117), la novela dará cuenta de la sexualidad como el medio por el que se conduce el conflicto de clases, lo que se anuncia ya en esta escena.

Siguiendo la investigación de Teresa Vilarós (1995), el nombre de Fortunata proviene claramente de Fortuna, nombre romano de la primitiva Némesis griega, diosa de la Muerte-en-la-Vida. Némesis era el recordatorio de lo que debía llevarse a término; la presencia armónica de la muerte en el momento mismo de la concepción y del nacimiento. En el universo de la Némesis originaria, el conflicto entre Muerte y Vida no era sentido como tal; se asociaba a un sentimiento tibio y suave, vinculado con la estancia en el útero materno. Más adelante, con la aparición de la filosofía, Némesis pierde su “calor” y se reescribe como “implacable” y “vengadora” y, con el olvido del origen materno, se convierte en recordatorio del carácter inevitable de la muerte. De esta manera a Némesis se le califica de Adrastea (“la inevitable”), nombre de la nodriza adoptiva de Zeus emparentada a su vez con las Erinias, lo que explica que el nombre Némesis haya llegado a representar la idea de la venganza. También significará “decreto que debe ponerse en vigor”, “ley que debe cumplirse” o “deuda que debe pagarse”. Así, la filosofía, junto con la ley, recalca Vilarós, inventa a la nueva Némesis/Adrastea/Tique y rompe la armonía uterina: “Es el lenguaje el que nos trae a Tique y aparta de Némesis, el que instaure la fisura y la herida” (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, 41).

De acuerdo con la misma autora, el mito arriba referido nos habla de la relación de los hombres con la madre-original, la madre-placenta, la madre-morada y también del temor del abandono de ésta, de la separación y por tanto de la muerte. El canal vaginal aparece como un agujero abismal que expulsa al hombre de su morada; de ahí lo amenazante del sexo femenino. Así pues, en la interpretación de Vilarós: “La visita de

⁶ Sobre esta escena como nacimiento simbólico de Fortunata véase Gilman (1966) y los cuestionamientos de Carlos Blanco Aguinaga (1968) a la interpretación del primero.

Juanito Santa Cruz al número 11 de la Cava de San Miguel es una visita a lo primitivo, a lo anterior; una visita de contacto con lo femenino, con el útero, con la placenta” (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 50). De ahí que el interior, húmedo y ensangrentado, se le aparezca al joven como ominoso. Vilarós señala que, después de haber hablado con Fortunata, Santa Cruz sube a casa de Estupiñá, quien posteriormente será administrador del edificio de la Cava, justamente porque tiene necesidad de administrar ese cuerpo femenino con el que ha entrado en contacto, tal como se precisa del lenguaje para *escribir* a Fortunata.

Vilarós asociará el silencio de Fortunata, “uno de los personajes más callados de la novela”: con el de esta madre-original, lo que remite al silencio de la naturaleza, tal como lo plantea Benjamin.⁷ Sin embargo, es importante decir lo que sabemos de Fortunata por sus sueños, por sus monólogos y por su vida de duermevela. Como lectores, es necesario que escuchemos este silencio.⁸

En relación con una escena posterior, Marthe Krow-Lucal (1993) recuerda que, ante el pasmo de Juanito previo a la enunciación del nombre de Fortunata, Jacinta completa las tres letras proferidas por su esposo como “Fornarina”. El nombre remite al retrato de Rafael Sancio de la joven Margarita Lutine, hija de Francesco Senesi Fornerio (el panadero de Siena, Francisco), esto es, la Fornarina (la panadera). Ahora bien, en relación a la Fornarina, habría que recordar la asociación entre el oficio de panadera y la lujuria en la tradición hispánica, por ejemplo, a Cruz, de la trova caçurra del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, portadora del mal francés. Por otra parte, resulta interesante la observación de Krow-Lucal en cuanto a que es Jacinta quien pronuncia el nombre completo de la amante de su marido: “el disminuido Delfín acaba siendo medio de comunicación entre las dos mujeres cuyos nombres dan título a la novela”.

El relato de Juan

La boda entre Jacinta y Juanito Santa Cruz se verificó en mayo del 71. Después, los novios partieron a un viaje en el que se encontraron con la felicidad. La confianza crecía entre los esposos y Jacinta se sintió con fuerzas para indagar sobre el pasado de su marido. Presionado, después de haber intentado ser prudente, Juanito comienza a relatar: “Érase una vez... un caballero anciano muy parecido a una cotorra y llamado Estupiñá, el cual cayó enfermo y... cosa natural, sus amigos fueron a verle... y uno de

⁷ Véase la nota sobre el silencio de la naturaleza en Benjamin en el apartado B de este capítulo.

⁸ Al decir de María Rosario Alfani, Fortunata recupera con su cuerpo lo que no puede decir con palabras.

estos amigos, al subir la escalera de piedra, encontró una mujer que se estaba comiendo un huevo crudo...” (FyJ, I, 204).

Ya lo apunté arriba, tal como lo consigna la edición de Caudet, esta imagen constituye el disparadero de la imaginación fabuladora de Galdós. Se trata de una chica huérfana que vive con su tía, Segunda Izquierdo, paradójicamente apodada la Melaera, ya que tenía lengua de basilisco, huevera y pollera en la Cava de San Miguel.

Juanito ante Fortunata y Fortunata ante Juanito. Acaso es el roce de la mirada de Juanito lo que despierta en Fortunata una mirada, hacia ella misma y hacia el mundo, que la transforma de chica en mujer. Y así, pasa de mirar el huevo, envuelta todavía en el plumón de gallina, a descubrirse mirada, como si el mirar del joven hiciera las veces de saeta desgarradora de la membrana donde ella se encuentra envuelta. Una vez que la joven aparece, Juanito se deslumbra con la luz de sus ojos.⁹ La mirada abre la dimensión de lo imaginario. El huevo representa el origen del banquete.

La segunda vez que entra Juanito en la Cava Baja encuentra, tal como lo refiere a Jacinta, a la chica sentada en uno de los peldaños de granito llorando, pues su tía le acababa “de echar los tiempos”. Juanito se sienta a su lado y la consuela. “La chica era confianzuda, inocentona, de éstas que dicen todo lo que sienten, así lo bueno como lo malo.” Al tercer día se la había encontrado en la calle y ella le había sonreído. Poco a poco el joven se fue acercando a la muchacha hasta colarse en casa de la tía y hacerse amigo de ésta y del picador con el que la última vivía. Finalmente, Juanito y su amigo Villalonga logran acercarse a la gente de Fortunata. Al decir de Juanito, la chica era una salvaje, no sabía leer ni escribir: “Como te digo, un animal, pero buen corazón, buen corazón... ¡pobre *nena!*”

Al escuchar la antedicha expresión de cariño por Fortunata proferida por el Delfín, Jacinta se resiente: “Ella había heredado la aplicación de la palabreja, que ya le disgustaba por ser como desecho de una pasión anterior...”¹⁰ (FyJ, I, 206). Ante la bofetada de Jacinta, Juanito protesta: “Si lo que quiero es borrar un pasado que considero infamante; si no quiero tener ni memoria de él...” (FyJ, I, 206). Jacinta le promete no tener celos retrospectivos, pero su curiosidad aumenta; admite que ha

⁹ Ante la escena de Juanito y Fortunata mirándose, vienen a la mente las palabras con que Feijoo le hablará a Fortunata, muchos años después, del amor: “Míranse un hombre y una mujer. ¿Qué es? La exigencia de la especie que pide un nuevo ser, y este nuevo ser reclama de sus probables padres que le den vida. Todo lo demás es música; fatuidad y palabrería de los que han querido hacer una Sociedad en sus gabinetes, fuera de las bases inmortales de la Naturaleza” (FyJ, 115).

¹⁰ Véase la nota sobre el triángulo histórico en el apartado B de este capítulo, donde se da cuenta del episodio de la bofetada en el caso de Dora de Freud.

pensado en las escenas relatadas por Juanito y que aun ha soñado un poco “con la del huevo crudo y la tía y el mamarracho del tío”.

Juanito relata que, cuando le dijo a la moza: “Si quieres probarme que me quieres, huye de tu casa conmigo”, la respuesta de la chica había sido coger el mantón y decir *vamos*.¹¹ En Fortunata el gesto exterior y la disposición interna coinciden.¹² Fortunata se le entrega a Juan; se le regala, pero Juan, aunque la toma, en esa misma medida la rechaza.¹³

Mirando al piso, Jacinta supone que Juan le habría dado a la chica la consabida palabra de casamiento “con reserva mental de no cumplirla, una burla, una estafa, una villanía” (208) Santa Cruz responde:

¿Para qué preguntas tú? Si te digo que no la quería, te enfadas conmigo y tomas partido por ella... ¿Y si te dijera que la quería, que al poco tiempo de sacarla de su casa, se me ocurría la simpleza de cumplir la palabra de casamiento que le di? (FyJ, I, 208).

A esto último Jacinta reacciona: “Con que casarte... ¡y me lo dices a mí!... ¡a mí!” En este punto está ya construido el espejo en el que Jacinta se mira en Fortunata, identificándose con ésta como modelo y rival (FyJ, I, 208).

Al preguntarle Jacinta a Juanito por Fortunata, le pregunta por su deseo. A través de su pregunta, Jacinta quiere ponerse en contacto con su pasión y su cuerpo. Juanito queda situado en uno de los vértices del triángulo histérico; en los restantes se ubicarán Fortunata y Jacinta.¹⁴

De la conversación anteriormente referida se desprende el besuqueo de los cónyuges en una plaza vacía y luego la impresión de Jacinta de que el sacerdote anciano con quien se cruzan sabe de sus retozos. Finalmente, Jacinta resuelve la pregunta de su diferencia con Fortunata invocando a su suegra: “—¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón,

¹¹ Juanito atribuye la inmediatez de la aceptación al talante del pueblo, “sumamente ejecutivo y enemigo de trámites”.

¹² Esto me remite a la frase: “portal y tienda eran la misma cosa en aquel edificio característico del Madrid primitivo” (FyJ, I, 181).

¹³ En relación con esto, observa María Rosaria Alfani: “El rasgo de Fortunata quiebra la lógica del intercambio con otra lógica, la del don, de la dádiva desinteresada. Y realiza lo impensado por la lógica dominante” (Alfani, “La novela de Fortunata”, 94).

¹⁴ Véase la nota sobre el triángulo histérico en el apartado correspondiente a las nociones psicoanalíticas de este capítulo.

sortijillas y pañuelo a la cabeza, una nuera que dice *diquiá luego* y no sabe leer”¹⁵ (FyJ, I, 210). Jacinta se sostiene como mujer de Santa Cruz en un imaginario de clase.

Juanito se refiere a los tíos de la joven. El hermano del huevero se había casado con la viuda de un platero y ambos reñían y bebían todo el día.¹⁶ En cuanto a la tía, más que la deshonra de su sobrina, estaba enfurecida por la fuga de ésta, pues era su marchante. Juanito narra los escándalos que Segunda le hacía a su hermano, el intercambio de gritos entre el picador e Izquierdo y cómo se habían reído él y su amigo Villalonga:

—No sé cómo te divertía tanto salvajismo.

—Ni yo lo sé tampoco. Creo que me volví otro de lo que era y de lo que volví a ser. Fue como un paréntesis en mi vida. Y nada, hija de mi alma, fue el maldito capricho por aquella hembra popular, no sé qué de entusiasmo artístico, una demencia ocasional que no puedo explicar (FyJ, I, 211).

Fortunata le produce a Juanito una excitación pasional; cuando está en esos trances, Jacinta lo encuentra como no siendo él mismo (“tú no eras tú”): desconocido, inquietante. Después Santa Cruz relata cómo los hermanos Izquierdo y sus parejas se habían reconciliado: “El pueblo no conoce la dignidad. Sólo le mueven sus pasiones o el interés”. Juanito proyecta en este juicio su comportamiento en relación con Fortunata.

En Barcelona, Jacinta se fija en las muchachas que trabajan en los talleres como si fueran máquinas, capaces de dejarse seducir por un pillo cualquiera. Y opina que, lejos de la maldad, estas mujeres acaso consideran que más vale ser mujer mala que máquina buena (FyJ, I, 214). A Jacinta se le despiertan, así, pensamientos tocantes a la alienación de las mujeres y su condición subalterna.

Jacinta pretende preguntarle a Juanito si ha tenido un hijo durante su relación con Fortunata, pero no se atreve a enunciarlo. En su mirada, sin embargo, se trasluce la “palabra que andaba por dentro”; la joven decide esperar para hablar con su marido y averiguar si había habido o no “algún *hueverito* por ahí”. *Hueverito* es, así, significante de la procreación.

¹⁵ Más adelante dice Jacinta: “El pueblo es sucio, la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo. No hay más que ver las casas por dentro. Pues lo mismo están los benditos cuerpos” (FyJ, I, 210).

¹⁶ En opinión de Rodríguez Puértolas (1975), en la España del momento no puede hablarse de un proletariado militante, pero sí de un cuarto estado conformado por emigrados del campo. En la óptica del mismo autor, José Izquierdo, tío de Fortunata, pertenece al lumpen proletariado.

Mientras el tren corre por los pueblos valencianos, Jacinta y Juanito sienten hambre, hasta que aparece una mujer con unos pájaros fritos.¹⁷ De pronto, Jacinta, rodeándole el cuello a su marido, le pregunta por el nombre de la chica, de quien se ha acordado al ver unos refajos encarnados puestos a secar en un arbusto:

Tú dirás que qué tiene que ver... Es claro, nada; pero vete a saber cómo se enlazan en el pensamiento las ideas. Esta mañana me acordé de lo mismo cuando pasaban rechinando las carretillas cargadas de equipajes. Anoche me acordé, ¿cuándo creerás?, cuando apagaste la luz. Me pareció que la llama era una mujer que decía ¡ay!, y se caía muerta. Ya sé que son tonterías; pero en el cerebro pasan cosas muy particulares (FyJ, I, 220).

A mi manera de ver, en estas asociaciones de Jacinta se anticipa lo que ocurrirá, formulado como ensueño y por tanto como una suerte de deseo: “refajos encarnados”, faje, caricias, vientre, la cintura encarnada (el embarazo); el chirrido de las carretillas (la condición trashumante de Fortunata); la mujer de fuego (la pasión) y la muerte. Se trata de una dimensión inquietante en la que goza Jacinta.

Marido y mujer llegan a Valencia y, a media noche, Jacinta “sintió que de repente, sin saber cómo ni por qué, le picaba en el cerebro el gusanillo aquél, la idea perseguidora, la penita disfrazada de curiosidad”. Con dificultad, Juanito enuncia el nombre de su anterior amante: “For-tuna, Fortunata”.

En Sevilla, los esposos van a un bodegón de Triana. Invitado a beber en una boda, Juanito se emborracha. En este estado, afirma ante Jacinta que es “esclavo de su deber” y bendice a su madre por haberlo casado con ella. Después, hincándose ante Jacinta, adopta un tono plañidero y pide perdón por no haber visto el mérito de su actual cónyuge. Afirma que estaba ciego, encanallado, “cañí”, que quiere decir gitano. Le confiesa también que en ese momento veía claramente todas sus faltas y le pide a su esposa que lo absuelva: “Yo no te conocía entonces. Estaba como la humanidad antes de la venida del Mesías, a oscuras, apagando el gas... sí. No me condenes, no, no, no me condenes sin oírme...” (FyJ, 228).¹⁸ Así, pues, Santa Cruz solicita, ante Jacinta, confesión. Jacinta aparece en esta escena como representante de la ley infalible de la madre, como si fuera el sacerdote que escucha al pecador. La borrachera, sin embargo, desfigura los gestos y palabras de Juanito que adquieren matices paródicos y cierta

¹⁷ Anota Caudet, editor de *Fortunata y Jacinta*, adelantándose al argumento: “Se repite el sacrificio de las aves, como en la primera visita de Juanito a la Cava. Ya se nos anticipa para quiénes va a empollar un hueverito Fortunata” (Galdós, FyJ, 219, n. 167).

¹⁸ Esta escena recuerda escenas de confesión dostoiévskianas.

complacencia y aun un goce en el que se trasluce su ambivalencia en el sometimiento a la madre a la que sin embargo no deja de estar asido:

Fortunata tenía los ojos como dos estrellas, muy semejantes a los de la Virgen del Carmen [...] Fortunata tenía las manos bastas de tanto trabajar, el corazón lleno de inocencia... Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía indiligencias, golver, asín. Pasó su niñez cuidando el ganado. ¿Sabes lo que es el ganado? Las gallinas. Después criaba los palomos a sus pechos. Como los palomos no comen sino del pico de la madre, Fortunata se los metía en el seno, ¡y si vieras tú qué seno tan bonito! Sólo que tenía muchas rasguños que le hacían los palomos con los garfios de sus patas. Después cogía en la boca un buche de agua y algunos granos de algarroba, y metiéndose el pico en la boca... les daba de comer... [...] ¹⁹ ¡Pobre Fortunata, pobre *Pitusa!*... ¿Te he dicho que la llamaban la *Pitusa*? ¿No?... Pues te lo digo ahora. Que conste... Yo la perdí...sí,... que conste también; es preciso que cada cual cargue con su responsabilidad... Yo le perdí, la engañé, le dije mil mentiras, le hice creer que me iba a casar con ella. ¿Has visto?... ¡Si seré pillín! Déjame que me ría un poco... El pueblo es muy inocente, es tonto de remate, todo se lo cree con tal que se lo digan con palabras finas... La engañé, le garfiñé su honor, y tan tranquilo. Los hombres, digo, los señoritos, somos unos miserables; creemos que el honor de las hijas del pueblo es cosa de juego... Comprendo que tienes razón; soy un infame, merezco tu desprecio; porque... lo que tú dirás, una mujer es siempre una criatura de Dios, ¿verdad? Y yo, después que me divertí con ella la dejé abandonada en medio de las calles... justo... su destino es el destino de las perras... Di que sí (FyJ, I, 229).

Después afirma que la Pitusa lo idolatraba y que él había sido un perverso. Cada día, relata, le pesaba más la carga que se había echado encima. Había deseado que la Pitusa fuera mala para darle una puntera, pero nunca lo fue: “¿Mala ella? A buena parte... Si le mando echarse al fuego por mí, ¡al fuego de cabeza!” Luego refiere las jaranas en aquella casa, las peleas, hasta que un día decidió cortar por lo sano, diciéndole a Fortunata que volvería. La mujer lo persiguió y el Delfín tuvo que esconderse. Un día Izquierdo, tío de ésta, fue a su casa para amenazarlo y decirle que la

¹⁹ Romero Tobar asocia la imagen de Fortunata alimentando a las palomas en el pecho con el pelícano como figuración de Cristo que, con su sangre, sustenta y salva al hombre: “El pecho es símbolo y sinécdoque de la madre al mismo tiempo que, en la estructura del relato, funciona como una isotopía constructiva de apertura y cierra ya que la noción de la emocionante biografía de Fortunata se inicia y concluye con sendas referencias simbólicas a las funciones primordiales que ella cumple como alma mater y, una vez que éstas se han agotado, una voz de la novela podrá enunciar de forma contundente que ‘el pájaro voló’” (Romero Tobar, “De nuevo sobre el motivo ornitológico”, 70).

Pitusa estaba cambrí de cinco meses; terminó golpeándolo. El abandono de Juanito habría remitido acaso a Fortunata al exilio de la primera herida, la que aparta al ser humano de la naturaleza y de los dioses, si pensamos en el contexto mítico del encuentro entre los amantes en el entresuelo de la Cava Baja.

La posición de Juanito en relación con Fortunata tiene que ver con la degradación del objeto amoroso. En la medida en que su esposa es prima suya, elegida por su propia madre, con quien convive cotidianamente, la relación del joven Santa Cruz con Jacinta aparece dominada por una corriente *tierna* en la que tiende a idealizar a esta última. Por otra parte, el objeto de la sensualidad no saciada del joven será Fortunata, quien, en la medida en que no le recuerda a las personas incestuosas prohibidas, no le despierta elevada estima; muy al contrario, en tanto que objeto sexual, tenderá a degradarla.²⁰

Al día siguiente, Santa Cruz estaba avergonzado y su amor propio padecía con la idea de haber hecho el ridículo. Juanito le refiere a Jacinta que, ya comprometido con ésta, había querido saber de Fortunata con el deseo de socorrerla en caso necesario. Supo que había tenido un hijo. Después no volvió a ocuparse de ella hasta enero del año que corría, cuando una amiga de Segunda le había dicho que la Pitusa se había marchado de Madrid. Jacinta, en su rectitud, tomaba para sí parte de la responsabilidad de su marido en aquella falta. Tres días después del incidente, la joven se acuerda de Fortunata al oír pregonar las *bocas de la Isla*.²¹ Estas bocas, las pinzas de los crustáceos de la isla Cristina, acaso constituyen una metamorfosis de los picos de los polluelos a los que Fortunata daba de comer en su seno.

Ocurre en el espíritu de Jacinta un fenómeno nuevo para ella. Dos sentimientos diversos se entremezclaban en su alma:

Como adoraba a su marido, sentíase orgullosa de que éste hubiese despreciado a otra para tomarla a ella. Este orgullo es primordial, y existirá siempre aun en los seres más perfectos. El otro sentimiento procedía del fondo de rectitud que lastraba aquella noble alma y le inspiraba una protesta contra el ultraje y despiadado abandono de la

²⁰ Véase la nota sobre la degradación de la vida amorosa en el apartado B de este capítulo.

²¹ “Fue cosa repentina, provocada por no sé qué, por esas misteriosas iniciativas de la memoria que no sabemos de dónde salen. Se acuerda uno de las cosas contra toda lógica, y a veces el encadenamiento de las ideas es una extravagancia y hasta una ridiculez. ¿Quién creería que Jacinta se acordó de Fortunata al oír pregonar las *bocas de la Isla*? Porque dirá el curioso, y con razón, que qué tienen que ver las bocas con aquella mujer. Nada, absolutamente nada” (FyJ, I, 235).

desconocida. Por más que el Delfín lo atenuase, había ultrajado a la humanidad (FyJ, I, 236).

Apercibido de lo que le ocurre a su mujer, Juanito habla de la existencia de dos mundos (el que se ve y el que no se ve)²² y afirma que no es tan culpable como parece, dadas las leyes de la conducta social y las diferencias en educación y en rango; argumenta que él debía salvarse y que además había buscado a Fortunata para socorrerla posteriormente:

Nadie diría (comenta el narrador) que el hombre que de este modo razonaba, con arte tan sutil y paradójico, era el mismo que noches antes, bajo la influencia de una bebida espirituosa, había vaciado toda su alma con esa sinceridad brutal y disparada que sólo puede compararse al vómito físico, producido por un emético muy fuerte (FyJ, I, 237).²³

Los esposos Santa Cruz

Los jóvenes esposos Santa Cruz gozaban de salud, eran ricos, estimados de todo el mundo y se querían entrañablemente, pero les faltaba descendencia. Después de dos años de casada, Jacinta no había logrado embarazarse.

Jacinta se divertía poco en la ópera y solía decir en tono quejumbroso que *no tenía gusto por nada*. La envidiada por todos, envidiaba a cualquier mujer pobre que pasase por la calle con un niño de brazos. Se le iban los ojos tras de la infancia en cualquier forma que se le presentara y no aspiraba a tener un solo hijo; quería verse rodeada de una serie. De tanto pensar en su carencia, parecía en ocasiones monomaniaca y tenía que contenerse para no dar a conocer el desatino de su espíritu:

Su pena tenía las intermitencias más extrañas, y después de largos periodos de sosiego se presentaba impetuosa y aguda, como un mal crónico que está siempre en acecho para acometer cuando menos se le espera. A veces, una palabra insignificante que en la calle o en su casa oyera o la vista de cualquier objeto le encendían de súbito en la mente la llama de aquel tema, produciéndole opresiones en el pecho y un sobresalto inexplicable (FyJ, I, 252).

²² Compárese la doble moral del señorito con la integridad de Fortunata. Pienso nuevamente en el enunciado: “portal y tienda eran la misma cosa en aquel edificio característico del Madrid primitivo” (FyJ, I, 181).

²³ Siguiendo a Linda Willem (2009), la luna de miel de Jacinta y Juanito, como también la de Fortunata y Maxi, puede calificarse de “gótica”, en la tradición de la novela inglesa, ya que en el transcurso de ésta se revela un secreto asociado con el sexo.

Jacinta se distraía cuidando a sus sobrinos, pero siempre sentía entre estos niños y ella misma una distancia que no podía llenar: “No eran suyos, no los había tenido ella, no se los sentía unidos a sí por un hilo misterioso” (FyJ, I, 253).

Una noche, después de haberse sentido humillada por su hermana quien la había reñido por mimar demasiado a un sobrino, cuando iba a atravesar la calle para entrar en el portal de su casa, oyó algo que la detuvo. Todo su cuerpo, por el que empezó a correr un frío cortante, respondía a lo que escuchaba. Se trataba de un gemido, un grito animal. Jacinta miraba el suelo, pues el gemido procedía de las entrañas de la tierra. Sentía el quejido penetrar sus desconsoladas entrañas, “traspasándole como una aguja el corazón”: “Todo lo que en ella existía de presunción materna, toda la ternura que los éxtasis de madre soñadora habían ido acumulando en su alma se hicieron fuerza activa para responder al *miiii* subterráneo con otro *miiii* dicho a su manera” (FyJ, I, 253).

El grito que escucha como un pedido de auxilio y defensa contra el abandono y la muerte, desencadena en Jacinta sensaciones que vulneran su cuerpo. Se trata de un grito al que, como madre, estaría llamada a responder. Jacinta se dirige al portero en busca de auxilio y éste le comunica que se trata de unos gatitos que alguien había tirado a la alcantarilla. La dama le ordena que los saque, pero éstos se encuentran muy abajo. Finalmente, el portero le anuncia que probablemente se habrían ahogado. “Jacinta, sin embargo, creía oír el gemido en lo profundo”. Después, apercebida de la desproporción entre su piedad y el objeto que la había suscitado, echa a correr hacia su casa con los nervios alborotados y el corazón oprimido y toda la noche escucha el *miiii* del absorbadero. El de Jacinta es acaso el duelo por los bebés que no tuvo, de la necesidad de darles palabra y lugar simbólico..

La escena anteriormente referida resulta reveladora de la estética galdosiana del desbordamiento, esto es, de la irrupción de las mociones del inconsciente.

Guillermina Pacheco hacía camisolas, calzones y chambritas para sus ciento y pico de hijos de ambos sexos.²⁴ La muerte de su madre la había impresionado tan vivamente que se había propuesto *no servir a más señores que se le pudieran morir*; quizás por ello adoptaba huérfanos, para asegurarse de que la vida continuaba. Tenía un temperamento soñador, activo y emprendedor; un espíritu con ideas propias e iniciativas. Había concebido el proyecto de fundar un asilo para huérfanos y dotarlo de

²⁴ “La costura será presentada precisamente como el encubrimiento inconsciente requerido desde lo masculino, la sutura del espacio vacío dejado por la castración original” (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 18).

recursos permanentes. El año del que se habla en la novela, los chicos llegaban a 110. La meta de la fundadora era levantar un edificio de nueva planta con diferentes departamentos de modo que cupieran allí doscientos o trescientos huérfanos que pudieran vivir bien y educarse y ser buenos cristianos. Es por ello que Guillermina no sólo pedía dinero, sino materiales para la construcción. El internado, más que a su propia maternidad, sostenía quizás a la de una madre inmortal a la que alimentaba con los recién nacidos.²⁵ Hacía tiempo que a Jacinta se le había despertado el entusiasmo por las empresas de Guillermina; le reservaba todo el dinero que podía y cosía para ella durante largas horas; sentía cierto consuelo en confeccionar ropas de niño y se picaba los dedos haciéndolo durante largas horas.

Jacinta comenzó a sospechar que su marido le era infiel. Todos tenían a Juan por virtuoso, menos Jacinta; sin embargo, lo que realmente entristecía a la joven casada era no tener un niño. De tanto pensar en esto, su mente padecía alucinaciones y desvaríos y algunas noches sentía sobre su seno un contacto caliente y una boca que la chupaba. Una noche Jacinta fue a la ópera y se quedó profundamente dormida. Soñó que estaba en su casa y que ésta no era su casa. Llevaba una bata azul, estaba sentada y por las rodillas se le subía un muchacho muy lindo que primero le cogía la cara y después le metía la mano en el pecho. Ella intentaba que quitara la mano de ahí, pero él la miraba con ojos vivos y húmedos expresando su desconsuelo, mirando con mucha seriedad, como un niño-hombre: “Jacinta sentía que se le desgajaba algo en sus entrañas”. Y sin saber lo que hacía, soltaba un botón, después otro, pero la cara del chico no perdía su seriedad. Perdió la cuenta de los botones que soltaba. Por fin, metió la mano en su seno y se sacó el pecho. Cogió la cabeza del muchacho, la atrajo a sí y le metió el pecho en la boca. Pero la boca era insensible, los labios no se movían. El contacto que Jacinta sintió en el pezón era el roce espeluznante del yeso, áspero y polvoso (FyJ, I, 291). Un niño de yeso, algo que no responde; sequedad, páramo. Algo no viviente aparece en torno a la capacidad de Jacinta de procrear. En el caso del primer sueño, la sensación sin cuerpo; en el segundo, la imagen y el cuerpo sin sensación.²⁶

²⁵ Al decir de Krauel (1996-1997), la novela transmite un concepto desfavorable de las labores sociales de Guillermina. Por mi parte me atrevería a decir que si bien hay en el narrador admiración por las labores sociales de la fundadora, a lo largo de la novela se pone de manifiesto su papel como representante de la razón patriarcal ante Fortunata, lo que arroja luz sobre la intencionalidad de su trabajo con los marginados.

²⁶ “Para la hija de Isabel Cordero, es la maternidad y no el sexo lo que la podría satisfacer auténticamente. A pesar, o tal vez a causa, de una ternura maternal que nos recuerda la de la Virgen, Jacinta es incapaz no sólo de compartir, sino siquiera de entender la pasión erótica de Fortunata” (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 281).

José Ido del Sagrario

Un día estaban Jacinta y Juanito, éste con un fuerte catarro, en el despacho de su casa, cuando se anunció con una tarjeta José Ido del Sagrario, *corredor de publicaciones nacionales y extranjeras*. Juanito se refiere a éste como un loco muy divertido y agrega: “Cuando nos cansemos de oírle, le echamos”. A la habitación entró un hombre vestido anacrónicamente, con ropa muy raída, cuya estampa de miseria impresionó a la compasiva Jacinta. Juanito le ofrece una copa, pero Ido afirma que no se embriaga nunca:

Algunas veces, saber cómo ni por qué me entra cierta excitación, y me pongo así, nervioso y como echando chispas... me pongo eléctrico. ¿Ven ustedes?... Ya lo estoy. Fíjese usted, Sr. D. Juan y observe cómo se me mueve el párpado izquierdo y el músculo este de la quijada en el mismo lado (FyJ, I, 298).

Jacinta, apercebida de que el hombre tiene hambre, le ofrece una chuleta: “Mi cabeza no puede apreciar bien... Padezco de olvidos de nombres y cosas. ¿A qué llama usted una chuleta? –añadió llevándose la mano a las erizadas crines, por donde se le escapaba la memoria y le entraba la electricidad–” (FyJ, 299). Mientras le llevan la comida, Ido refiere que ha sido profesor de enseñanza primaria, escritor de novelas por entregas y que ahora se dedica a correr publicaciones para ganar el pan. Después, don José se abalanza sobre el plato que le ofrecen y comienza a comer sin masticar, pues, tal como le explica a Juanito, no tiene muelas. A medida que va comiendo, le bailan más el párpado y el músculo; se notan asimismo en sus brazos y cuerpo estremecimientos muy bruscos. Ido padece así automatismos motores (gestos parásitos, tics, espasmos) y sensitivos (alucinaciones de la sensibilidad general, corrientes eléctricas, rayos).

Provocado por Juanito, quien deja caer que don José tiene una de las mujeres más guapas de Madrid, Ido comienza a delirar, comparando a su mujer con la Venus de Médicis con carnes de raso, pero con un “corazón lleno de víboras”. Ante esto, Jacinta se aterroriza y le hace a su marido un gesto para que deje salir al delirante, pero Juanito, “queriendo divertirse un rato, hostigó la demencia de aquel pobre hombre para que saltara”. Ido hablaba de sí mismo como esposo ultrajado y acusaba a su mujer de adulterio. Jacinta, sin poder resistir más el espectáculo, llama al criado para que

acompañe a la puerta al corredor de obras literarias, pero su marido, queriendo divertirse más, procura calmarla. Don José, que parecía un pavo cuando la excitación de una pelea con otro pavo lo convierte en animal feroz, se aproxima a Santa Cruz para decirle muy bajito y elevando gradualmente la voz hasta terminar de una manera estentórea:

—Y si usted descubre que su mujer, la Venus de Médicis, la de carnes de raso, la del cuello de cisne, la de los ojos cual estrellas... si usted descubre que esa divinidad, a quien usted ama con frenesí, esa dama que fue tan pura; si usted descubre, repito, que falta a sus deberes y acude a misteriosas citas con un duque, con un grande de España, sí señor, con el mismísimo duque de Tal (FyJ, I, 302).

El de Ido es un delirio de persecución que, si bien lo degrada en tanto que marido cornudo, exalta la belleza de su mujer y a él mismo lo pone en una posición de cierta igualdad con un duque en la medida en que ambos desean el mismo objeto. Por otro lado, se trata de una celotipia paranoica en la que Freud señala el papel del deseo homosexual (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente*, 58-60). Muy bajito y concluyendo a gritos, sigue diciendo Ido: “—Yo haré justicia, se lo juro a usted... Espero cogerlos *in franganti* otra vez, *in franganti*, Sr. D. Juan: Entonces aparecerán los dos cadáveres atravesados por una sola espada... Esta es la venganza, ésta es la ley...”.

En un segundo momento del delirio, está el propósito de hacer justicia y convertirse en campeón vengador de todos los maridos ultrajados de España. En este punto Ido no tiene ya atadero; gesticula en medio de la habitación parándose delante de los esposos, da rápidas vueltas sobre un tacón y no parece reparar en lo que dice y hace. En el caso Schreber, la forclusión del Nombre del Padre tiene como efecto hacer existir “La mujer”, es decir, una encarnación de un goce infinito. Algo similar parecería ocurrir en el caso de Ido, si pensamos que la belleza sin límites de su mujer se corresponde con un goce pérfido e ilimitado.²⁷

Finalmente, el criado le da dos duros al delirante y lo pone en la calle.

Una mañana posterior a la escena arriba referida, le anuncian a Jacinta la visita de Ido, quien le habla de un niño apodado Pitúsín, presuntamente hijo de Fortunata con Juan Santa Cruz. La noticia perturba profundamente a la joven. Así, en su segunda

²⁷ Véase la nota sobre psicosis en el apartado B de este capítulo.

visita a la casa de Santa Cruz, Ido pasa de ser objeto de escarnio a manipular la escena en la medida en que le lleva a Jacinta un relato que la toca en su punto más vulnerable: su no maternidad.

Impresionada por las afirmaciones de Ido, Jacinta entra en una suerte de ceguera y sordera moral casi física: “La culebra que se le había enroscado dentro, desde el pecho al cerebro, le comía todos los pensamientos y las sensaciones todas, y casi le estorbaba la vida exterior”. Y adelante: “Aquel Pitusín desconocido y misterioso, aquella hechura de su marido, sin que fuese, como debía, hechura suya también, era la verdadera culebra que se enroscaba en su interior...” (FyJ, I, 309). Después tiene el siguiente pensamiento: “Como Dios es mi padre, yo he de saber lo que hay de verdad en esto, y si... (se ahogaba al llegar a esta parte de su pensamiento) si es verdad que *los hijos que no le nacen en mí le nacen en otra...*”²⁸ (FyJ, I, 309). De esta manera, Jacinta piensa en el Pitusín como el niño que se le ha restado a ella.

Jacinta se desborda y atraviesa el umbral de su mundo para emprender la busca del hijo de Fortunata. Se trata de la respuesta a una incitación.²⁹ Como es frecuente en la estética galdosiana, es el desborde el que produce el acontecimiento.

Guillermina, quien recoge a los hijos nacidos *en* otras mujeres, es la persona con quien cuenta Jacinta en su zozobra. El capítulo en el que Jacinta visita la vecindad en la que viven Ido y José Izquierdo se intitula “Visita al Cuarto Estado”. La visita resulta una suerte de descenso a los infiernos de la miseria urbana, lo que implica también el descenso a un infierno anímico.

A la llegada de ambas mujeres a la vivienda, una barricada de chiquillos con la cara y las manos llenas de manchas negras les corta el paso: “Los pequeñuelos no parecían pertenecer a la raza humana, y con aquel maldito tizne extendido y resobado por la cara y las manos semejaban micos, diablillos o engendros infernales” (FyJ, I, 325). Ido le lleva en brazos a Jacinta un niño con la cara completamente pintada de negro. El pequeño aparece como un diablillo carnavalesco, tal como lo manifiesta su comportamiento posterior.

Ese mismo día, don José Ido del Sagrario se siente llamado a comer carne. Se detiene un poco pensando en lo mal que le sienta y cómo termina convencido de que su

²⁸ Cursivas mías.

²⁹ Sobre la noción de incitación que traspola Gilman de los personajes cervantinos a algunos personajes galdosianos, *vid.* Américo Castro, “La estructura del Quijote” (2002a). Por ejemplo: “La vida de los personajes mayores creados por Cervantes sería el foco en donde coinciden una incitación venida de fuera y las acciones emergentes provocadas por aquella incitación” (Castro, “La estructura del Quijote”, 563). *Vid.* asimismo “La palabra escrita y el Quijote” (2002b).

mujer Nicanora es la Venus de Médicis, pero en lo más hondo de su naturaleza, siente un bramido que clama por ésta: “Era una voz, un prurito irresistible, una imperiosa necesidad orgánica, como la que sienten los borrachos cuando están privados del fuego y de la picazón del alcohol” (FyJ, I, 336). De esta manera, el “comer carne” aparece como una imposición. A la fonda entra José Izquierdo; Ido lo invita a comer algo y después le relata la visita de Jacinta a su casa. Izquierdo se emborracha con el relato de sus soñadas hazañas revolucionarias; Ido se emborracha de carne y se queja de su propia ignominia; y, en otra esfera social, Jacinta también se emborracha con sus fantasías.

De pronto, y sin olvidarse de entregar su duro, el hombre eléctrico se levanta dispuesto a coger *in fraganti* a los adúlteros. Ido entra a su casa “a pasos largos y marcados, con desplantes de cómico de la legua; los ojos saltándosele del casco”, repitiendo con un tono cavernoso la terrorífica palabra: —¡Adúuuuultera!” (FyJ, I, 350). El hombre siente a su mujer poseída por el adulterio. Nicanora, sabiendo que no hay más remedio para aplacarlo que permitirle que dé rienda suelta a su manía, le pone en las manos un palo de tambor que han dejado los niños: “—Ya puedes escabecharnos —le dijo—, anda, anda; estamos allí, en el camarín, tan agasajaditos...”. Ido entra a trompicones en la alcoba y empieza a dar golpes con el palillo pronunciando torpemente: “—Adúlteros expiad vuestro crimen”. Y después “—Así, así... muertos los dos... charco de sangre... yo vengado, mi honra la... la... vadita —murmuraba él dando golpes cada vez más flojos, y al fin se desplomó sobre el jergón boca abajo” (FyJ, I, 351). Ido alucina la escena y se queda en el umbral de pasar al acto, esto es, de matar a Nicanora. El delirio lo salva del crimen³⁰

Ante Jacinta, quien ha acudido con una criada y ha presenciado la escena, Nicanora explica que, según el médico, su marido tiene el cerebro como pasmado:

[...] porque durante mucho tiempo estuvo escribiendo cosas de mujeres malas, sin comer nada más que las condenadas judías... [...] Se pasaba las noches en vela, ¡sacando de su cabeza unas fábulas...! Todo tocante a damas infieles, guapetonas, que se iban de picos pardos con unos duques muy adúlteros... y los maridos trinando... [...].³¹

³⁰ Véase la nota sobre la psicosis en el apartado B de este capítulo.

³¹ En la nota advierte Caudet que Galdós propugna porque sus personajes controlen su imaginación, pues de lo contrario ésta los controla a ellos. Galdós problematiza la relación entre imaginación y realidad y advierte sobre los peligros de sucumbir a aquella, configurando un mundo no carente de elementos de realidad pero recompuesto y por tanto falso. Ser controlado por la imaginación implica caer bajo el poder del Demonio engañador del que habla Descartes al inicio de sus *Meditaciones metafísicas*, lo que acaso equivalga a caer en el delirio.

En las palabras de Nicanora hay un guiño al lector por parte del autor implícito³² y su claro antifolletínismo. Ido había sufrido también de tifus, que lo predisponía a las “calenturas en la sesera”; a veces se ponía “tan encalabrinado” que sólo de pasar por delante del Matadero le bailaba el párpado y empezaba a decir disparates.

El pequeño, al que llaman Pitúsín vivía con José Izquierdo quien, después de regatear con Guillermina, lo entrega por la cantidad de mil duros, la misma con que se tasaba la pena, establecida en un artículo del código Penal, para castigar a los culpables de “suposición de partos y la sustitución de un niño por otro”.

Jacinta “gesta” su convicción de la existencia del niño a partir del momento en que se entera de que Juanito ha tenido uno con Fortunata. Ido inspira así una suerte de folletín. La de Jacinta es una certeza producto de una exaltación imaginaria. De esta manera, “veía al Pituso como si lo hubiera parido” y pretendía adoptarlo, inscribiéndolo como huérfano: “Creíase Jacinta Madre y, sintiendo un placer indecible en sus entrañas, estaba dispuesta a amar a aquel pobre niño con toda su alma”.³³

A la postre, el Pitúsín resultó no ser el hijo de Fortunata y Juanito. Por el propio Juan Santa Cruz se entera Jacinta de que, cuando llevaban un año de casados, Fortunata, quien se encontraba en Madrid con su amante, había recurrido a Juan debido a la grave enfermedad de su hijo. El amante de la joven era mercader de feria; atosigaba a Santa Cruz con exigencia y amenazas; una noche, contaban, el hombre había querido matar a Fortunata porque ella había mirado a Santa Cruz. Juan le confiesa a Jacinta: “Me puedes creer, como esta es noche, que Fortunata no me inspiraba sino lástima... Estaba flaca, sucia, vestía de pingos que olían mal, y la pobreza, la vida de perros y la compañía de aquel salvaje habíanle quitado gran parte de sus atractivos” (FyJ, I, 417).

En cuanto al niño “comprado” por Jacinta, D. Baldomero, padre de Juanito, decidió tomarlo bajo su protección y enviarlo al asilo de Guillermina.

Por otra parte, la ingesta de judías sugiere que los gases ocasionados por éstas se le habrían subido al folletínista a la cabeza que, llena de aire, semejaría una sonaja de bojiganga carnavalesca.

³² Para esta noción vid. apartado II a del Capítulo II “Teoría y metodología” de este trabajo.

³³ Al poco tiempo Juanito le revela a Jacinta que el hijo habido con Fortunata había muerto y que el llamado Pitúsín era hijo de Nicolasa, hijastra de Izquierdo, quien había muerto de sobrepeso. La edad de ambos niños coincidía.

El retorno de Fortunata

El día del golpe de Pavía contra la República,³⁴ Villalonga, amigo de Juan, aparece en casa de los Santa Cruz y le anuncia en secreto al joven que Fortunata se encuentra en Madrid, hermosa y elegante: “Te acordarás de aquel cuerpo sin igual, de aquel busto estatuario, de esos que se dan en el pueblo y mueren en la oscuridad cuando la civilización no los busca y los *presenta*” (FyJ, I, 434).

En los siguientes días, Juan se dedica a buscar a Fortunata, obsesionado por ella. Había bastado que la joven abandonada y miserable se trocase en aventurera seductora para que el desdén de Santa Cruz se transformara en afán de apreciar él mismo esa transformación. De esta manera, el joven reviste a su mujer con formas que no tiene y le agrega con la imaginación turquesas en las orejas, como las que llevaba Fortunata, según la descripción de su amigo. Ahora, después de haberla depuesto, Juanito ha tornado a colocar el *ágalma* en Fortunata. Por *ágalma* se entiende con Lacan (quien toma el término del *Banquete* de Platón) el objeto parcial, el brillo que se oculta en el otro, el objeto privilegiado del deseo³⁵ (*vid.* Lacan, *La transferencia*, 161-175): “Parece que donde quiera que voy –decía con profundo tedio–, llevo su desaparición y que estoy condenado a expulsarla de mi vista con mi deseo de verla”. Su deseo tiene que ver con la imagen evanescente de Fortunata.

Parte segunda

Maximiliano Rubín

Don Nicolás Rubín tenía una tienda en los soportales de Platerías. Se decía que provenía de una familia de conversos. La muerte de D. Nicolás Rubín y el acabamiento de la tienda en 1868 fueron simultáneos, pues las deudas habían socavado la casa hacía tiempo. El motivo de la ruina había sido la mala conducta de la esposa de Rubín, “mujer desarreglada y escandalosa que vivía con un lujo impropio de su clase y dio mucho que hablar por sus devaneos y trapisondas” (FyJ, I, 448). El marido la echó cinco veces de su casa y otras tantas tornó a admitirla, después de pagarle todas sus trampas.

La mujer de D. Nicolás murió en 1867 y al año murió éste, no dejando a sus hijos más herencia que la mala reputación doméstica y comercial y un pasivo enorme.

³⁴ “El 2 de enero de 1874 irrumpió la crisis política que se había estado gestando a lo largo de 1873. Se discutió en el Congreso hasta altas horas de la noche quién debía encargarse de formar gobierno, Castelar o Pi (derecha o izquierda). A la mañana siguiente el general Manuel Pavía decidió ocupar Madrid militarmente y rodeó el Congreso. Por la tarde, la Guardia Civil disolvió el Parlamento. Pavía tendió un puente a la Restauración” (FyJ, I, 429, n. 306).

³⁵ Véase la nota sobre el *ágalma* en el apartado B de este capítulo.

Los hijos del comerciante era tres: Juan Pablo, quien contaba con veintiocho años a la muerte de su padre; Nicolás, que tenía veinticinco en la misma fecha, y Maximiliano, quien tenía diecinueve. Los tres hermanos eran tan diferentes que las malas lenguas decían que eran hijos de diferentes padres. Juan Pablo era guapo, simpático, de inteligencia flexible y despierta; Nicolás, desgarbado, vulgarote, peludo y picado de viruela; Maximiliano era raquítrico, de naturaleza pobre y linfática, privado de gracias personales; había nacido de siete meses. A la muerte del padre, Nicolás se fue a vivir con un tío suyo capellán, quien lo metió al Seminario y lo hizo sacerdote, y Juan Pablo y Maximiliano se fueron a vivir con su tía paterna, doña Guadalupe Rubín, viuda de Jáuregui, conocida por doña *Lupe la de los pavos*.

Juan Pablo fue vendedor de pescado, viajante de comercio, inspector de policía de provincia, cesante y sobre todo asiduo del café. Cuidaba a su hermano pequeño por quien sentía un cariño que se confundía con la lástima a causa de las continuas enfermedades que el chico padecía. Queriendo darle a Maximiliano la carrera que él no había tenido, Juan Pablo dispuso que siguiese la carrera de Farmacia. El chico era muy dócil; pero no mostraba por su carrera entusiasmo alguno y pasaba enfermo la mayor parte del año. Levantarse en las mañanas le resultaba muy difícil por pereza y debilidad; estudiaba y quería cumplir con su deber, pero no podía ir más allá de sus alcances. Doña Lupe lo ayudaba a estudiar las lecciones: “Era de cuerpo pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento, la cabeza chata, el pelo lacio y ralo” (FyJ, I, 456). Tenía el hueso de la nariz hundido y chafado, como si fuera de sustancia blanda, lo que le obstruía la respiración y por tanto tenía siempre la boca abierta. Su dentadura le había salido con desigualdad y tenía constantes dolores de muelas. Padecía también de corizas. En suma, estaba tan desfavorecido por la Naturaleza que física y moralmente parecía hecho de sobras.

Como apodo, sus compañeros lo llamaban *Rubinius vulgaris*. Doña Lupe dejaba a su sobrino en libertad, porque le creía inmune a los vicios debido a su pobreza física, su natural apático y su timidez; le daba algún dinero para placeres que el mozo iba metiendo en una hucha. La timidez de éste aumentaba con los años; creía que todos se burlaban de él y que lo consideraban insignificante; huía del trato social. Temía encontrar a alguien que lo mirara con malicia. Ciertas personas, amigos de su padre, de doña Lupe o de Juan Pablo, le infundían un respeto que era casi pánico y cuando pasaba junto a ellos, cambiaba de acera.

Cuando el tiempo no era muy frío, le gustaba vagar por las calles viendo escaparates y gentes:

En estas excursiones podía muy bien emplear dos horas sin cansarse, y desde que se daba cuerda y cogía impulso, el cerebro se le iba calentando, calentando hasta llegar a una presión altísima en que el joven errante se figuraba estar persiguiendo aventuras y ser muy otro de lo que era... solía desplegar los bríos de que dan muestra algunos enfermos graves (FyJ, I, 460).

Empezó a seguir a las mujeres, a distinguir las guapas y a conocer las que eran honradas y las que no. Conoció a algunas que le habían parecido guapetonas, pero las mismas con quienes pasara ratos agradables le repugnaban después. Rubín prefería pasear solo, porque su goce consistía en pensar e imaginar libremente, figurando realidades y volando sin tropiezo por los espacios de lo posible y aun de lo improbable. Gozaba cuando podía decirse que algunas mujeres eran honradas y seguirlas hasta ver a dónde iban. Su ilusión era que lo quisiera una honrada, pero sólo de pensar que alguna le dirigiera la palabra, le temblaban las carnes.

“De esta manera aquel misántropo llegó a vivir más con la visión interna que con la externa. El que antes era como una ostra había venido a ser algo como un poeta. Vivía dos existencias, la del pan y la de las quimeras.” A veces se convencía de que era otro, durante la noche o en la soledad de sus paseos. Se imaginaba que era oficial del ejército, más alto y musculoso o bien un paisano pudiente y muy galán. De tal modo se iba calentando los sesos que se lo llegaba a creer y, al decir del narrador, si aquello le durara, sería tan loco como cualquiera de los que están en Leganés. Esto último lo formula el narrador como una suposición en la que se implica la creencia de que la imaginación desbordada puede dar lugar al delirio. La alucinación, sigue diciendo el narrador, recobraba su imperio durante el sueño, en el que el joven tenía unas aventuras muy tiernas con abnegaciones, sacrificios, heroísmos y otros fenómenos sublimes del alma:

Al despertar, en ese momento en que los juicios de la realidad se confunden con las imágenes mentirosas del sueño y hay en el cerebro un crepúsculo, una discusión vaga entre lo que es verdad y lo que no lo es, el engaño persistía un rato, y Maximiliano hacía por retenerlo, volviendo a cerrar los ojos y atrayendo las imágenes que se dispersaban. Verdaderamente –decía él–, ¿por qué ha de ser una cosa más real que la otra? ¿Por qué no

ha de ser sueño lo del día y vida efectiva lo de la noche? Es cuestión de nombres y de que diéramos en llamar *dormir* a lo que llamamos *despertar*, y *acostarse al levantarse* (FyJ, I, 461-462).³⁶

Maximiliano manifiesta el deseo de que el mundo de los sueños y ensoñaciones sea la verdadera vida, trastocando los órdenes de la realidad y la fantasía y también, al decir de Tsuchiya (1990), transmutando significaciones, para liberarse de la sociedad y el mundo; la locura aparece así como un proyecto en el horizonte de Rubín.

Una noche, un compañero de estudios de Maxi, quien vivía con una querida llamada Felisa, lo invita a su casa a conocer a Fortunata quien, ante la huida de su último amante, había tenido que empeñar toda su ropa y atenerse a la generosidad de su amiga. A la luz vivísima del petróleo sin pantalla, Maxi encara la más extraordinaria hermosura que hasta entonces habían visto sus ojos. Ella lo mira como una cosa rara y él a ella, como una aparición sobrenatural: “No se hartaba de mirarla, y una obstrucción singular se le fijó en el pecho, cortándole la respiración”. Mientras la contemplaba, se lamentaba de que no fuera honrada, pero también, como un segundo pensamiento, pensaba que tal vez conservaría la honradez del alma.

Fortunata se levantó para marcharse y Maximiliano decidió salir detrás de ella. Era su manera de hacer la corte. Creía que aquellos seguimientos entrañaban una comunicación misteriosa, quizás magnética: “Seguir, mirando de lejos, era un lenguaje o telegrafía *sui generis*, y la persona seguida, aunque no volviese la vista atrás, debía de conocer en sí los efectos del fluido de atracción” (FyJ, I, 466).

Al día siguiente, Feliciano los deja solos. Maximiliano Rubín se acobarda al principio, pero de pronto se rehace: “No era ya el mismo hombre. La fe que llenaba su alma, aquella pasión nacida en la inocencia y que se desarrolló en una noche como un árbol milagroso que surge de la tierra cargado de fruto, le removía y la transfiguraba” (FyJ, I, 468). Maximiliano tomó la mano de Fortunata y le dijo con voz temblorosa: “— Si usted me quiere querer, yo... la querré más que a mi vida”. Las palabras de Maximiliano hablan de su capacidad de cubrir lo real pulsional del encuentro³⁷ con el velo del amor o de mantener la chispa del erotismo recubierto de amor. De esta manera, Maxi pasa rápidamente de la posición en la que se *desea ser deseado* a la de *sujeto*

³⁶ Según afirman Ullman y Allison (1974) la mezcla de fantasías y sueños es consistente con personalidades esquizoides *borderline*.

³⁷ Lacan llama al encuentro con lo real la *tyché* (Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales*, 72).

deseante en relación con su objeto: de *eromenós* a *erastés* (vid. Lacan, *La transferencia*).

Corriendo hacia su casa, Maxi nota que algo se ha abierto dentro de sí, “como un arca sellada que se rompe, soltando un mundo de cosas, antes comprimidas y ahogadas”. Se trata de un desbordamiento a partir del encuentro de lo real pulsional del cuerpo de la mujer. Y esta *tyché* se presenta como un traumatismo.³⁸ Su crisis fue violenta y explosiva y, por efecto del amor súbito, hasta se figuraba que estaba saludable.³⁹ Al ver de pronto a su tía tomando el sol, siente un miedo muy grande, pero tiene al instante una reacción de valor. Entra a su cuarto y cierra la puerta y, a punto de estrellar su hucha en el suelo, recuerda lo orgullosa que estaba su tía de ésta y discurre comprar otra exactamente igual y llenarla de cuartos para que suene y pese. Ya con la otra hucha, se pregunta cómo romper la que está llena de plata y oro sin hacer demasiado ruido. Se le ocurre entonces pedirle a la criada la mano del almirez para meterle un clavo a su bota. La ruptura de la hucha, presentada como una nota de asesinato, aparece como un desbordamiento.⁴⁰ La hucha guarda todos los ahorros de Maxi, podría pensarse, la energía que no ha gastado en la medida en que carece de autonomía con respecto a su tía. Ahora bien, el “crimen” produce un vuelco en el que el sueño y las ensoñaciones pasan a ocupar el lugar de la realidad, tal como lo había deseado el joven. Maximiliano tiene ahora un capital que le permitirá realizar su deseo.

De esta manera, Maxi rompe una suerte de placenta en la que se halla envuelto y donde de alguna manera pertenece a doña Lupe. De todos modos, cuando llega la hora del almuerzo, se imagina que doña Lupe sabe, con sólo mirarlo, lo que ha hecho.

³⁸ Véase la nota sobre la *tyché* en el apartado B de este capítulo.

³⁹ Asientan Allison y Ullman (1974) que se trata de una manía producto de la fusión de la amada con el ideal del yo.

⁴⁰ “Dábale compasión de la víctima, y para evitar su enternecimiento, que podría frustrar el acto, hizo lo que los criminales que se arrojan frenéticos a dar el primer golpe para perder el miedo y acallar la conciencia, impidiéndose el volver atrás. Cogió la hucha y con febril mano le atizó un porrazo. La víctima exhaló un gemido seco. Se había cascado, pero no estaba rota aún. Como este primer golpe fue dado sobre el suelo, le pareció a Maximiliano que había retumbado mucho, y entonces puso sobre la cama el cacharro herido. Su azoramiento era tal que casi le pega a la hucha vacía en vez de hacerlo a la llena; pero se serenó diciendo: “¡Qué tonto soy! Si esto es mío, ¿por qué no he de disponer de ello cuando me dé la gana?” Y leña, más leña... La infeliz víctima de aquel antiguo y leal amigo, modelo de honradez y fidelidad, gimió a los fieros golpes, abriéndose al fin en tres o cuatro pedazos. Sobre la cama se esparcieron las tripas de oro, plata y cobre. Entre la plata que era lo que más abundaba, brillaban los centenes como las pepitas amarillas de un melón entre la pulpa blanca. Con mano trémula, el asesino lo recogió todo menos la calderilla, y se lo guardó en el bolsillo del pantalón. Los cascotes esparcidos semejabán pedazos de un cráneo y el polvillo rojo del barro cocido que ensuciaba la colcha blanca pareció al criminal manchas de sangre. Antes de pensar en borrar las huellas del estropicio, pensó en poner los cuartos en la hucha nueva, operación verificada con tanta precipitación que la piezas se atragantaban en la boca y algunas no querían pasar. Como que la boca era un poquitín más estrecha que la de la muerta. Después metió el cobre de las dos pesetas que había cambiado” (FyJ, I, 475).

Cuando Maxi saca el dinero en presencia de Fortunata, ella piensa que había adquirido el caudal por medios no limpios: “Desde que fue lanzada a los azares de aquella vida, se había visto siempre unida a hombres groseros, perversos o tramposos, *lo peor de cada casa*”. En *Recordar, repetir y reelaborar* (1914), advierte Freud que lo que se olvida, tiende a repetirse.⁴¹

Maximiliano le da dinero a Fortunata para que desempeñe la ropa necesaria y acuerdan alquilar un cuarto en la misma casa donde vive Felisa. Él insiste mucho en la modestia y baratura de los muebles. La sensatez de su amante era cosa nueva para Fortunata, quien sin embargo aceptó todo sin entusiasmo alguno. Maximiliano le era poco simpático, pero en sus palabras y acciones había visto a la persona decente, que era una novedad para ella. Por su parte Maximiliano se había relacionado con dos Fortunatas, una de carne y hueso, y otra que llevaba estampada en su mente. “Todo lo que en el alma humana puede existir de noble y hermoso brotó en la suya, como los chorros de lava en el volcán activo. Soñaba con redenciones y regeneraciones, con lavaduras de manchas y con sacar del pasado negro de su amada una vida de méritos” (FyJ, I, 481). El entusiasmo del joven lo impulsaba a la salvación social y moral de su ídolo y a poner en esta obra todas sus energías; sin importarle las peripecias vergonzosas de la vida de ella, aun gozaba midiendo la hondura del abismo del cual sacaría a su amiga pura o purificada. Maxi miraba la situación a través de la lente de una idea que tenía acaso su arraigo en hondos anhelos en relación con su madre: la redención de la mujer caída.

Maximiliano quiere “salvar” a Fortunata de su castración (su ignorancia, su finitud, su goce sexual y su cuerpo); al hacerlo, pretende acaso también “salvarse” de la castración propia. Por otra parte, en el polo opuesto a la idealización, Maxi encontraba que la ignorancia de la mujer era completa; leía muy mal y no sabía escribir; carecía de nociones elementales de historia o geografía y, en cuanto a los astros, sus nociones pertenecían al orden de los pueblos primitivos; comprendía a la Virgen, a Jesucristo y a San José, pero, respecto de la inmortalidad y la redención, sus ideas eran muy confusas. Sabía que arrepintiéndose de veras, uno se salvaba; también tenía la convicción de que *nada que se relacionara con el amor era pecado*. A lo largo de la novela veremos cómo sostiene Fortunata esta última idea.⁴²

⁴¹ Véase la nota sobre *Recordar, repetir y reelaborar*, correspondiente al apartado B de este capítulo.

⁴² Sobre la convicción de Fortunata de que el amor está exento de los tributos convencionales de la sociedad (*vid.* Tarrío, *Lectura semiológica de Fortunata y Jacinta*, 142).

Maximiliano le corregía a su prometida la pronunciación y las expresiones. Lo mejor de Fortunata era su ingenuidad. Ella misma sostenía que no sabía decir más que *lo que le salía de entre sí* (“entre mí”). Se trata, este último, de un rasgo que también sostendrá la joven hasta el final de su vida. Cuando Maximiliano hablaba de la maldad de los señoritos y de la necesidad de una ley a la inglesa que protegiera a las muchachas inocentes de los seductores, Fortunata sostenía que Juanito Santa Cruz era el único hombre a quien había querido de verdad y que le amaría siempre. Pese a que Maximiliano reconocía que esto último era loable, sentía en su alma una punzada de celos.

Maximiliano quería saberlo todo y Fortunata no ocultaba nada. Para él, Juanito Santa Cruz era el hombre más infame, execrable y vil que se podía imaginar. Fortunata contaba cosas de su infancia. Su difunto padre poseía un cajón en la plazuela y era un hombre honrado; su madre se dedicaba, como Segunda, su tía paterna, al tráfico de huevos. La llamaban desde niña la Pitusa. Sus padres murieron cuando tenía doce años.

Después de su relación con Santa Cruz, Fortunata se había ido con un hombre al que llamaban Juárez el Negro, un tipo traicionero y malo que, cuando ésta se vio perdida y sin tener a dónde volverse, le dijo que se fuera con él a las romerías. Y, siendo que todo lo concerniente a la relación con el señorito Santa Cruz lo refería con prolijidad y aun con cierta amarga complacencia, pasaba rápidamente el episodio de Juárez el Negro que, suerte de reverso de sus amores con Santa Cruz, no dejaba de ser consecuencia de éstos. Finalmente, el hombre murió de borracho. Fortunata vendió lo que tenía y, jurando no volver a tratar con animales, se fue a Barcelona. Contaba la joven que al principio se había divertido; su éxito fue grande: “Llegó a creer que encenegándose mucho se vengaba de los que la habían perdido, y solía pensar que si el pícaro Santa Cruz la veía hecha un brazo de mar, tan elegantona y triunfante, se le antojaría quererla otra vez”. De esta manera, Juanito sigue siendo el testigo imaginario de la admiración que Fortunata consigue despertar en su vida galante.

Tanto contó Fortunata a reglón seguido, que Maximiliano se sintió lastimado y tuvo que *echar un velo* en aquella parte de la historia de su amada. Fortunata había sido amante de Torrellas, célebre paisajista catalán que, de tan celoso, no la dejaba vivir. Tan odioso llegó a serle aquel hombre que se vengó de éste liándose con un íntimo amigo suyo, pintor también. La mujer no quería a ninguno de los dos artistas y los engañó con otro, un empleado joven y pobre que se parecía mucho a Juanito Santa Cruz. Una mañana, mientras ella dormía, el joven empeñó todas sus alhajas para jugar. Después

del joven, Fortunata había tenido un amante viejo que le daba mucho dinero, la llevaba a París y había afinado mucho su gusto para vestirse. Era muy vicioso y le daba muchos dolores de cabeza con *tantísimas* incumbencias que tenía. Un día la plantó en la calle. El sucesor fue Camps quien le puso casa. Parecía hombre muy rico, pero resultó un tramposo. Cuando fueron a Madrid, había querido cobrar unos pagarés falsos de fusiles que se suponían comprados por el gobierno. Una noche le pidió a Fortunata todo el dinero que tenía y se fue diciendo que iba al Escorial. El sucesor de Camps había sido Maxi: “¡Gracias a Dios que había encontrado en su camino una persona decente!” (FyJ, I, 488).

Para poner en ejecución su plan de redención, Maxi Rubín necesitaba que Fortunata lo amara, aunque fuera en el aspecto moral. Algunas veces, cuando le preguntaba si ella ya lo quería algo, aquella respondía que el cariño no depende de la voluntad ni menos de la razón. Aseguraba estar muy agradecida con Maximiliano por lo bien que se había portado con ella y que de aquella gratitud saldría, con el trato, el querer.

Maximiliano intentó infructuosamente enseñar a Fortunata a leer y a escribir: tenía en cambio la joven talento para las cuestiones de urbanidad y buena educación. Aprendió también la sucesión de los meses del año y cuáles tienen treinta y cuáles treinta y un días. Le gustaba mucho el trabajo doméstico, sus músculos eran de acero y la robustez se combinaba en ella con la agilidad: “la gracia con la rudeza para componer la más hermosa figura de salvaje que se pudiera imaginar” (FyJ, I, 493).

Al comienzo de su nueva vida, Maximiliano abandonó mucho sus estudios, pero después la conciencia de la misión moral que se proponía le estimuló el estudio. Después de la sacudida que el amor le dio, le entró un enorme gusto por las grandes creaciones literarias; devoró el *Fausto* y los poemas de Heine y de pronto se le hizo fácil el francés. Al decir del narrador, él había pasado por una gran crisis que varió su configuración interna al punto que le parecía que había estado durmiendo hasta que el destino le puso delante a Fortunata y el problema de la redención.

Maximiliano tenía un pensamiento guardado; quería casarse con Fortunata: “Has de ser mía ante Dios y los hombres. ¿No quieres ser honrada? Pues con el deseo de serlo y un hombre, ya está hecha la honradez. Me he propuesto hacer de ti una persona decente y lo serás, lo serás si tú quieres”. El pensamiento de Fortunata se balaceó en aquella idea del casorio: “¡Casarme yo!... ¡Pa chasco...! ¡Y con este encanijado...!

¡Vivir siempre, siempre con él, todos los días... de día y de noche!... ¡Pero calcula tú, mujer... ser honrada, ser casada, señora de Tal... persona decente...!” (FyJ, I, 495).

En cuanto supo que había heredado un dinero, Maxi se apresuró a hablarle a Fortunata de sus intenciones. La declaración de Maximiliano dejó perpleja a Fortunata y tuvo ideas contradictorias; por una parte, ideas afirmativas, en cuanto a casarse con un hombre de bien; por la otra pensaba en el chico, en lo feo e insignificante que era, y en cómo no podría nunca quererlo. Además pensó que era imposible que Maxi le diera un hijo.

Por su parte Maxi mostraba una firmeza de conciencia capaz de hacerle frente al mundo con tal de realizar su deseo de transmutar la condición de Fortunata invistiéndola de respetabilidad, una forma de poseer a la mujer y su belleza. Fortunata se durmió pensando en Santa Cruz, a quien soñó como *el otro*:

Al despertar ya de día, el reposo profundo aunque breve había vuelto del revés las imágenes y los pensamientos en su mente.

—A mi boticarito me atengo —dijo después que echó el Padre Nuestro por las ánimas, de que no se olvidaba nunca: —Viviremos tan apañaditos (FyJ, I, 510).

Al día siguiente, Fortunata hizo arroz con menudillo, pues Maxi iba a almorzar con ella. Pero en cuanto metió la cuchara dentro del arroz para servir a su futuro esposo, se vio acometida de unos pensamientos tan extraños, que no sabía lo que le pasaba:

Muy *para entre sí*, dijo: ‘Primero me hacen a mí en pedacitos como éstos, que casarme con semejante hombre... ¿Pero no le ven, no le ven que ni siquiera parece un hombre?... Hasta huele mal... Yo no quiero decir lo que me da cuando calculo que toda la vida voy a estar mirando delante de mí esa nariz de rabadilla (FyJ, I, 511).

Fortunata no era muy buena para disimular y otro menos alucinado que Maximiliano se habría dado cuenta de que algo ocurría. En su convicción de la posibilidad de redimir a una mujer no honrada, Maxi aparece como ideólogo.⁴³

Al enterarse, Nicolás, el hermano cura, del propósito de Maxi, decide visitar a Fortunata. Con “apetito de componendas”, el cura decreta que el verdadero amor es el del alma por el alma, y todo lo demás, obra de la imaginación, la loca de la casa. Para

⁴³ Siguiendo a Bajtín, los héroes de Dostoievski son ideólogos, en la medida en que han concebido ideas a través de las cuales entran en contacto con el mundo.

que Fortunata fuera digna de casarse con un hombre honrado, era necesario que volviera los ojos hacia la religión, y empezara por edificarse interiormente. ¿Estaría la joven dispuesta a ponerse bajo su dirección y a hacer todo lo que éste que le mandara?

Nicolás recordó lo que había dicho Jesús a la samaritana cuando habló con ella en el pozo en una situación parecida a la que entre él mismo y Fortunata se había establecido⁴⁴ (FyJ, I, 567). El sacerdote se comprometió a curarla de la enfermedad de la imaginación que le había diagnosticado y que consistía en tenerle cariño al hombre que la había perdido. Una vez curada, dictaminó Nicolás, podría amar a quien se habría de convertir en su marido con ilusión espiritual, no de los sentidos. Le habla entonces a la joven sobre el convento de las Micaelas, institución que tiene por objeto recoger a las muchachas “extraviadas” y convertirlas a la verdad por medio de la oración, del trabajo y del recogimiento, y le propone a Fortunata que pase en la casa de purificación tres o cuatro meses.

Al enterarse de los pormenores de la visita, el espíritu de Maxi, “como un mar sacudido por furioso huracán”, saluda la idea religiosa. Y Fortunata se le aparece con una aureola resplandeciente revestida de atributos ideales. El amor que ésta le inspiraba iba haciéndose tan sutil como el que tenía Dante por Beatriz o Petrarca por Laura. Maximiliano no había sido nunca muy dado a lo religioso, pero en aquel instante le entraron en el espíritu ardores de piedad: “El amor le conducía a la devoción, como le habría conducido a la impiedad, si las cosas fuesen por aquel camino” (FyJ, I, 571). De esta manera, el narrador da cuenta de la pasión como una fuerza ciega. En otras palabras, la misión de Maxi (la redención de Fortunata), no es sino una forma de la pasión, suscitada a partir del fantasma que lo habita.⁴⁵

Tanto Maxi como Fortunata ven el tránsito por el convento como un proceso de transmutación. De acuerdo con la imaginación de Maxi, Fortunata soltaría “como por ensalmo la cáscara amarga”, trocándose en señora. Por su parte Fortunata veía su purificación como se ve un milagro, como convertir el agua en vino o hacer, de cuatro peces, cuarenta.

⁴⁴ “Todo el que beba de esta agua,
volverá a tener sed;
pero el que beba del agua que yo le dé,
no tendrá sed jamás
sino que el agua que yo le dé
se convertirá en él en fuente
de agua que brota para la vida eterna” (*Biblia de Jerusalén*, Evangelio según San Juan, 4).

⁴⁵ Fantasma es, en términos lacanianos, una frase o una escena a través de la cual se relaciona el sujeto con el mundo.

Motor de viento

El día señalado, Fortunata se despide de Maxi y de Nicolás sin hacer distingo entre ambos en el umbral del convento. En los días sucesivos, todas las mañanas, antes de ir a clase, Maxi hace una excursión hasta las Micaelas. En las inmediaciones del convento, lo que más cautivaba la atención del muchacho era un motor de viento para la noria:

Cuando el motor daba sus vueltas con celebridad, el enamorado, sin saber por qué y obedeciendo a un impulso de su sangre, avivaba el paso. No sabía explicarse por qué oculta relación de las cosas la velocidad de la máquina le decía: ‘Apresúrate, ven, que hay novedades.’ Pero luego llegaba y no había novedad alguna, como no fuera que aquel día soplabla el viento con más fuerza... Otros días se le veía quieto, amodorrado en brazos del aire. Sin saber por qué, deteníase el joven; pero luego seguía andando despacio. Hubiera él lanzado al aire el mayor soplo posible de sus pulmones para hacer andar la máquina. Era una tontería; pero no lo podía remediar. El estar parado el motor parecíale señal de desventura (FyJ, I, 602).

El molino del viento remite metonímicamente a la locura de don Quijote, y también al soplo del espíritu de la locura carnavalesca.⁴⁶

Mauricia la Dura

Dentro del convento, buena parte del tiempo se dedicaba a los ejercicios religiosos y la adoración del Sacramento; se madrugaba y los trabajos eran diversos y en ocasiones rudos. El de las Micaelas es un programa de trabajo basado en la limpieza y restitución de las prostitutas a la norma de domesticidad y feminidad. Fortunata prefería lavar, brochar los pisos de baldosín o limpiar las vidrieras que hacer labores de aguja y costura; también le gustaba que la pusieran en la cocina y ella sola lavaba todo el material de cobre y loza.

Un día, sor Natividad, la superiora, mandó a Fortunata a que brochase los baldosines de la sala de recibir. La compañera en esta labor era una mujer en la que Fortunata había reparado y a quien tenía la impresión de conocer, se llamaba Mauricio la Dura:

⁴⁶ Recordemos también el homenaje a don Quijote en la película *Volver*, de Almodóvar, en la que los molinos representan la locura de amor.

No inspiraba simpatías Mauricia a todos los que la veían; pero el que la viera una vez no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar. Porque ejercían indecible fascinación sobre el observador aquellas cejas rectas y prominentes, los ojos grandes y febriles, escondidos como en acecho bajo la concavidad frontal, la pupila inquieta, ávida, mucho hueso en los pómulos, poca carne en las mejillas, la quijada robusta, la nariz romana, la boca acentuada terminando en flexiones enérgicas, y la expresión, en fin, soñadora y melancólica. Pero en cuanto Mauricia hablaba, adiós ilusión. Su voz era bronca, más de hombre que de mujer, y su lenguaje vulgarísimo, revelando una naturaleza desordenada, con alternativas misteriosas de depravación y afabilidad (FyJ, I, 608).

Estando las dos trabajando, Mauricia se refirió a Juanito Santa Cruz, quien había estado buscando a Fortunata en la casa de una tal Paca, donde ambas mujeres se habían conocido. Mauricia le relató a Fortunata peleas a golpes con otras mujeres, que había sido corredora de doña Lupe, la tía de Maxi, y que se había criado en casa de la familia de Guillermina Pacheco, donde su madre era planchadora. Mauricia había estado anteriormente en la casa de las Micaelas, pero se había escapado por la tapia de la huerta. Fortunata le aclaró que ella no había ido a casa de la Paca sino dos veces y que, por su gusto, no hubiera ido ninguna; que no había regresado ahí porque le habían salido relaciones con el chico con quien se iba a casar. Después, añadió Fortunata. “— ¿Y para qué me buscaba a mí ese hombre?... ¿para qué? Para perderme otra vez. Con una basta” (FyJ, I, 610). Mauricia afirmó entonces en tono filosófico que cuando los hombres tenían a una mujer a su disposición, no le hacían más caso que un trasto viejo, pero que si ésta hablaba con otro o si se metía a rezar, se les encendía el querer. ¿Crees tú que Juanito no viene a rondar este convento desde que sabe que estás aquí?” (FyJ, I, 610).

Las monjas consideraban a Mauricia lunática porque, si bien las más de las veces se sometía a la obediencia, le entraba de pronto una locura y rompía a decir y a hacer los mayores desatinos. El periodo prodrómico de las crisis de Mauricia solía ser algún problema con alguna recogida. Las madres intervenían y Mauricia se quedaba taciturna durante dos o tres horas, rebelde al trabajo. Las madres la reprendían y ésta no les respondía nada cara a cara, en cuanto volvían la espalda, dejaba oír gruñidos y palabras soeces. Después, seguía alguna travesura ruidosa y carnavalesca, por ejemplo, soltar en la sala de labores a un gato con una chocolatera amarrada a la cola.

Aquel día la superiora mandó encerrar a Mauricia, a quien le temblaba la quijada; sus ojos tomaban la opacidad siniestra de los ojos de los gatos cuando van a atacar:

—Vaya con lo que sale ahora la tía chiflada... ¡encerrarme a mí! A donde voy es a mi casa, ¡hala!... a mi casa, de donde me sacaron engañada estas indecentonas, sí señor, engañada, porque yo era honrada como un sol, y aquí no nos enseñan más que peines y peinetas... ¡Ja, ja, ja!... Vaya con las señoras virtuosas y *santifiquísimas*, ¡ja, ja, ja!... (FyJ, I, 613).

Mauricia se pone en jarras llamando a las monjas “traviatonas de iglesia” y diciendo que se encerraban en el convento “por retozar a sus anchas con los curánganos de babero”. La voz diabólica que despierta en Mauricia profiere burlas e insultos. Mientras ella arremete contra la sacralidad fallida, la caricaturiza y la denuesta, llega Sor Marcela, monja vieja, coja, con una gran llave para conducirla al encierro.⁴⁷ Mauricia, que iba moviendo los brazos como aspas de molino de viento,⁴⁸ se pone a gritar tanto que, si quisiera, tumbaría a las monjas de tres bofetadas y, a mitad de la escalera, se da la vuelta y, mirando a las monjas con ojos inflamados, les grita: “Ladronas, más que ladronas!... ¡Grandísimas púas!...” (FyJ, I, 614). Sor Marcela le pone suavemente la mano en la espalda, empujándola hacia delante y diciéndole que quien habla no es ella misma, sino el demonio que tiene dentro de la boca. Entonces Mauricia la llama demonio, facha, mamarracho, esperpento, pero, pese al furor de sus palabras, no se resiste verdaderamente y la vieja inválida la maneja como a un niño.

Sor Marcela echa la llave en la puerta de la celda y la guarda en su bolsillo. La faz napoleónica, lívida y con la melena suelta de Mauricia se asomó en la reja a la caída de la tarde. Ya cerca de la noche, Mauricia no se quita de la reja para hablar a la monja cuando pasaba. Su voz estaba más ronca y tenía tonos de dolor y de miseria. Así se dirige a sor Marcela: “—¡Ay, mi galapaguito de mi alma, qué enfadadito está conmigo, que le quiero tanto... sor Marcela, una palabrita, nada más que una palabrita!”. Y le pide un poco de coñac que le han recetado a la monja para el mal de barriga. Sor

⁴⁷ Advierte Chamberlin (2007) que el personaje de sor Marcela, cuya cojera remite a la figura del diablo, surge en el manuscrito Beta después de que Mauricia ha sido creada. Dado el rol de tentadora demoníaca de la Dura, la cojera de Marcela resulta un desplazamiento. Es así como el siguiente intercambio resulta significativo: “No eres tú que hablas sino el demonio que te anda por la boca”, dice Sor Marcela, y responde Mauricia: “El demonio eres tú”.

⁴⁸ Nuevamente en este punto la figura del molino vinculado con el desbordamiento.

Marcela regresa más tarde con un plato de minestra y un pan, y además saca de debajo del manto un objeto... Al punto Mauricia se anima, alargando las manos con ansia hasta tocar la botella, pronunciando palabras truncadas y balbucientes para expresar su gratitud: “Ya ves que no soy tirana, que llevo la caridad hasta un límite que quizás sea imprudente... Negar siempre al preso pecador todo lo que pide, no es bueno. El señor no puede querer esto. Tengamos misericordia y consolemos al triste” (FyJ, I, 617).

En este punto sor Marcela representa la posibilidad de un pacto con la penitente, a la vez distinta del exceso, del goce absoluto, pero también distinto a la renuncia a todo placer, al castigo férreo, a la inhibición total de la máquina “admirable” de las pasiones. Lo que propone la monja es un poco de goce, “una miajita”, un pequeño placer, una rejilla simbólica que abre una dimensión intermedia. De esta manera, la monjita Marcela aparece como un personaje de la medida, de la palabra (“palabrita”), de la mirada y abre entre ella misma y la reclusa una dimensión humana que calma a Mauricia (Ángeles de la Mora, comunicación verbal).

Mauricia empieza a sentirse alegre y con la alegría le llega una disposición de ánimo para la obediencia y el trabajo que hasta tiene deseos de rezar, de confesarse y de hacer devociones exageradas; así, le pide a la monja que le diga a la superiora que está arrepentida y que pide perdón: “...cuando me da el toque y me pongo a despotricar soy un papagayo, y la lengua se lo dice sola” (FyJ, I, 617). Mauricia se reconoce rebasada por las palabras. Después de cumplir una condena, lo que ocurría infaliblemente una vez cada treinta o cuarenta días, la mujer napoleónica se sentía cohibida y avergonzada entre sus compañeras y ponía toda su atención en las obligaciones. Durante cuatro o cinco días desempeñaba sin fatiga la tarea de tres mujeres. Pasadas dos semanas, se iba cansando, empezaban las omisiones, los olvidos y todo iba en aumento hasta que la repetición de las faltas anunciaba la proximidad de otro estallido. De esta manera las crisis de Mauricia, la exaltación y la pasión errática se repetían como si fueran las vueltas de una rueda de molino.⁴⁹

Después de la escena arriba descrita, Mauricia volvió a intimar con Fortunata; juntas hablaban en la cocina mientras pelaban patatas o fregaban los peroles y cazuelos. Mauricia le habló de su hija Adoración, a quien Jacinta quería mucho. También le habló del desmedido afán de aquella señora por tener hijos y del caso del Pituso, a quien Jacinta había recogido creyéndolo hijo de su marido y de la propia Fortunata. Esta

⁴⁹ Al decir de Ricardo Gullón (1975), Mauricia la Dura tiene la pureza de un personaje dostoievskiano.

última pasó tres días sin poder apartar del pensamiento el caso de delirio maternal y pasión no satisfecha; así, también Jacinta se le aparece a Fortunata, en la intensidad de su pasión y de su castración. Mauricia le habla a Fortunata del delirio de la no maternidad de Jacinta, sometida a la repetición de la imposibilidad de un duelo no realizado por un niño no nacido, como un molino de viento.

Fortunata y Jacinta

Ver a Jacinta fue un acontecimiento que produjo en el alma de Fortunata un inmenso trastorno. No la conocía ni había visto su retrato, pero de tanto pensar en ella había llegado a formarse una imagen que se parecía poco a la realidad. Jacinta acudió al convento un día de Corpus, día de visita de las señoras que sostenían la casa. Entre las duquesas, marquesas y señoras encumbradas que acudieron, Fortunata vio a Jacinta; su mirada sobre ésta fue ante todo vehículo de la envidia, pero este sentimiento se mezcló con un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire, su *aquel* de dulzura y señorío: “De modo que si le propusieran a la prójima en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona sin vacilar y a ojos cerrados habría dicho que quería ser Jacinta” (FyJ, I, 625).

Así, Jacinta se le aparece a Fortunata como la rival envidiada, pero además admirada.⁵⁰ El resentimiento que se había iniciado en el alma de Fortunata fue trocándose poco a poco en lástima al enterarse de que Jacinta sufría desdenes y horribles desaires de su marido: “De modo que Jacinta, y a pesar del matrimonio, era tan víctima como Fortunata”, dice el narrador en este enunciado bivocal en el que se advierte, además de la suya, la voz de Fortunata. “Cuando esta idea se cruzó entre una y otra, el rencor de la pecadora fue más débil y su deseo de parecerse a aquella otra víctima más intenso”. De esta manera la rivalidad se ve mitigada por la identificación en la posición de sometimiento al hombre y también por una admiración que lleva a Fortunata a querer parecerse a Jacinta. Así, al decir de Tarrío, la lucha de Fortunata aparece siempre mediatizada por el modelo que supone Jacinta (Tarrío, *Lectura semiológica de Fortunata y Jacinta*).

⁵⁰ Sobre esto véase la nota sobre al triángulo histórico en el apartado correspondiente a las nociones teóricas de este capítulo.

Mauricia otra vez

Los lazos de afecto que unían a Fortunata con Mauricio eran muy extraños, porque ésta le inspiraba terror a aquélla cuando estaba con el *ataque*, pero simpatizaba con ella más que con las demás internas y gustaba de su conversación íntima. A Fortunata la cautivaban la franqueza y la prontitud del entendimiento de la Dura para encontrar razones de las cosas: “La fisonomía de Mauricio, su expresión de tristeza y gravedad, aquella palidez hermosa, aquel mirar profundo y acechador la fascinaban, y de esto procedía que la tuviese por autoridad en cuestiones de amores y en la definición de la moral rarísima que ambas profesaban” (FyJ, I, 629).

Ni Fortunata ni Mauricio vivían su permanencia en el convento como un refugio del mundo; experimentaban afectos contradictorios y ambivalentes. Un día en que ambas lavaban en la huerta, Fortunata hizo a su amiga algunas confidencias tocantes a su futuro matrimonio. Mauricio tenía admiración por doña Lupe, en tanto que “mujer de mucho caletre que se sabe timonear”. En cuanto a Maxi, había oído que no servía para nada, lo que, desde su punto de vista, estaba muy bien para Fortunata quien, si su marido era un *alilao*, podría gobernar la casa, lo cual era lo mismo que estar en la gloria hasta para ser *mismamente* honrada. Fortunata afirmó que, como casada, quería ser honrada y Mauricio replicó que había que ver “cómo venían las cosas”, porque a veces “lo que una quería que saliera pez sale rana”: “Tú estás en grande, chica, y te ha venido Dios a ver. Puedes hacer rabiarse al *chico* de Santa Cruz, porque en cuanto te vea hecha una persona decente se ha de ir a ti como el gato a la carne. Créetelo porque te lo digo yo.”

De esta manera pronostica Mauricio que, en cuanto Fortunata se case, Juanito mostrará interés por ella. Para Mauricio, la vida conventual “sermón por arriba y sermón por abajo, mirando siempre a la custodia, respirando tufo de monjas”, producía una suerte de eclipse de la vida a partir del cual aparecían, como si fueran hormigas, las vivencias, buenas y malas, que se habían tenido, “*paice* que le salen a una *de entre sí* todas las cosas malas o buenas que ha pasado en el mundo”. Y esta purificación, como la entiende la Dura, tiene el efecto de refrescar el pensamiento y poner más tierno el corazón, esto es, prepararlo para el amor.

Ante lo que decía Mauricio, Fortunata se atrevió a revelar que, en efecto, pensaba algo en Juanito y que algunas noches tenía sueños extravagantes. Al decir de Sinnigen (1996), la estancia en las Micaelas no logra desexualizar a Fortunata. La joven soñaba en ocasiones que iba por los portales de la calle de la Fresa y que de pronto

encontraba a Santa Cruz; otras, lo veía saliendo del Ministerio de Hacienda. También soñaba que ella era la esposa y Jacinta la querida, unas veces abandonada y otras no. La querida deseaba chiquillos y la esposa los tenía: “—Hasta que un día... me daba tanta lástima que le dije, digo: ‘Bueno, pues tome usted una criatura para que no llore más’”. Sobre este sueño comenta Mauricia: “—¡Ay, qué salado! Pues un buen golpe. Lo que una sueña tiene su aquél” (FyJ, I, 631). Y Fortunata añade:

¿Qué me importa que la Jacinta beba los vientos por tener un chiquillo sin poderlo conseguir, mientras que yo...?

—Mientras que tú los tienes siempre y cuando te dé la gana. Dilo tonta, y no te acobardes.

—Quiere decirse que ya lo he tenido y bien podría volverlo a tener.

—¡Claro! Y que no rabiará poco la otra cuando vea que lo que ella no puede, para ti es coser y cantar... Chica, no seas tonta, no te rebase, no le tengas lástima, que ella no la tuvo de ti cuando te birló lo que era tuyo y muy tuyo... Pero a la que nace pobre no se la respeta, y así anda este mundo pastelero. Siempre y cuando puedas darle un disgusto, dáselo por vida del santísimo peine... Que no se ríen de ti porque naciste pobre. Quítale lo que ella te ha quitado, y adivina quién te dio.

Fortunata no contestó. Estas palabras y otras semejantes que Mauricia le solía decir, despertaban siempre en ella estímulos de amor o desconuelos que dormitaban en lo más escondido de su alma. Al oírlas, un relámpago glacial le corría por todo el espinazo, y sentía que las insinuaciones de su compañera concordaban con sentimientos que ella tenía muy guardados, como se guardan las armas peligrosas⁵¹ (FyJ, I, 632).

Aquí se plantea el conflicto que después habrá que enfrentar Fortunata. Está en primer lugar un sueño en el que, a partir de una inversión de roles, la joven está en posición de darle a Jacinta, quien aparece como ilegítima y desposeída, el chiquillo que anhela. En su posición como señora, Fortunata escucha a la otra, lo que no ocurrió en la realidad, pues Jacinta no sabía de la existencia de Fortunata y, pese a su sensibilidad, no habría podido escucharla. Fortunata sueña así con la carencia de Jacinta.

Ante el sueño, Mauricia incita a Fortunata a la revancha por lo que la otra le ha quitado y también por su propia carencia: su condición de pobre. Pero en el razonamiento de Mauricia hace falta la consideración de que ha sido el propio Santa

⁵¹ Según Teresa Vilarós (1995) es en este punto que Mauricia incita a Fortunata a tener el hijo de Santa Cruz. Al decir de Rodríguez Puértolas (1985), Mauricia es una mujer del pueblo con conciencia social y de clase.

Cruz y, más allá de éste, su condición de clase lo que ha desposeído a Fortunata de hombre. En las palabras de Mauricia se establece la asociación entre tener un hombre y tener el hijo del hombre. De esta manera, rica en fecundidad, es Fortunata una muchacha pobre arrojada a la vida galante; a la inversa, íntegra y digna, Jacinta carece de fertilidad.

Poco después, Mauricia da salida al agua sucia y Fortunata abre el grifo para que se llene la artesa con agua limpia: “Creeríase que aquello simbolizaba la necesidad de llevar pensamientos claros al diálogo un tanto impuro de las dos amigas” (FyJ, I, 632). ¿Impuro según el narrador porque Mauricia y Fortunata hablan en paralelo de la carencia de Jacinta y de la de la propia Fortunata? ¿Porque se establece un vínculo entre Jacinta y Fortunata a través de la castración? ¿Impuro, en fin, para la moral señorial en la medida en que Fortunata se atreve a equipararse con Jacinta y salir ventajosa debido a su fertilidad? ¿O acaso la impureza radica en la furia de la Dura, desatada ante la violencia de la clase dominante?

En las largas horas que Fortunata pasaba de rodillas ante el Sacramento, la pecadora solía fijarse más en la custodia, marco y continente de la sagrada forma, que en la forma misma, por las asociaciones de ideas que aquella joya despertaba en su mente, y creía que la *idea blanca*, la hostia sagrada, la forma puesta sobre el hueco, le hablaba con un lenguaje semejante al suyo sobre el bien que había recibido y la imposibilidad de tener al hombre que deseaba. Así, la hostia, *idea blanca* constituye, además de metáfora del cuerpo de Cristo, el fantasma religioso por antonomasia, aquello que tapa el hueco de lo real y le habla a la joven en el idiolecto propio, en la medida en que ha sido incorporado.

El cuerpo del sacrificio de Cristo, a cambio de la inmortalidad del alma, nos deja en deuda y establece un orden moral.⁵² Esta deuda despierta la conciencia moral que, producto de la interiorización inconsciente, observa y juzga los pensamientos y sentimientos, acallando lo que brota de los impulsos o, en palabras de Fortunata, lo que sale del “entre sí”.

Si la custodia se asemeja a un cuerpo femenino, con un hueco en el centro (¿es esto lo que le evoca a Fortunata?), la *idea blanca* es producto de la transustanciación, el

⁵² “La “conscientia” paulina (la conciencia “compartida” con alguna entidad externa y moralmente imperativa, sea la sociedad o Dios), representada en “la idea blanca” le habla. Para la imaginación piadosa de la penitente, la hostia, que comparte la “scientia” de ella, le amonesta en su propio lenguaje y la convence de la rectitud del destino convencional y social que se le ha preparado. En otras palabras, ella se vuelve consciente de sí misma como ser moral proyectando sus pensamientos hacia el símbolo sobrenatural que, según acaban de enseñarle, se ha de adorar” (Gilman, *Galdós y la novela europea*, 308).

cuerpo, el alma y la divinidad de Cristo. Se trata de un objeto de adoración que recubre el agujero de lo real del sexo y que le habla a la mujer de la imposibilidad de aspirar a la realización cumplida y total de sus deseos, del beneficio que ha recibido y de la misericordia. La *idea blanca* prescribe la renuncia al deseo propio, el sacrificio de éste en aras de un bien superior. La custodia como cuerpo porta el significante, la forma de la hostia, clausura el agujero con el mandato divino y conmina a la mujer a renunciar a sus impulsos. Fortunata aparece atrapada en ese fantasma que implica el retorno, la repetición gozosa. El fantasma le veda su deseo, al que sólo podría acceder dando un brinco hacia el abismo para salir del otro lado. Queda en cambio atrapada en su relación con Maxi. Arriesgarse en la persecución de su deseo habría implicado hacer lo que le saliera de *entre sí*, como ella misma solía decir, para lanzarse en pos del vacío dejado por Juanito y por su hijo muerto.⁵³

Un tórrido domingo, Mauricia había llorado con Fortunata al hablar de su maldad y después, en la iglesia, parecía reírse con risa contenida y satánica. Por la noche, mientras las internas estaban en la huerta esperando tomar un poco de fresco, Mauricia se sienta sobre un tinglado bajo el cual había mantillo e instrumentos de jardinería. De pronto, despliega sus labios de esfinge y dice: “—He visto a Nuestra Señora” (FyJ, I, 641).

Mauricia afirma que ha visto a la Virgen y que ésta ha llorado mirándola; cuenta haberla seguido hasta un árbol donde había visto muchos angelitos que subían y bajaban del tronco a las ramas. La Dura se apretó el pecho con ambas manos y dijo con acento conmovedor: “—¡Oh mi señora!... Te lo traeré, te lo traeré... Echó a correr hacia la escalera y desapareció”. Se trata del comienzo de un *delirium*.⁵⁴

Fortunata vio en el dormitorio a Mauricia quien, acostada vestida y descalza, parecía dormir profundamente. A eso de las doce, notó que Mauricia se levantaba, pero no se atrevió a hablarle ni a detenerla. Mauricia atravesó la estancia sin hacer ruido y salió. Ya a punto de dormir, Fortunata creyó ver a su compañera entrar otra vez en el dormitorio sin que se le sintieran los pasos. Mauricia se metió debajo de la cama, donde tenía un cofre; luego revolvió algo entre los colchones.

Mauricia salió al corredor y se sentó en el primer peldaño de la escalera. “-Te digo que me atreveré...”. Hablaba con alguien, aunque estaba enteramente sola:

⁵³ Véase la nota correspondiente al yo ideal e ideal del yo en el apartado B de este capítulo.

⁵⁴ Al decir de Daria Montero-Paulson (1985), esta escena constituye una parodia del misticismo histórico. Siguiendo el *Tratado de patología interna* de Jaccoval encontrado en la biblioteca de Pérez Galdós, dedicado por su amigo el pediatra Tolosa Latour, Mauricia resultaría maníaca-depresiva.

—¿Qué dices? —preguntó después como quien sostiene un diálogo—. Habla más alto, que con el ruido del órgano no se oye. ¡Ah!, ya entiendo... Estáte tranquila, que aunque me maten, yo te lo traeré. Ya sabrán quién es Mauricio la Dura, que no teme ni a Dios... Ja, ja, ja,...Mañana, cuando venga el capellán y bajen esas tías pasteleras a la iglesia, ¡qué chasco se van a llevar! (FyJ, I, 645).

En este microdiálogo, Mauricio habla con alguien que le pide que le lleve algo; el cumplimiento del mandato, sin embargo, implica riesgo: exponerse a la muerte; realizar algo en contra de la voluntad de Dios.

Soltando una risilla insolente, la mujer se precipita por la escalera abajo. Rechinaba los dientes y profería algún monosílabo gutural que lo mismo podía ser signo de risa que de cólera. Llegó a la puerta de la capilla, pero no encontró la llave. La puerta del sagrado recinto estaba bien cerrada. Después de media hora de inútiles esfuerzos, se desplomó en el umbral de la puerta e, inclinando la cabeza, se durmió. Entonces, hizo lo que no había podido hacer despierta; en sueños prosiguió la acción interrumpida por la puerta cerrada.

Entró en la iglesia y dirigió sus pasos al altar mayor diciendo:

—Si no te voy a hacer mal ninguno. Diosecito mío; si voy a llevarte con tu mamá que está ahí fuera llorando por ti y esperando a que yo te saque... ¿Pero qué?... no quieres ir con tu mamáita... Mira que te está esperando... tan guapetona, tan maja, con aquel manto todito lleno de estrellas y los pies encima del *biricornio de la luna*... Verás, verás qué bien te saco yo, monín... Si te quiero mucho; ¿pero no me conoces?... Soy Mauricio la Dura, soy tu amiguita (FyJ, I, 646).

Hay un nuevo microdiálogo, pero esta vez con Jesucristo. Llega al altar. Sube las escaleras. Se estremece con una risa convulsiva cuando pone su mano sobre el arca sagrada. Aparta el Crucifijo que estaba delante de la puerta del sagrario. Alargó luego el brazo. Por fin puede abrir la puerta que sólo tocan las manos ungidas del sacerdote. Levantando la cortinilla, busca un momento en el misterioso, santo y venerable hueco. Entonces, acordóse de que no era aquél el sitio donde estaba la custodia, sino otro más alto. Subió al altar, puso pies en el ara santa. Por fin tropezaron sus dedos con el pie metálico de la custodia: “Pero qué frío estaba, tan frío que quemaba. El contacto del

metal llevó por todo lo largo del espinazo de Mauricia una corriente glacial...”.⁵⁵ Aunque muriera, era preciso cumplir. Con exquisito cuidado empuñó la custodia y bajó con ella por una escalera que antes no estaba allí:

Orgullo y alegría inundaron el alma de la atrevida mujer al mirar en su propia mano la representación visible de Dios... ¡Cómo brillaban los rayos de oro que circundan el viril y qué misteriosa y plácida majestad la de la hostia purísima, guardada tras el cristal, blanca, divina y todo el aquél de persona, sin ser más que una sustancia de delicado pan! (FyJ, I, 647).

Mauricia descendía con increíble arrogancia, pensando que se había atrevido. “La purísima hostia, con no tener cara, miraba cual si tuviera ojos... y la sacrílega, al llegar bajo el coro, empezaba a sentir miedo de aquella mirada” (FyJ, I, 647):

Diciendo esto, atreviase a agasajar contra su pecho la sagrada forma. Entonces notó que la sagrada forma no sólo tenía ya ojos profundos tan luminosos como el cielo, sino también voz, una voz que la tarasca oyó resonar en su oído con lastimero son. Había desaparecido toda sensación de la materialidad de la custodia: no quedaba más que lo esencial, la representación, el símbolo puro, y esto era lo que Mauricia apretaba furiosamente contra sí.

—Chica —le decía la voz—, no me saques, vuelve a ponerme donde estaba. No hagas locuras... Si me sueltas te perdonaré tus pecados, que son tantos que no se pueden contar; pero si te obstinas en llevarme, te condenarás. Suéltame y no temas, que yo no le diré nada a D. León ni a las monjas para que no te riñan... Mauricia, chica, ¿qué haces...? ¿Me comes, me comes...?

En su onírico acto de sacrilegio Mauricia ha obedecido una orden: la de la Madre de Dios, quien le ha impuesto la orden de que desafíe la ley para, a través de ella, recuperar a su hijo, como si quisiera reintegrarlo a su cuerpo mismo. Mauricia cumple la orden, desafiando al propio Dios; siente sobre sí la mirada de la hostia y, desde el cuerpo de Cristo transubstanciado, escucha una voz que le habla amistosamente, instándola a que lo vuelva a colocar en su sitio. La reintegración del cuerpo del Hijo a la Madre es un sacrilegio que Mauricia se representa devorando, no incorporando, la

⁵⁵ “El hijo de dios se guarda cuidadosamente en el viril (del lat. *byrellius*, “de vidrio”) de modo similar a como la placenta (femenina) guarda al hijo del padre. El viril, como la madre, como la placenta, es frío, de vidrio, de *glace*. Útero, matriz o placenta, es el habitáculo y recipiente del hijo” (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 151).

hostia.⁵⁶ Si en vez de tratarse de un sueño fuera ésta una escena delirante, diríamos que la voz le habla a Mauricia desde lo real.⁵⁷

El narrador concluye: “Y nada más... ¡Qué desvarío! Por grande que sea un absurdo siempre tiene cabida en el inconmensurable hueco de la mente humana.” Tanto la *idea blanca* de Fortunata como el sueño sacrílego de Mauricia tienen que ver con el hueco y con el cuerpo que lo recubre. Es la forma blanca, la *idea blanca*, la que le hace ver a Fortunata la imposibilidad de tener un hombre como Santa Cruz, y es también esta misma forma la que le habla a Mauricia con camaradería, prometiéndole perdonar sus pecados si la devuelve a su lugar. Pero más allá del cuerpo hay también un hueco “inconmensurable” en la mente humana, por donde se cuelga el absurdo, la locura. El acto sacrílego de Mauricia es, sin embargo, un sueño, esto es, tan sólo la realización de un deseo y no el paso al acto mismo.⁵⁸

A la mañana siguiente, la superiora y sor Facunda hablan del caso de Mauricia, pues no aparecía. Al final la encuentran en la huerta sobre el montón de mantillo. Mauricia se mostraba violenta; a una de las recogidas le había arrojado un montón de aquella basura. Furiosa, sor Marcela manifiesta que Mauricia había sustraído el coñac que ella tenía en su celda para su mal de estómago. Las recogidas que habían ido por Mauricia pasan de la huerta al patio huyendo despavoridas y dando voces de pánico. Las madres se asoman al barandal del corredor que caía sobre el patio y ven aparecer a Mauricia descalza, con las melenas sueltas, la mirada ardiente y extraviada y todas las

⁵⁶ La incorporación de la hostia, incorporación simbólica del cuerpo de Cristo, remite al asesinato del padre de la horda primitiva y a la posterior ingestión del animal que lo representa a partir de la cual se instauro la ley (*vid.* Freud, *Tótem y tabú* y *El porvenir de una ilusión*).

⁵⁷ Véase la nota sobre la incorporación simbólica en el apartado B de este capítulo.

⁵⁸ “El acto asocial y sacrílego de esta mujer que se describe a veces como ‘diabólica’ se conecta directamente con la maternidad y con el ello de Freud. Mauricia fomenta y hace crecer en Fortunata la ‘idea blanca’ que esta última siente ‘dentro de sí’ pero que no puede expresar ni dar forma. A diferencia de Fortunata, no tiene ningún interés de dar voz y palabra a esta idea. Mauricia se mueve y actúa de forma primaria, como el ello. Su ser está en los hechos, no en la palabra y con su sueño anticipa y marca textualmente el único camino posible de Fortunata en la maternidad y en la feminidad: una paradójica especulación en la representación, fuera de la ley, de la administración, de la institución. Mauricia ofrece a Fortunata el ejemplo de la resistencia: contra la Ley Masculina, contra la Institución y contra el superyó” (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 152).

En este punto considero necesario discutir un asunto problemático. Vilarós llama a la “idea” de Fortunata, tener un hijo de Santa Cruz, “idea blanca”. Ahora bien, dentro de la novela, la “*idea blanca*” es la hostia, el cuerpo transustanciado de Cristo que incita a Fortunata a la renuncia de su pasión y aun al sacrificio, y justamente no a la expresión del deseo en la maternidad de la que se habla como “pícaro idea”.

Ahora bien, la “idea blanca” podría ser la misma “pícaro idea” si la hostia, esto es, el cuerpo de Cristo pudiera equivaler al embrión en el sentido de la encarnación, idea entonces también roja, sin pecado en el caso de Jesús y con pecado, en el del hijo de Fortunata. En realidad, lo que le dice la voz, expresión de la “idea blanca” a Fortunata es el reverso de su “pícaro idea”, incitada por las palabras de Mauricia la Dura que por tanto estaría ahí implicada.

apariencias de una loca. Mauricia miraba a las monjas con insolencia, sacando y estirando la lengua, y haciendo muecas y gestos indecentísimos: “—Tiorras, so tiorras! —gritaba e inclinándose con rápido movimiento, cogió del suelo piedras y pedazos de ladrillo, y empezó a dispararlos con tanto vigor como buena puntería” (FyJ, I, 652).

Los proyectiles menudeaban, y con ellos las voces de aquella endemoniada mujer. Parecía una amazona. Tenía un pecho medio descubierto, el cuerpo del vestido hecho jirones, y las melenas cortas le azotaban la cara en aquellos movimientos de hondero que hacía con el brazo derecho. Su catadura les parecía horrible a las señoras monjas; pero estaba bella en rigor de verdad, y más arrogante, varonil y napoleónica que nunca (FyJ, I, 653).

El narrador encuentra belleza en el desbordamiento de la mujer en el que se implica la destrucción de todo orden, ley, autoridad y contención. De pronto, llega Guillermina de visita y, al ver el espectáculo, baja a la huerta. Mauricia le arroja una piedra que le roza la cara. Al acusarla Guillermina, contesta Mauricia: “—A usted, sí, y a todo el género mundano, so tía pastelera...Váyase pronto de aquí”.

Finalmente, el capellán, D. León Pintado, sujeta a Mauricia con ambos brazos y le aplica dos sonoras bofetadas. Guillermina pide que la pongan en la calle, “y que se vaya a los quintos infiernos, que es donde debe estar”. Bajaron un lío de ropa que Fortunata puso delante de Mauricia; ésta sintió profunda compasión por su amiga. Si las monjas lo hubieran permitido, quizás ella habría aplacado a la bestia.

Mauricia salió descalza; se le franquearon todas las puertas que se abrieron de par en par mientras monjas y recogidas se resguardaban tras ellas, como cuando se abren las puertas del toril para que salga la fiera a la plaza. La última que cambió algunas palabras con ella fue Fortunata, quien quiso arrancarle alguna declaración de arrepentimiento, pero la otra estaba ciega y sorda. Salió triunfante, echando miradas de altivez y desprecio. Cuando vio la calle, sus ojos se iluminaron con fulgores de júbilo y gritó: “¡Ay, mi querida calle de mi alma!”

Un grupo de chicos barrenderos que estaban sentados en sus carretillas con las escobas en la mano se echaron a reír delante de su cara napoleónica. Y ella se les puso delante en actitud arrogantísima, alzó el brazo que tenía libre y les dijo: “—¡Apóstoles del error!” y prorrumpió en estúpida risa. A los barrenderos les hizo mucha gracia y poniéndose en marcha con sus carretillas, sobre las que llevaban las escobas, siguieron

detrás de Mauricia, “como una escolta de burlesca artillería, haciendo un ruido de mil demonios y disparándole baja rasa de groserías e injurias”. De este modo desciende Mauricia a los quintos infiernos, a donde la ha enviado Guillermina, seguida de carretillas de basura, como si ella misma fuera resto, mantillo, basura.

Con su alcoholismo, Mauricia carnavaliza y atenta contra el orden religioso mismo. Su objeto es la sagrada hostia, la forma blanca, el cuerpo de Cristo que, sobre el hueco de la custodia, recubre simbólicamente la condición humana, salvando a los caídos, proveyéndolos del velo apolíneo de la gracia. Al pretender devolver ese Cuerpo a la Madre, para que lo reincorpore, Mauricia no solamente desmantela la gracia, sino toda diferencia, todo orden, toda jerarquía, la organización entera del convento y aun atenta contra su protectora. De ahí su aposento entre el mantillo y la basura y su locura irredenta. Como una ménade, queda condenada a arrastrar su desgarramiento por las calles.

Las escenas protagonizadas por Mauricia son escenas de escándalo, como las que posteriormente protagonizará Fortunata en el gabinete de Guillermina y en el taller de Aurora.

Casamiento y adulterio

El día anterior a su boda, estando Fortunata sola en la casa haciendo arreglos al vestido de gro negro que había de lucir en la ceremonia, se presenta en la casa Mauricia la Dura, quien le comunica que Juanito ha vuelto de Valencia muy enamorado de ella, y que, al enterarse de que estaba encerrada en las Micaelas, pasaba por ahí todas las tardes. Además, le dijo que Santa Cruz había alquilado el cuarto de la izquierda de la casa donde la joven viviría y que había comprado a la mujer que había de ser su criada. Finalmente, le comenta que, estando casada, podría hacer lo que quisiera, guardando la *comenencia* (“la mujer soltera es una esclava; no puede ni menearse”) y le aconseja finalmente que, si quería ser honrada, que lo fuera; que le dijera a su esposo que la casa no le gustaba y que quería tomar otra.

Mientras Fortunata come a solas con el que iba a ser su marido, se siente anegada de tristeza. Su próximo estado le inspiraba temor y repugnancia; por el pensamiento le pasó la idea de escapar. Se durmió rezando y soñó que la Virgen la casaba con un verdadero hombre, “con el que era suyo a pesar de los pesares”. Despertó sobresaltada diciendo: “Esto no es lo convenido”. De esta manera se debate Fortunata entre su deseo y la realidad que carece de todo encanto. Y ya que la *idea blanca* se

opone a su deseo, en la fiebre del insomnio, llega a pensar que D. León Pintado, el capellán, y la Virgen misma se han pasado al “enemigo”, esto es, al ámbito del deseo. Al decir de Margaret O’Byrne (1994), las prácticas y los dogmas de la religión no encuentran eco verdadero en la intimidad de Fortunata. A la mañana siguiente, la joven decide ser honrada a todo trance y defenderse de cuantas trampas se le pongan al paso.

Ya en la iglesia, Fortunata siente miedo. Se figura que su enemigo está escondido acechando: “Y al propio tiempo, sentía en sí una luz nueva, algo como un sacudimiento, el choque de la dignidad que entraba” (FyJ, I, 672). Y no podía echar de sí la idea extravagante de que la Virgen protegía al enemigo: “¿Cómo era posible que la Virgen defendiera el pecado?” “¡Tremendo disparate! Pero disparate y todo, no había medio de destruirlo” (FyJ, I, 672).

Durante el almuerzo, Maxi tiene jaqueca; le dan vómitos y se ve acometido por un hormigueo epiléptico.⁵⁹ Al anoecer el joven se empeña en ir a su nueva casa. Cuando doña Lupe ve a su sobrino más tranquilo y como vencido por el sopor, empieza a dar instrucciones a Fortunata sobre el manejo de la casa.

Al ver dormido a su marido, Fortunata se encuentra sola, “rodeada de un silencio alevoso y de una quietud traidora”. No apartaba el pensamiento ni la mirada de los tabiques que separaban su cuarto del inmediato; éstos se le antojaban transparentes. Después la criada le habla de la vecina, doña Cirila, quien la invitaba a jugar brisca. Poco después llaman a la puerta; era, al decir de la criada, la misma señorita Cirila que pedía azucarillos. Después Fortunata creyó sentir ruido en la puerta, como si estuvieran probando llaves para abrirla cautelosamente. Observó que no estaba echado el cerrojo y lo echó sigilosamente, pero, mientras hacía esto, había sentido, en el más apartado escondrijo de su alma, un travieso anhelo de volverlo a descorrer: “Podría ser ilusión suya; pero creía ver, cual si la puerta fuera de cristal, a la persona que tras ésta, a su parecer, estaba...”.

Fortunata se sentó en una silla y se puso a pensar, fue como una concesión a las ideas malas “que con tanta presteza surgían de su cerebro, como salen del hormiguero

⁵⁹ Maximiliano, como sus hermanos, padecía de jaquecas, pero éste era el que más fuertes las tenía:

El trastorno general no se hacía esperar, ansiedad, náuseas, ganas de moverse, a las que seguían inmediatamente ganas más vivas aún de estar quieto. Esto no podía ser, y por fin le entraba aquella desazón epiléptica, aquel maldito hormigueo por todo el cuerpo. Cuando trató de levantarse parecía que la cabeza se le abría en dos o tres cascotes, como se había abierto la hucha a los golpes de la mano del almirez (FyJ, I, 557).

Al decir de Allison y Ullman (1974), la jaqueca del día de la boda tiene que ver con el hecho de que su mujer se le aparece como representación de una esposa-madre.

las hormigas, en larga procesión, negras y diligentes”. Pensó en decirle a su marido que la casa no le gustaba. De pronto, se levantó, aplicó el oído a la rejilla. La persona, el ladrón o lo que fuera continuaba allí. Entonces, por los huecos de la rejilla, escuchó: “Nena, nena... ahora sí que no te me escapas.” Después sintieron que se abría y se cerraba la puerta del cuarto vecino. Fortunata respiró. Luego, corrió al ventanillo; el *otro* salía embozado. Sintió una enorme emoción al verlo. Hacía tres años que no lo hacía.

Fortunata regresó a su habitación. Maxi dormía como los pájaros, con la cabeza bajo el ala. No se acostó, acercó una butaca a la cama y se echó en ella. En la madrugada fue vencida del sueño, “y se le armó en el cerebro un penoso tumulto de cerrojos que se descorrían, de puertas que se franqueaban, de tabiques transparentes y de hombres que se colaban en su casa filtrándose por las paredes”.

Una tarde Fortunata salió sola a caminar. Se sentía libre de miradas y cuidados. Miraba las casas pobres y a las mujeres mal vestidas. Ella misma había nacido para menestrala, “pero alguien la sacó de aquel su primer molde para lanzarla a vida distinta” (FyJ, I, 686). Después la trajeron y la llevaron diferentes manos y unas se empeñaron en convertirla en señora, en llevarla a un convento para moldearla de nuevo; se sentía una muñeca viva con la que jugaba una entidad invisible y desconocida.

Se preguntó si no tendría ella pecho alguna vez, esto es, iniciativa; si no haría alguna vez lo que le saliera *de entre* sí.⁶⁰ Llegó hasta el Campo de Guardias y, sentándose, empezó a comer dátiles. Fortunata tenía la sensación de que todo iba al revés para ella:

‘El hombre que quise, ¿por qué no era un triste albañil? Pero no; había de ser señorito rico, para que me engañara y no se pudiera casar conmigo... Luego, lo natural era que yo le aborreciera... pues no señor, sale siempre la mala, sale que le quiero más... Luego lo natural era que me dejara en paz, y así se me pasaría esto; pues no señor, la mala otra vez; me anda rondando y me tiene armada una trampa... También era natural que ninguna persona decente se quisiera casar conmigo; pues no señor, sale Maxi y... ¡tras! me pone en disparadero de casarme, y nada, cuando apenas lo pienso, bendición al canto... ¿Pero es verdad que estoy casada yo?...’ (FyJ, I, 686).

⁶⁰ Un poco más adelante veremos el proceso a partir del cual Fortunata llegará a actuar conforme a lo que le sale de las entrañas.

Como en el carnaval, la vida de Fortunata está marcada por el abandono del curso habitual de la vida. Así, la joven manifiesta una nostalgia por la normalidad que le hubiere correspondido; su belleza la ha ido llevando a mutar de condición y umbrales, como si fuera una gitana.⁶¹

De pronto, empieza a caminar hacia abajo, como si tuviera en el cerebro una idea fija. Al llegar frente a la iglesia, siente pasos y piensa que son del otro, pero no lo eran. Al llegar a su casa y enterarse por la criada que su esposo no llegaría hasta la noche, advierte en la maliciosa sonrisa de la criada que ahí había alguien. Y, efectivamente, en el sofá de la sala, sentado tranquilamente, estaba el *otro*. De repente siente una alegría insensata, un estallido de infinitas ansias y se precipita en los brazos del Delfín lanzando un grito salvaje.

Santa Cruz se ha metido en la casa de Fortunata, pero también Fortunata se halla metida en Maxi, lo habita; y Jacinta en Fortunata, como Fortunata en Jacinta. Se presenta pues, aquí, el “metimiento” como figura novelesca.⁶² Mauricia había introducido el tema del adulterio. Se establece entonces el triángulo Maximiliano-Fortunata-Juan.

Fortunata se deja llevar a la casa de al lado. Toda idea moral había desaparecido: su casamiento, su marido, las Micaelas. Recordó a su hijo muerto y los celos de Juárez el Negro, quien la había amenazado con matarla. Cuando Juan le dice que había hecho bien en casarse, súbitamente se le viene encima la realidad:

—¿Y por qué hice bien?

—Porque así eres más libre y tienes un nombre. Puedes hacer lo que quieras, siempre que lo hagas con discreción. He oído que tu marido es un buen chico, que ve visiones (FyJ, I, 689).

Al escuchar esto, Fortunata vio “levantarse en su espíritu la imagen ideal, o más bien, el espectro de su perversidad”, pues Fortunata sentía repugnancia visceral por la doble moral:

⁶¹ Piénsese en la huevera, la mujer empobrecida y sucia, la cortesana elegante vestida de terciopelo con aretes de turquesa, la mujer con pañuelo en la cabeza cargando un hato con todas sus pertenencias, en la penitente en las Micaelas, en la esposa burguesa. Piénsese asimismo que Jacinta en su luna de miel evoca a Fortunata con el sonido de las carretillas de maletas.

⁶² Vid. Américo Castro, “Españolidad y europeización del Quijote”, prólogo a la edición de Porrúa de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

El lugar, la ocasión, daban a su acto mayor fealdad, y así lo comprendió en un rápido examen de conciencia; pero tenía *la antigua y siempre nueva pasión*⁶³ tanto empuje y lozanía, que el espectro huyó sin dejar rastro de sí. Se consideraba Fortunata en aquel caso como ciego mecanismo que recibe impulso de sobrenatural mano. Lo que había hecho, hacía, a juicio suyo, por disposición de las misteriosas energías que ordenan las cosas más grandes del universo, la salida del sol y la caída de los cuerpos graves. Y ni podía dejar de hacerlo, ni discutía lo inevitable, ni intentaba atenuar su responsabilidad, porque ésta no la veía muy clara, y aunque la viese, era persona tan firme en su dirección, que no se detenía ante ninguna consecuencia, y se conformaba, tal era su idea, *con ir al infierno* (FyJ, I, 690).

Fortunata alzó la frente y, con satánica convicción profirió estas palabras: “Mi marido eres tú... todo lo demás... ¡papas!”⁶⁴

A veces el Delfín le ofrecía regalos y dinero a su amante, pero ésta no quería tomar nada. Había caído en la idea de que Juanito *no debía* ser rico, para que las cosas estuvieran en regla. Fortunata le cuenta a Juanito que se había dejado meter en las Micaelas y casarse en un estado casi de duermevela: “Yo, cuando no se trata de querer, no tengo voluntad. Me traen y me llevan como una muñeca...”. También le hace saber a Santa Cruz que lo que le aconsejaba la Virgen siempre que le rezaba era que lo quisiera mucho y que se dejara querer por éste.

Pues digo: yo le rezo a la Virgen y ella me protege, aunque sea mala [...] Y si le hablo con franqueza, a veces dudo que yo sea mala... sí, tengo mis dudas. Puede que no lo sea. La conciencia se me vuelve ahora para aquí, después para allá; estoy dudando siempre, y al fin me hago este cargo: *querer a quien se quiere no puede ser cosa mala* (FyJ, I, 693).

Juanito le pregunta si le guarda rencor por haberla abandonado dejándola en la miseria, con las vísperas del chiquillo y en poder de Juárez el Negro. Fortunata responde que no, pero que sí se había puesto rabiosa: “La rabia y la miseria me llevaron con Juárez el Negro. ¿Crearás lo que te voy a decir? Pues me fui con él por lo mucho que le aborrecía”. Y así había dicho: “Me vengaré yéndome con este animal”. Y después de la muerte de Juárez, había dicho: “Pues ahora me vengaré siendo todo lo mala que pueda”. A la pregunta de Santa Cruz por las maneras de tomar venganza, responde Fortunata

⁶³ Cursivas mías.

⁶⁴ Estas últimas palabras de Fortunata son, en opinión de Julio Rodríguez Puértolas (1985), las más libertarias de toda la novela; por su parte Zahareas (1968) habla de la pícaro idea de Fortunata como un desafío casi anárquico.

que vengarse es hacer lo que no se debe, lo más feo; se trata de algo indefinible, como vengarse de Dios.⁶⁵

Algunas veces los amantes hablaban de Jacinta, aunque a Juan no le gustaba hacerlo. Fortunata, sin embargo, llevaba la conversación a ese terreno. Juan le refirió la historia de la estafa de José Izquierdo y de cómo Jacinta se moría por un hijo:

—Escucha, nenito de mi vida, lo que se me ha ocurrido. Una gran idea; verás. Le voy a proponer un trato a tu mujer. ¿Dirá que sí?

—Veamos lo que es.

—Muy sencillo. A ver qué te parece. Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido. Total, cambiar un nene chico por el nene grande (FyJ, 695).

Fortunata no trataba a Maximiliano desconsideradamente, pero se dirigía a él con una cortesía glacial y desdeñosa y rara vez le hacía alguna caricia. El joven farmacéutico tenía momentos de horrible tristeza y pensaba mucho. Alguna vez le preguntó a su mujer por qué no lo miraba. Así, “devastaba el infeliz su alma, arrancando todo lo bueno, noble y hermoso para ofrecérselo a la ingrata, como quien tala un jardín para ofrecer en un solo ramo todas las flores posibles” (FyJ, I, 697).

El farmacéutico buscaba algo en qué fundar las conjeturas que empezaban a devorarlo. Un día le mostraron a Juan Santa Cruz y después lo vio guiando un faetón por los rumbos de su casa. Al llegar Maxi a su calle, vio a Fortunata en el balcón, mirando hacia donde seguramente había seguido el coche. Otro día el atormentado marido llegó con un revólver “para matarte y matarme”.

Uno de sus amigos farmacéuticos le reveló a Maxi que Fortunata tenía citas con un señor en una casa del paseo de Santa Engracia, un poquito más arriba de los almacenes de la Villa. Maxi se dirigió ahí y descubrió el faetón de Santa Cruz. Al ver que Juan salía de la casa, lo siguió, lo insultó y amenazó con matarlo. Juanito le dio un empujón y el endeble Maxi cayó al suelo. Después se levantó a pelear; Santa Cruz lo levantó como una pluma y lo lanzó a donde antes había caído.

En torno a Maxi se formó un corro de unas diez personas de ambos sexos. Maximiliano parecía un insensato.

⁶⁵ Véase la nota sobre el sadismo del superyó correspondiente al apartado B de este capítulo.

—¿En dónde se ha metido?... ¿En dónde?... ¿No es verdad, señores, que es un miserable?... ¿Un secuestrador?... Me ha quitado lo mío, me ha robado... Él la arrojó a la basura... yo la recogí y la limpié... él me la quitó y la... volvió a arrojar... la volvió a arrojar. ¡Trasto infame!... Pero yo tengo que hacer dos muertes. Iré al patíbulo... no me importa ir al patíbulo señores... digo que quiero ir al palo... pero ellos por delante, ellos por delante... (FyJ, I, 707).

Finalmente lo llevan a su casa. Al verlo la criada, corrió a avisar a doña Lupe. Eran las ocho y media y Fortunata no aparecía. Por fin, a eso de las nueve y media, entró la mujer pálida como un cirio y con los ojos aterrados. Dio algunos pasos hacia la alcoba, se detuvo en la puerta y alargó el cuerpo para mirar a su marido. Nunca había sentido remordimientos como los de aquella noche: “El espectro (de su maldad) venía y se sentaba con ella y con ella se levantaba; cuando se ponía a guardar ropa, la ayudaba; al suspirar, suspiraba; los ojos de ella eran los de él, y, en fin, la persona de ambos parecía una misma persona” (FyJ, 713). Pero con los revuelcos de su conciencia la atormentaban también ansias de amor, deseos de normalizar su vida dentro de la pasión que la dominaba. Resultaba muy arriesgado moverse al hilo de las decisiones íntimas, dice Américo Castro en relación con el *Quijote*; Fortunata lo hace y asume sus infortunios.

A la casa llega entonces Nicolás Rubín y, como sacerdote, le pregunta a su cuñada si su hermano está en lo cierto en cuanto a sus sospechas de infidelidad. Fortunata responde afirmativamente, entonces Rubín la llama corrompida y monstruo. Después la interroga haciéndola confesar que nunca ha querido a su hermano y que ha cometido adulterio con Santa Cruz:

—De modo que aun viéndose usted perdida y deshonrada por ese miserable, todavía le quiere usted. Buen provecho le haga.

—No lo puedo remediar. Ello está *entre* mí y no puedo vencerlo (FyJ, I, 718).

Previendo que Santa Cruz le pondrá casa, el sacerdote se acuerda que éste es casado: “—¡Qué horror y qué sociedad! Otro víctima; la esposa de ese señor... Y usted tan fresca, sembrando muertes y exterminios por donde quiera que va...” (FyJ, I, 718).

Parte tercera

La naturaleza de Juan Pablo Rubín

Al inicio de la tercera parte de la novela, se relata la vida de café que hacía Juan Pablo Rubín quien, ante una matrona que rentaba cajones en el mercado y sus amigas las placeras, un pianista ciego, una amiga de Fortunata y su amante y una amiga de éstos recién salida de un hospital especializado en enfermedades venéreas, había comenzado una serie de conferencias. Y es que Juan Pablo había sentido una comezón de lecturas y un amigo suyo le había proporcionado libros.

A través de las lecturas, el hermano mayor de Maxi llega a la conclusión de que la mejor organización de los estados es la desorganización; la mejor de las leyes, la que las anula todas, y el único gobierno *serio* el que tiene por misión no gobernar nada, dejando que las energías sociales se manifiesten libremente. La anarquía absoluta produce el orden verdadero, el orden racional y propiamente humano (FyJ, II, 42).

Asimismo, afirmaba: “la Naturaleza es la verdadera luz de las almas, el Verbo, el legítimo Mesías, no el que ha de venir sino el que está siempre viniendo. Ella se hizo a sí propia, y en sus evoluciones eternas, concibiendo y naciendo sin cesar, es siempre hija y madre de sí misma” (FyJ, II, 42). Juan Pablo sentía la fuerza dialéctica y el entusiasmo para predicar y extender por el mundo las verdades que había descubierto; negaba a Dios respetuosamente, descalificaba la misa y los funerales y afirmaba que no había muerte: “Ésta es la verdad; morir es cumplir una ley de armonía” (FyJ, II, 43), “—En verdad os digo que no hay infierno ni Cielo, ni tampoco alma —afirmó Rubín con acento apostólico—, ni nada más que la Naturaleza que nos rodea, inmensa, eterna, animada por la fuerza...” (FyJ, II, 44). El hombre, sostenía el predicador, no puede reconocer como real nada que no esté en la Naturaleza sensible.

Este discurso de Juan Pablo en el café constituye una parodia de una serie de ideas que se juegan en la novela, como la preponderancia de la Naturaleza en tanto que fuerza que alienta en Fortunata; avasalladora, omnipresente, anterior a los pactos sociales y a la pérdida.

La ruptura

Juanito entra en la casa de Fortunata dispuesto a romper con ella. Le cuenta a su amante que su mujer se había enterado de su relación y que también estaba enterados sus padres, pues Jacinta se había puesto mala: “Yo soy casado, tú también; estamos pateando todas las leyes divinas y humanas. Si hubiera muchos como nosotros, pronto

la sociedad sería peor que un presidio, un verdadero infierno suelto. ¿No has pensado tú alguna vez en esto?” Fortunata, dice el narrador, había pensado que el amor salvaba todas las irregularidades, mejor dicho, que el amor lo hacía todo regular, que rectificaba las leyes, derogando las que se le oponían.⁶⁶ Pero ante las palabras de Santa Cruz no dijo nada, pues comprendió que toda aquella hojarasca de “leyes divinas, principios, conciencia y demás, servía para ocultar el hueco que dejaba el amor fugitivo” (FyJ, II, 80): el amor que vela la pulsión, la imposibilidad del sexo, lo real del goce.

Ante la ruptura con Juanito, Fortunata se desborda y se dirige a la calle Pontejos bajo la acción de un impulso mecánico. Al ver la casa de Santa Cruz, sin embargo, se detiene. No pasa al acto pese a sentir el impulso de entrar en la casa, coger a Jacinta por el moño y decirle mil cosas amargas y violentas:

No se me quedará en el cuerpo nada, nada. Ella es la que me hace desgraciada, robándome a mi marido... Porque es mi marido; yo he tenido un hijo suyo y ella no. Vamos a ver, ¿quién tiene más derecho? Entrañas por entrañas, ¿cuáles valen más?

Fortunata permanece como clavada en la acera de enfrente viendo a distintas personas entrar y salir de la casa. No se podía marchar aunque iba comprendiendo que la idea que la había llevado a tal sitio era una locura, como las que se hacen en los sueños.

Uno de los muchos desvaríos que se sucedieron en su mente fue imaginar que alguno de los hombres que salía era amante de Jacinta:

‘Porque a mí no me digan que es virtuosa... Vaya unos embustes que corre la gente. No se puede creer nada. ¿Virtuosa? *Tié* gracia... Ninguna de estas casadas ricas lo es ni lo puede ser. Nosotras las del pueblo somos las únicas que tenemos virtud, cuando no nos engañan. Yo, por ejemplo... verbigracia, yo.’

En su monólogo, Fortunata considera que ella es más honrada que el sol, porque no ha querido más que a uno. En eso estaba, cuando salieron de la casa Barbarita, Jacinta y alguna hermana de ésta. Y ella, que pensaba clavarles las puntas de sus dedos como garfios de acero, sintió más bien terror, “como el que infunde un súbito y horrendo peligro, y tan impotente se vio su voluntad ante aquel pánico, que echó a correr y alejóse a escape, sin atreverse ni siquiera a mirar hacia atrás”. Sintió acaso

⁶⁶ Estas ideas de Fortunata se parecen a las que sustenta Juan Pablo Rubín en la tertulia del café.

miedo de sus propios impulsos confrontados con la realidad y se preguntó también si en aquel miedo intensísimo había algo de vergüenza: “Pero no le era fácil discernir si su espanto era como el del exaltado cristiano que ve al demonio, o como el de éste cuando le presentan una cruz” (FyJ, II, 85). Caminó hasta la Puerta del Sol; los hombres pasaban junto a ella y le pedían permiso para acompañarla:

Recordó entonces otros tiempos infelices y la idea de volver a ellos le produjo un dolor muy vivo, despejándole la cabeza de las quimeras que se le habían metido en ella. El sentimiento de la realidad iba poco a poco recobrando su imperio. Mas la realidad érale odiosa y trataba de mantenerse en aquel estado delirante (FyJ, II, 86).

La de Fortunata es la realidad de la marginación, la posición vulnerable e indigna de una cortesana, en contraposición con la dignidad indiscutible de Jacinta. Al perder su relación con Juanito, Fortunata queda desposeída de su lugar social y regresa al momento en que se prostituyera. Fortunata le repite una y otra vez a D. Evaristo Feijóo, quien la encuentra y se ofrece a llevarla a su casa, que es honrada. Ya en su sillón, Fortunata se queda dormida cantando a media voz y con las manos cruzadas las coplas místicas de las Micaelas.

En las notas de Caudet se observa que, en este capítulo, “La Revolución vencida”, fracasa el ímpetu de Fortunata, símbolo del amor natural y del cuarto estado. Pero la dialéctica Restauración/Revolución no se ha resuelto aún en la novela; se trata de un proceso todavía abierto (FyJ, II, 87, n. 50).

Al día siguiente, cuando Feijóo acude a visitarla, Fortunata, sumida en la depresión, declara que es una mujer muy mala. Después, explica que para ella los hombres se dividen en Juan Santa Cruz, por un lado y los otros por el otro, a lo que Feijóo replica que no hay mayor desgracia que tener el corazón demasiado grande. El caballero le ofrece ayudarla a vivir: “¡Ah! este mundo es una gaita con muchos agujeros, y hay que templar, templar para que suene bien” (FyJ, II, 92). De acuerdo con la metáfora de Feijóo, la experiencia resultaría entonces una ejecución en la que, para templar el instrumento, habría que cubrir múltiples agujeros que serían quizás los del duelo, los de la angustia y los de la desesperación.

Feijóo le declara a Fortunata sus intenciones de ser aceptado por ésta como protector. Fortunata repite que quiere ser honrada: “—No seré yo quien le quite a usted eso de la cabeza —dijo el caballero sonriendo, sin dudar de su victoria—. Y bien podría ser

que hubiera usted descubierto la cuadratura del círculo” (FyJ, II, 99). Fortunata no piensa en ningún momento en un *modus vivendi* fuera de la esfera de Eros (Tarrío, *Lectura semiológica*, 122).

En los primeros días tuvo horas de melancolía intensísima, en las cuales su conciencia, confabulada con la memoria, le representaba de un modo vivo todas las maldades que cometiera en su vida, singularmente la de casarse y ser adúltera con pocas horas de diferencia. Pero de repente, sin saber cómo ni por qué, todo se le volvía del revés allá en las cavidades desconocidas de su espíritu, y la conciencia se le presentaba limpia, clara, firme. Juzgábase entonces sin culpa alguna, inocente de todo el mal causado, como el que obra a impulsos de un mandato extraño y superior. ”Si yo no soy mala –pensaba-. ¿Qué tengo yo de malo aquí *entre mí*? Pues nada (FyJ, II, 100).

En su duelo y depresión, Fortunata tiene la capacidad de descender a sus íferos y, una vez en contacto con sus demonios, disiparlos, volviéndolos al revés. Su capacidad de curarse sumergiéndose en sus profundidades habla de los impulsos vigorosos de sus actos, esto es, de la congruencia entre sus impulsos y su yo. En el duelo, sin embargo, el yo se vuelve vulnerable, por lo que en las horas en que la joven se sentía culpable le entraba temor de los castigos temporales y eternos y las impresiones de la vida del convento volvían con frescura y claridad pasmosa; luego venía el sentimiento de su no culpabilidad como una reversión mecánica del estado anterior:

Su conciencia giraba sobre un pivote, presentándole, ya el lado blanco, ya el lado negro. A veces esta brusca revuelta dependía de una palabra, de una idea caprichosa que pasaba volando por su espíritu, como pasa un pájaro fugaz por la inmensidad del Cielo. Entre creerse un monstruo de maldad o un ser inocente y desgraciado, mediaban a veces el lapso de tiempo más breve o el accidente más sencillo: que se desprendiese un hijo del tallo ya marchito de una planta cayendo sin ruido sobre la alfombra; que cantase el canario del vecino o que pasara un coche cualquiera por la calle, haciendo mucho ruido (FyJ, II, 101).

Fortunata no tenía amor por Feijóo, pero sí respeto y cariño debido al trato que le dispensaba. Alquilaron un cuartito modesto en un barrio apartado, con lo que se evitaba el escándalo. Para Feijóo, “en todo aquello que se relaciona con el amor, la dignidad consiste en guardar el decoro... porque no me entra ni me ha entrado nunca en la cabeza que sea pecado, ni delito, ni siquiera falta, ningún hecho derivado del amor

verdadero. Por eso no me he querido casar...” (FyJ, II, 103). De esta manera, con su propia vida sostiene Feijoo, quien (al decir de Blanco Aguinaga) había sido un revolucionario, la imposibilidad de institucionalizar el amor. Lo mismo pensaba Fortunata: “¿Pero no sería un disparate? Porque era imposible que ella y Feijoo tuviesen razón contra el mundo entero” (FyJ, II, 103). Tal como aparece en este punto y un poco más adelante, Feijoo resulta ser un ideólogo del amor libre.⁶⁷

Una noche que hablaron de Juan Santa Cruz, Fortunata se refirió a su aborrecimiento por Jacinta: “La aborrezco y me agrada mirarla quiere decirse, que me gustaría parecerme a ella, ser como ella, y que se me cambiara todo mi ser natural hasta volverme tal y como ella es” (FyJ, II, 109). Se trata de una expresión casi infantil de identificación, donde el odio debido a los celos cede ante la admiración de la imagen de la rival. Hay algo en la imagen de Jacinta, en su prestigio, a lo que aspira Fortunata como ideal.⁶⁸

Don Evaristo Feijoo envejecía y su cuerpo decaía, pero persistía en sus ideas tocantes al matrimonio pues consideraba por una parte que la condición del amor era la no duración y que, por otra, la infidelidad, “no es más que el fuero de la naturaleza que quiere imponerse contra el despotismo social” (FyJ, II, 114).

Feijoo se siente morir, pero quiere dejar arreglada para Fortunata una vida práctica. Le propone que vuelva con su marido. Y es que Feijoo teme que, si se queda sola, aunque éste le arregle la subsistencia, la arrastren otra vez las pasiones y vuelva a la vida mala: “Necesita mi niña un freno, y ese freno que es la legalidad, no le será molesto si lo sabe llevar... si sigue los consejos que voy a darle”. Así, le aconseja que regrese a casa de su marido y que, puesto que a doña Lupe le gustaba mangonear, dirigir y dársele de consejera y maestra, que le dé por su lado para conservar la independencia.

En una discusión de café, la contraposición de las convicciones entre los hermanos Rubín: Juan Pablo y Maximiliano, a saber, sobre panteísmo y espiritualismo, dan cuenta de sus diferencias de carácter. Para Juan Pablo, todo es fuerza y materia; para Maxi, lo que Juan Pablo llama fuerza es espíritu, Verbo, querer universal. En su discusión con Maxi, Juan Pablo afirma que se conoce en sí, uno, consciente, responsable, en la sustancia de su yo: “Yo vivo en mi conciencia, por mí y antes y después de mí”. Pero el “yo” no resulta para éste sino un accidente del concierto total:

⁶⁷ Ideólogo en el sentido bajtiniano.

⁶⁸ Véase la nota correspondiente al ideal del yo y el yo ideal en el apartado B de este capítulo.

“Yo no me pertenezco, soy un fenómeno”. Por su parte Maxi se pregunta: “Yo, ¿soy yo?... ¿me reconozco como tal yo en todos mis actos?” (FyJ, II, 135).⁶⁹

Feijóo, quien había hablado con doña Lupe sobre el retorno de Fortunata, aprovecha que Maxi sale del café para hablar con él. A propósito de su discusión con Juan Pablo, Maxi le confía el Feijóo:

La desgracia me ha hecho a mí volver los ojos a las cosas que no se ven ni se tocan. Si no lo hubiera hecho así, me habría muerto ya cien veces. ¡Y si viera usted qué distinto es el mundo mirado desde arriba a mirado desde abajo! Me parecía a mí mentira que yo había de ver apagarse en mí la sed de venganza, y el odio que me embruteció. Y sin embargo, el tiempo, la abstracción, el pensar en el conjunto de la vida y en lo grande de sus fines me han puesto como estoy ahora. (FyJ, II, 137).

Maxi abunda sobre el estado en que se encuentra: “Se llega a este estado padeciendo, después de pasar por todas las angustias de la cólera, por los pinchazos que le da a uno el amor propio y por mil amarguras...”. Y adelante: “Entonces no veía a Dios en mí; ahora sí que le veo. Créalo usted; hay que anularse para triunfar; decir *no soy nada* para serlo todo.” Maxi se afina en una existencia negativa, en una sensación de no existir. En este punto Feijóo se atreve a hablarle a Maxi de Fortunata y de su necesidad de que regrese a la casa marital. Maxi afirma que él la ha perdonado, pero que el perdón social resulta imposible.

Feijóo le da consejos a Fortunata presentando dos escenarios. En el primero, supone que ha logrado encariñarse con su marido y donde su deber consiste en esforzarse en dicho cariño; en el segundo, si lo primero no es posible, debe conservar el decoro, la corrección, la decencia y la forma.

Las ideas de Feijóo sobre el amor tienen que ver con la sexualidad freudiana: “- Ya sabes cuáles son mis idas respecto al amor. Reclamación imperiosa de la Naturaleza... La Naturaleza diciendo *auméntame*... No hay medio de oponerse... la

⁶⁹ Así argumentan ambos hermanos, desde el panteísmo, el uno; desde el espiritualismo, el otro. En las ideas de éstos se ponen de manifiesto sus respectivas carencias; para Maxi, la duda de una experiencia de sí es muy endeble; para Juan Pablo, vive una suerte de disolución de su singularidad en el conjunto del mundo, lo que lo lleva a vegetar en el café en vez de tomar las riendas de su vida.

Acaso es el dolor lo que lleva a Maxi a desconocerse en un estado en el que, anegado por la desdicha, el *yo* parece desdibujarse.

Por su parte a Feijóo, cerca de la muerte y del declinar, le resulta difícil “creer que somos algo más que montoncitos de basura animados por fuerza semejante a la electricidad que hace hablar a un alambre” (FyJ, II, 136).

especie humana que grita *quiero crecer...*” (FyJ, II, 143).⁷⁰ Sin embargo, el comportamiento observado ante la condición inalienable de la naturaleza resulta claramente pragmático, burgués: “Lo primero que tienes que hacer es sostener el *orden público*, quiero decir, la paz del matrimonio, respetar a tu marido y no consentir que pierda su dignidad de tal...” (FyJ, II, 144). Lo segundo es que has de tener mucha cuidado en elegir con quién. [...]”.

Más adelante, después de haber regresado a casa de los Rubín, Fortunata recuerda las palabras de Feijóo:

¿Será verdad –pensaba–, como me ha dicho él, que de estas barbaridades increíbles está llena la vida humana?... ¡Qué cosas hay, pero qué cosas!... Un mundo que se ve, y otro que está debajo, escondido... Y lo de dentro gobierna a lo de fuera... pues,... claro... no anda la muestra del reloj, sino la máquina que no se ve’ (FyJ, II, 171).

De esta manera Fortunata se maravilla ante la revelación de las contradicciones latentes en el mundo manifiesto.

La agonía de Mauricia

Doña Lupe le anuncia a Fortunata que Mauricia se está muriendo. Al llegar ambas mujeres a la casa de Severiana, hermana de la moribunda en la que ésta estaba alojada, Mauricia las mira un rato como si tardara en reconocerlas. Después las nombra. Volviendo los ojos hacia su amiga, le dirige estas palabras: “—Oye tú, arrepíentete... pero con tiempo, con tiempo. No lo dejes para última hora, porque... eso no vale. Tú tampoco eres trigo limpio, y el día que hagas sábado en tu conciencia, vas a necesitar mucha agua y jabón, mucha escoba y mucho estropajo...” (FyJ, II, 175). Lo dijo de tan buena fe que Fortunata no pudo ofenderse.

Mauricia siente en ese momento una enorme gratitud hacia Guillermina, a la que se refiere como prima hermana del Nazareno; después asocia a ésta con Jacinta, quien se ha convertido en protectora de su hija Adoración; a esta última se refiere como “la piel de Cristo”. Al oír el nombre de Jacinta, Fortunata se pone en guardia. Mauricia la insta a perdonarla por haberle quitado a Juanito. Inmediatamente después, afirma que su amante regresará a buscarla: “Es ley, hija, es ley, que no te puede faltar...”. Luego, dándose aires evangélicos, agrega:

⁷⁰ La procreación vinculada con la pulsión sexual.

—Arrepiéntete, chica, y no lo dejes para luego. Vete arrepintiéndote de todo, menos de querer a quien te sale de *entre ti*, que esto no es, como quien dice, pecado. No robar, no *ajumarse*, no decir mentiras; pero en el querer, ¡aire, aire! Y caiga el que caiga. Siempre y cuando lo hagas así, tu miajita de cielo no te la quita nadie (FyJ, II, 180).

Mauricia exhorta a Fortunata a arrepentirse, sí, pero también a no ceder en su deseo.

De pronto, entra Jacinta a la casa con la hija de Mauricia, Adoración. Fortunata se siente turbada. Poco después, Jacinta se sienta a su lado en un sillón: “¡Oh, si tú supieras al lado de quién estás! —pensaba Fortunata, y aquí su temor se desvanecía un tanto, para dejar revivir la ira—. Si yo te dijera ahora quién soy, padecerías quizás más de lo que yo padezco” (FyJ, II, 191).

El flechazo, la mirada de Jacinta sobre la niña, trajo a la mente de Fortunata un pensamiento que en cierto modo se eslabonaba con la presencia de la niña. Acordóse de que Jacinta había querido recoger a otro niño, creyéndolo hijo de su marido... “¡Y mío!... ¡creyéndolo el mío!” Desde la altura de esta idea, se despeñó en un verdadero abismo de confusiones y contradicciones... ¿Habría hecho ella lo mismo? “Vamos, que no... que sí... que no, y otra vez que sí...” ¡Y si el Pituso no hubiera sido una falsificación de Izquierdo; si en aquel instante, en vez de mirar allí a la niña de Mauricia, viera a su padre Juanín...! Le entraron tan fuertes ganas de echarse a llorar, que para contenerse evocó su coraje, tocando el registro de los agravios, segura de que le sacarían del laberinto en que estaba. “Porque tú me quitaste lo que era mío... y si Dios hiciera justicia, ahora mismo te pondrías donde yo estoy, y yo donde tú estás, grandísima ladrona...” (FyJ, II, 192).

Después del abandono de Juan, para seguir imaginariamente en la posición de la mujer de éste, Fortunata se mide con Jacinta como rival. Así, recuerda el incidente del Pitusín e, invirtiendo los papeles, especulando, se pregunta si ella hubiera hecho lo mismo. El impulso de Jacinta de no vacilar en querer adoptar a quien supone hijo de Juan y ella misma, conduce a Fortunata al recuerdo de su hijo y su fallecimiento. En su coraje, Fortunata se siente desposeída por Jacinta a la vez de hombre y de hijo, y reclama una inversión de posiciones.

Por la noche, Fortunata vuelve a la casa de Severiana. Mauricia le pregunta por Jacinta:

Tú eres una sonsona y no tienes genio. Si a mí me llega a pasar lo que te ha pasado a ti con esa pastelera; si el hombre mío me lo quita una mona golosa, y se me pone delante, ¡ay!, por algo me llaman Mauricia la Dura. Si me la veo delante, digo, y me viene con palabras superferolíticas... la trinco por el moño y así, así, le doy cuatro vueltas hasta que la acogoto... (FyJ, II, 197).

De esta manera contradice Mauricia lo que le había dicho a Fortunata en la mañana. Luego, la Dura recuerda los pleitos a mano limpia que ha tenido, mientras hace contorsiones violentas y rechina los dientes. No pudiendo sujetarla, Fortunata llama a Severiana:

—A mí no me puede nadie –gritó la infeliz con frenesí, los ojos desencadenados, forcejeando contra los cuatro brazos que la querían sujetar—. Soy Mauricia la Dura, la que le abrió una ventana en el casco a aquella ladrona que me robaba los pañuelos, la que le arrancó el moño a la Pepa, la que le arañó la cara a doña Malvina la *protestanta*... Suéltame tiorra pastelera, o de una mordida te arranco media cara. ¡Persona decente tú!... tú, que dejas a un soldado pa tomar otro... Tú, que tienes ya el corazón como la puerta de Alcalá, de tanta gente que ha entrado por él... Ja, ja, ja... Loba, más que loba, so asquerosa, judía, con más babas que un perro tiñoso... cara de escupidera, zorrón, celemín de peinetas... verás qué recorrido te doy... así, así, y te arranco la nariz, y te escupo los ojos, y te saco todo el mondongo... (FyJ, II, 197).

La furia con la que agrede Mauricia a quienes tratan de contenerla habla del impulso por aniquilar al otro. Se trata de un ataque en el que, con los labios llenos de espuma, la mujer ruga como una bestia sujeta y acorralada; barre con todo, anulando el mundo en torno, para quedarse en la nada. Su arrebato se corresponde con la carnalización que los granujas de la vecindad hacen del Viático.⁷¹

Mauricia despierta tranquila y le dice a Fortunata que, cuando vaya al Cielo, lo primero que pedirá es que le den a su amiga lo que le han quitado: “Buenas perradas te

⁷¹ “Que los granujas de la vecindad habían pegado fuego a un montón de paja que en mitad del patio había, y después robaron al maestro Curtis todas las eneas que pudieron, y encendiéndolas por un cabo empezaron a *jugar al Viático*, el cual juego consistía en formarse de dos en dos, llevando los juncos a guisa de velas, y en marchar lentamente echando latines al son de la campanilla que uno de ellos imitaba y de la marcha real de cornetas que tocaban todos. La diversión consistía en romper filas inesperadamente, y saltar por encima de la hoguera. El que llevaba el copón, bien abrigadito con un refajo atado al cuello, daba las zapatetas más atrevidas que se podrían imaginar, y hasta vueltas de carnero, poniendo todo su arte en recobrar la actitud reverente en el momento mismo de tomar la vertical. En fin, que semejante escena daba una idea de aquella parte del Infierno donde deben tener sus esparcimientos los chiquillos del Demonio” (FyJ, II, 196).

han jugado en esta vida. La pobre, siempre debajo, y las ricas pateándole la cara.”. Después le pregunta por Jacinta, pidiéndole nuevamente que la perdone: “¿Ves qué tranquila estoy? Pues has cuenta que lo mismo estarás tú, y Dios te dará lo que es tuyo; eso no tiene duda... porque es de ley. Y por la santidad que tengo entre mí, te digo que si el marido de la señorita se quiere volver contigo y le recibes, no pecas, no pecas”. Fortunata replica que si el Padre Nones la escuchara, la reprendería. Después, Mauricia le pregunta a Fortunata, con expresión de terror, si ésta piensa que se salvará; le pide a su amiga que muera con ella: “—No lo digas mucho —balbució Fortunata conmovidísima, acariciando a su amiga. Bien podría ser que me muriera pronto. Para lo que yo hago en este mundo... no sé... valdría más... ¡Ay, qué bendita soy!”

Doña Lupe se queda a velar a Mauricia, quien se pasa la noche delirando. Tal como lo relata ésta a Fortunata, en su delirio Mauricia vuelve al tema de la custodia:

[...] allí está, mirando... el *señor* de Sor Natividad... La bribona lo tiene preso... Bribona, más que loba” ¿Sabes tú quien es el *señor* con retintín, de Sor Natividad? Pues la custodia, hija, el Santísimo... Y seguía: “Ahora voy allá, te cojo, te saco y te echo al pozo... [...] ¡Oh qué reguapo estás! No creas que te robo las piedras... Para nada las quiero... Me gustas... ¡Te comería! No me digas que no te coja, porque te cojo, aunque me muera y me echas al infierno... Sor Natividad te falta; para que lo sepas; te falta con el Padre Pintado (FyJ, II, 202).

Si en el convento de las Micaelas había Mauricia hablado con la hostia como con un niño, ahora se dirige a ésta como a un hombre al que desea.

Fortunata se ofrece a hacerle el almuerzo al marido de Severiana y a dos obreros más: “Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honrradote que me quiera... No le des vuelta, chica, pueblo naciste y pueblo serás toda tu vida. La cabra tira al monte, y se te despega el señorío, créetelo, se te despega...” (FyJ, 205). Fortunata no reniega de su condición de clase (Tarrío, *Lectura semiológica de Fortunata y Jacinta*, 122). En eso entra Jacinta, cuya presencia le hace el efecto a Fortunata de una descarga eléctrica. Ésta se sienta al lado de Fortunata en el sofá. Al averiguar que Fortunata está casada, Jacinta le pregunta si tiene hijos; Fortunata replica que había tenido uno hacía cuatro años:

—¿Y en cuatro años no ha tenido usted más que uno? ¿Qué tiempo lleva usted de matrimonio? Perdome mi indiscreción.

—¿Yo?... murmuró la otra vacilando-. Cinco años. Yo me casé antes que usted...

—¡Antes que yo!

—Sí, si señora... pues decía que tuve un niño y se me murió, sí señora, y si me viviera, le digo a usted que...

Como advirtiera la dama en los ojos de su interlocutora una lucidez y movilidad singularísimas, sospechó si aquella mujer padecería enajenación mental. Su tono y su mirar eran muy extraños... (FyJ, II, 207).

Jacinta sale un instante al corredor. Al verse sola, Fortunata se sintió con más valor para dar un escándalo:

Toda la rudeza, toda la pasión fogosa de mujer de pueblo, ardiente, sincera ineducada, hervía en su alma, y una sugestión increíble la impulsaba a mostrarse tal como realmente era, sin disimulo hipócrita [...] ‘Ella es una mujer de mérito y yo he sido una perdida... Pero yo tengo razón, y perdida o no, la justicia está de mi parte... porque ella sería yo, si estuviera en mi lugar...’.

“Ella sería yo”. Esta igualación imaginaria a partir del hecho de que ambas han tenido el mismo hombre y del *acting* de Jacinta de querer adoptar al Pitusín resulta en una confusión en la que ella podría ser la otra y ésta, ella misma.

Jacinta regresó a la habitación:

Verla y cegarse fue todo uno. No podía darse cuenta de lo que le pasó. Obedecía a un empuje superior a su voluntad, cuando se lanzó hacia ella con la rapidez y el salto de un perro de presa. Juntáronse chocando en mitad del angosto pasillo. La prójima le clavó sus dedos en los brazos, y Jacinta la miró aterrada, como quien está delante de una fiera... Entonces vio una sonrisa de brutal ironía en los labios de la desconocida, y oyó una voz asesina que le dijo claramente:

—Soy Fortunata (FyJ, II, 208).

“¡Su acción descompuesta y brutal le gravitó en el alma como si la casa se le hubiera desplomado encima!” Fortunata enuncia su nombre en un umbral, entre la vida y la muerte de Mauricia; entre el adentro y el afuera de la casa. Después, la tarasca sale a la calle y tiene ganas de ver salir a su rival. Se apostea como centinela en la calle del Bastero y la ve salir con la fundadora un cuarto de hora después. Las ve hablar y piensa que conversan sobre lo que había hecho: “¿Qué dirán, Dios mío, qué dirán? Me parece

oírla... Que soy un trasto y que me debían mandar a presidio”. Como consecuencia de su ataque, Fortunata queda debilitada y desposeída de la identificación imaginaria, sintiéndose resto. Dicho de otra manera, queda como resto en cuanto manifiesta su furia y enuncia su nombre.⁷²

Ya en casa de doña Lupe, mientras chupa una naranja, “haciéndole un agujeritos y apretándola como aprietan los chicos la teta”, piensa Fortunata:

Tu marido es mío, y te lo tengo que quitar... Pinturera... santurrona... ya te diré yo si eres ángel o lo que eres... Tu marido es mío; me lo has robado... como se puede robar un pañuelo. Dios es testigo, y si no, pregúntale... Ahora mismo lo sueltas o verás, verás quién soy...

En la succión de la naranja, recordamos la escena de la succión del huevo en el entresuelo de la Cava Baja, muy cerca de lo real. Freud se refiere a la autosatisfacción por chupeteo (Freud, *Fragmentos de análisis de un caso de histeria*, 46).

En la madrugada, Fortunata abre los ojos y se le ocurre el disparate de vestirse, “y ¡aire!... ¡a la calle! La idea de la evasión estuvo flameando un rato sobre sus sesos, como una luz de alcohol, sin que pudiera entender cómo se había encendido semejante idea” (FyJ, 213). Después, al considerar a dónde iría, se dio cuenta de que la idea de la fuga era un rastro del sueño, lo mismo que los ojos, que en aquella oscuridad la miraban: “Debo de estar soñando todavía. ¿Qué me miras tú? ¿Qué dices? ¿Qué estoy guapa? Ya lo creo. Más que tu mujer”. Fortunata se sostiene convocando a Juanito. Se trata de una presencia que la habita. Asistimos de este modo a su mundo de duermevela.

Inicios de la enfermedad de Maxi

A la mañana siguiente, Maxi declara ante Fortunata que los huesos le duelen y siente, a ratos, como si su cabeza estuviera vacía, sin sesos y sin dolor, “y esto es mala señal, porque las jaquecas son un puntal de la vida”. “A ratos me distraigo, me entra como un olvido, me quedo lelo sin saber dónde estoy ni lo que hago... Pues digo, ¿y cuando pierdo la memoria y se me va de ella lo que más sé?” Se trata de un fenómeno de

⁷² Sobre la representación de estados inhabituales como sueños y pasiones en Dostoievski, dice Bajtín algo que puede aplicarse de manera importante a las novelas de Galdós:

Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otros hombres y de otro destino en la persona que pierde su carácter conclusivo y simple y deja de coincidir consigo mismo (*Problemas de la novela de Dostoievski*, 165).

debilidad extrema, con pérdida de memoria en el que Maxi se siente vacío de sí. Intentando interpretar estos primeros síntomas de lo que después se desarrollará como una grave crisis, diría que se trata de una suerte de melancolía en la que, desposeído de su objeto de amor, esto es, de Fortunata, quien no lo quiere, la retiene sin embargo como una presencia que lo vacía de sí mismo.⁷³

Por la tarde, llega de visita D. Evaristo Feijóo, quien, enterado de que no está doña Lupe, le pregunta a Fortunata por su salud. Fortunata quería contarle la dolencia moral que sufría:

Pensaba preguntar a su sabio amigo y maestro, por qué todo aquel desorden se había manifestado a consecuencia de las breves palabras que cruzó con Jacinta. ¿Qué relación tenía aquella mujer con su conducta y con sus sentimientos? [...] Si era ángel, ¿por qué la hacía mala? ¿Por qué era con ella lo que es el demonio con las criaturas, que las tienta y les inspira el mal? Luego no era un ángel. Otro punto oscuro quería consultarle, y era que sentía deseos vivísimos de parecerse a aquella mujer, y ser, si no mejor, lo mismo que ella. Luego Jacinta no era demonio (FyJ, II, 219).

Tal es la ambivalencia que Fortunata experimenta ante la mujer cuya integridad despierta en ella al demonio mientras simultáneamente ansía parecerse a ésta. Envidia ante la imagen de una completud.

Por la noche, Maxi se muestra inquieto, dando a cada instante suspiros hondísimos. A la pregunta de si tenía jaqueca, responde que lo que le aterra es sentir “el cráneo vacío, *desalquilado*, como una casa *con papeles* (FyJ, 219). Afirma en algún momento haber perdido la memoria hasta el punto de no saber cómo se llamaba su mujer, y que, en una medicina para un enfermo de los ojos, y en vez del sulfato de atropina, había puesto el de eserina, que era la indicación contraria:

—Figúrate que a ratos me siento tan estúpido, pero tan estúpido, que creo tener por cabeza un pedazo de granito. No salta aquí una idea aunque me dé con un martillo. Y otros ratos parece que me vuelvo el hombre de más seso del mundo, ¡y se me ocurren unas cosas...! De tan sublimes que son no las puedo expresar; me tiembla la lengua, me

⁷³ De acuerdo con María del Carmen Rodríguez Acosta (1985), quien ha consultado el *Tratado de patología interna* de Jaccoud encontrado en la biblioteca de Pérez Galdós con dedicatoria de Tolosa-Latour, un tumor encefálico sería la causa de la periencefalitis intertural o parálisis general progresiva que producirá los delirios hipocondríacos y ambiciosos representados posteriormente en la novela.

la muerdo y escupo sangre... Después me quedo como el que sale de un desmayo (FyJ, II, 220).

Maxi agradece que Fortunata lo meta a la cama: “—Si no fuera por ti, no se me importaría que la vida se me acabara... El mundo no vale nada sino por el amor. Es lo único efectivo y real; lo demás es figurado” (FyJ, II, 221). La lástima que sentía Fortunata apagaba en su espíritu la aversión o por lo menos la escondía. Y la compasión hacía que brotaran en su voluntad aquellos deseos de virtud sublime “que a ratos surgían como flor de un minuto, criada por la emulación”.

La emulación o la manía imitativa eran lo que determinaba la idea de que, si su marido se ponía muy malo, muy malo, ella sería la maravilla del mundo por el esmero en asistirle y cuidarle. Mas para que el triunfo fuese completo era menester que a Maxi le entrase una enfermedad asquerosa, repugnante y pestífera, de esas que ahuyentan hasta a los más allegados. Ella, entonces, daría pruebas de ser tan ángel como otra cualquiera, y tendría alma, paciencia, valor y estómago para todo.

“Y entonces vería *ésa* si aquí hay perfecciones o no hay perfecciones, y que cada una es cada una... Lo malo sería que no lo viese, porque acá no ha de venir...”.

En esta cita, en estilo indirecto libre, se pone de manifiesto que es a partir de la imagen de Jacinta que Fortunata fantasea “ser tan ángel como otra cualquiera”, esto es, demostrar una entereza como mujer más allá de sus faltas. Así, Fortunata quiere mostrar sus “perfecciones” ante Jacinta, quien se convierte simultáneamente en modelo y en testigo y se ve obligada a reconocerle una dignidad semejante a la suya propia y, por tanto, a considerarla como una rival digna.

Entretanto, Maxi ha soñado: “Soñaba que te habías marchado... y yo te había cogido de un pie, y tú tirabas y yo tiraba más, y tirando se me rompía la bolsa del aneurisma, y todo el cuarto se llenaba de sangre, todo el cuarto, hasta el techo...” Así, Maxi sueña con la fuga que Fortunata había fantaseado hacía algunas noches y que, del esfuerzo por retenerla, se le reventaba el aneurisma y la hemorragia inundaba el cuarto. El aneurisma de aorta es una dilatación que produce fragilidad en la arteria. Se trata de una pulsación que revienta el fluido corporal y que se manifiesta en toda la parte blanda del cuerpo: abdomen, duodeno y riñón. En su sueño, Maxi siente que algo revienta en su interior y que sus fluidos inundan todo el cuarto, hasta el techo, de tan caudalosos. Se trata de un desbordamiento.

Al día siguiente, Maxi no sólo parece recobrado de su debilidad, sino inquieto, como si acabara de tomar un excitante muy enérgico. Manifiesta que le disgustan las visitas de Feijóo y que Fortunata y su tía hagan cosas para perturbarlo. La cara de Maxi estaba pálida y contraída y tenía un movimiento vibratorio en la cabeza. Fortunata se disculpa, pero éste sigue quejándose de que lo mortificaban adrede. Desde entonces Fortunata observa que por las mañanas se repite en Maxi la misma excitación y la terquedad de la convicción de que todas las personas de la familia se confabulan contra él para atormentarle. Esta queja la disparaba cualquier pretexto: alguna falta advertida en la ropa, las puertas abiertas de los balcones, un chocolate malo. Maxi se expresaba con una violencia muy opuesta a su carácter pacífico; al final, se iba refunfuñando, cerraba de golpe la puerta y bajaba la escalera de cuatro en cuatro peldaños. Por las noches se trocaba en cordero, como si la enervación de la mañana se hubiera gastado con los actos y movimientos del día hasta que quedaba exhausto, como quien ha trabajado mucho.

Fortunata, Guillermina y Jacinta

El día del velorio de Mauricia, Guillermina habla con Fortunata sobre la relación que había mantenido con el marido de su amiga Jacinta. Se refiere también al encuentro de ambas mujeres en casa de la hermana de la Dura: “¡Encontrarse aquí, en un acto de caridad dos personas tan... no se me ofenda si digo tan opuestas por sus antecedentes, por su manera de ser...!” La fundadora le pregunta a Fortunata si había tenido algún trato reciente con el esposo de su amiga y por qué había tratado a Jacinta de manera tan descompuesta, maltratándola de palabra y hasta de obra, cuando lo que procedía era pedirle perdón:

—¿Pero usted no sabe que esa señora es mujer legítima... mujer legítima de aquel caballero? ¿Usted no sabe que Dios les casó y su unión es sagrada? ¿No sabe que es pecado, y pecado horrible, desear el hombre ajeno, y que la esposa ofendida tiene derecho a ponerle a usted las peras a cuarto, mientras que usted, con dos adulterios nada menos sobre su conciencia, la ofende con sólo mirarla? Pero vamos a ver, ¿usted qué se ha llegado a figurar, que estamos aquí entre salvajes y que cada cual puede hacer lo que le da la gana, y que no hay ley ni religión, ni nada? (FyJ, II, 231).

Así como Mauricia la había incitado a responder a su deseo, Guillermina la insta a reprimirse:

Fortunata estaba como si le hubieran vaciado sobre el cráneo una cesta de piedras. Cada palabra de Guillermina fue como un guijarro. “—Es que yo soy muy mala; no sabe usted lo mala que soy.” Fortunata confiesa llorando que no quiere a su marido y que no le querrá nunca. “Por eso digo que soy mala, muy mala.” Ante el terrible antagonismo entre el corazón y las leyes divinas y humanas, Guillermina tiene una idea sublime: Cumplir ciertos deberes, cuando el amor no facilita el cumplimiento, es la mayor hermosura del alma. Hacer esto bastaría para que todas las culpas de usted fueran lavadas. ¿Cuál es la mayor de las virtudes? La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que más purifica a la criatura? El sacrificio. Pues no le digo a usted más. Abra esos ojos, por amor de Dios; abra ese corazón de par en par. Llénese usted de paciencia, cumpla todos sus deberes, confórmese y sacrifíquese, y Dios la tendrá por suya, pero por muy suya (FyJ, II, 233).

Guillermina le confía a Fortunata que por su parte no había hecho un verdadero sacrificio, pero que cuando veía que alguna persona tenía la posibilidad de sacrificar algo, de arrancarse algo con dolor, le daba envidia. “Sí; yo envidio a los malos, porque envidio la ocasión, que me falta, de romper y tirar un mundo, y les miro y les digo: ‘Necios, tenéis en la mano la facultad del sacrificio y no la aprovecháis...’”. De esta manera, al decir de Sinnigen, la propuesta de Guillermina es la sustitución del deseo erótico por la resignación socio-religiosa. (Sinnigen, *Sexo y política: lecturas galdosianas*, 128).

Nunca, ni en el confesionario había sentido Fortunata su corazón con tantas ganas de desbordarse, arrojando fuera cuanto en él existía. La mirada sola de la virgen y fundadora parecía extraerle la representación ideal que de sus propias acciones y sentimientos tenía aquella infeliz en su espíritu, como la tenemos todos, representación que se aclara o se oscurece, según los casos, y que en aquel resplandecía como un foco de luz (FyJ, II, 233).

Así pues, en este episodio de confesión, la santa convoca en Fortunata el sacrificio, la renuncia a sus pasiones y la transporta al territorio del ideal de sí.⁷⁴ Sacrificio como desposesión de apegos y pasiones propias. Guillermina ejerce sobre

⁷⁴ Véase la nota sobre el yo ideal e ideal del yo en el apartado B de este capítulo.

Fortunata una suerte de función superyoica que señala la castración y abre una salida gozosa a ésta.⁷⁵

Ahora bien sí, tal como lo señala Sinnigen (1996), el personaje de Fortunata constituye una versión decimonónica de lo que Horkheimer llama “la rebelión de Eros contra la autoridad”, Guillermina es una hábil portavoz de la ideología dominante, una suerte de diosa virgen o, como lo señala Ricardo Gullón (1979), una “santa burguesa”.

Tal como lo explica Freud, el superyó es la herencia del complejo de Edipo. Para decirlo también con Bajtín, Guillermina se dirige al núcleo interior inconcluso de la personalidad de Fortunata; es por ello que su palabra e imagen resultan tan penetrantes. Vale la pena señalar la franqueza carnavalesca de Fortunata para con Guillermina.

Después, la conversación se centra en Mauricia. Sobre ésta le dice Fortunata a Guillermina que, sabiendo que la Dura era muy mala, la quería, le era simpática. Guillermina se refiere a la simpatía como misterio; resulta notable que la santa no descalifique los sentimientos de Fortunata con respecto a su amiga.

Guillermina le pide que Fortunata que se entrevisten nuevamente. Cuando se separan, Fortunata se le queda viendo:

En todo el resto del día no la pudo apartar de su mente. ¡Qué extraordinaria mujer aquella! Sentíala dentro de sí, *como si se la hubiera tragado, cual si la hubiera tomado en comunión*.⁷⁶ Las miradas y la voz de la santa se le agarraban a su interior como sustancias perfectamente asimiladas (FyJ, II, 237).

Fortunata incorpora la mirada y la voz de la santa que acaso pautan, en la profundidad de sus pasiones, el camino del ideal, un pasadizo subterráneo hacia Jacinta.

En la noche, mientras daba vueltas en la cama sin poder coger el sueño, le llegó a Fortunata a la imaginación una idea que la hizo estremecer:

Con tal claridad veía a Guillermina como si la tuviera delante; pero lo raro no era esto, sino que se le parecía también a Napoleón, como Mauricia la Dura. ¿Y la voz?... La voz era enteramente igual a la de su difunta amiga. ¿Cómo así, siendo una y otra personas tan distintas? Fuera lo que fuese, la simpatía misteriosa que le había inspirado Mauricia se pasaba a Guillermina. ¿Cómo, pues, se podían confundir la que se señaló por sus

⁷⁵ El goce al que aquí me refiero tiene que ver con ciclos repetitivos que, lejos de producir placer o felicidad, producen dolor.

⁷⁶ Cursivas mías.

vergonzosas maldades y la santa señora que era la admiración del mundo?... Se devanaba los sesos en el torniquete de su desvelo para averiguar el sentido de tal fenómeno, y llegó a figurarse que de los restos fríos de Mauricia salía volando una mariposita, la cual mariposita se metía dentro de la *rata eclesiástica* y la transformaba... ¡Cosa más rara! ¡El mal extremado refundiéndose así y reviviendo en el bien más puro!... ¿Pero no podría ser que Mauricia, arrepentida y bien confesada y absuelta se hubiera trocado, al morir, en criatura sana y pura, tan pura como la misma santa fundadora... o más, ¿o más? “¡Qué confusión, Dios mío! Y que no haya nadie que le explique a una estas cosas...” (FyJ, II, 237).

Ambas, Mauricia y Guillermina, calan profundamente en Fortunata al punto de infiltrar su vida psíquica más honda.⁷⁷ Mauricia da cuerpo a la voracidad de la pasión de Fortunata, a sus impulsos agresivos, a las pulsiones que la habitan; Guillermina, con quien ha hablado por la calle de asuntos prácticos, como el precio de la carne y a quien ha visto discutiendo con el herrero en su fragua, aparece construyendo elementos para hacer frente a la desnudez y el hambre, al caos y a la embriaguez. Siguiendo a Freud, el *superyó* se constituye a partir del ello. El desprendimiento de la mariposita de los restos de Mauricia y su metimiento en la *rata* constituyen una forma de chamanismo que da cuenta del deseo de Fortunata de que su amiga no muera, lo que tiene raíz en la transmutación del alma de Mauricia que habría operado el sacramento procurado por Guillermina. Aparece en esta visión el eco de las palabras de la santa tocantes a su envidia por los pecadores, quienes tienen mayor capacidad de hacer sacrificios por su Dios⁷⁸ y por tanto la importancia del arrepentimiento de Mauricia logrado por Guillermina, quien ha ido por ella a los infiernos para volverla al camino de la ley divina; Guillermina asila a Mauricia, pero a su vez el alma de Mauricia le infunde vitalidad a la fundadora, como lo hacen los niños huérfanos:

Después le causaba pavor la visión figurada de los pies de Mauricia... En la oscuridad, que surcaban rayas luminosas, veía las botas elegantes y pequeñas de la difunta... Los pies se movían, el cuerpo se levantaba, daba algunos pasos, iba hacia ella y le decía:

⁷⁷ Teresa M. Vilarós identifica a Mauricia con el “ello” y a Guillermina Pacheco, “doble especular de Mauricia la diabólica”, es representación del superyó autorial (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 148-149).

⁷⁸ “En este tiempo me dieron las “Confesiones de San Agustín” que parece el Señor lo ordenó, porque yo no las procuré ni nunca las había visto. Yo soy muy aficionada a San Agustín, porque el monasterio adonde estuve seglar era de su Orden y también por haver sido pecador, que en los santos que después de serlo el Señor tornó a sí hallava yo mucho consuelo, pareciéndome en ellos había de hallar ayuda; y que, como los había el Señor perdonado, podía hacer a mí...” (Santa Teresa de Jesús, *Vida*, 171).

“Fortunata, querida amiga de mi alma, ¿no me conoces? ¡Re...! Si no me he muerto, chica, si estoy en el mundo, créetelo porque yo te lo digo. Soy Guillermina, doña Guillermina, la *rata eclesiástica*. Mírame bien, mírame la cara, los pies... las manos, el mantón negro... Estoy loca con este asilo pastelero, y no hago más que pedir, pedir, pedir al Verbo y a la Verba. Sr. Pepe, ¿Me hace usted esos gatillos o no?... ¡Peinetas se debían volver!”

Descubre Fortunata en Guillermina también la locura, el encierro, el afán de simbolizar el hueco ganándole terreno a la nada: “Estoy loca con este asilo pastelero, y no hago más que pedir, pedir, pedir al Verbo y a la Verba” (FyJ, II, 237).⁷⁹ En el *Elogio de la locura*, Erasmo habla del cristianismo como una forma de locura, la locura de la cruz.

El día de la cita de Guillermina con Fortunata, la primera le pide a Jacinta que se retire, pero ésta se niega a hacerlo, lo que llena a Guillermina de confusión.

En la entrevista, Fortunata manifiesta la sensación de que su boda con Rubín ha sido un engaño, una ilusión, mientras que se siente estrechamente vinculada con Juan Santa Cruz: “A mí me había dado palabra de casamiento... como ésta es luz... Y me la había dado antes de casarse... Y yo había tenido un niño... Y a mí me parecía que estábamos los dos atados para siempre, y que lo demás que vino después no vale... eso es” (FyJ, 246). Después afirma que no habría sido mala si Juanito no la hubiera plantado en medio del arroyo con un hijo dentro. Al observar Guillermina que el hombre estaba casado en el presente con una mujer angelical, Fortunata replica: “—¡Angelical!... sí, todo lo angelical que usted quiera; pero *no tiene hijos*. Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa”. Guillermina se quedó pasmada:

—Es idea mía —prosiguió la otra con la inspiración de un apóstol y la audacia criminal de un anarquista—. Dirá usted lo que guste; pero es idea mía, y no hay quien me la quite de la cabeza... Virtuosa, sí, estamos en ello; pero no le puede dar un heredero... Yo, yo, yo se lo he dado, y se lo puedo volver a dar... (FyJ, II, 247).

Fortunata anuda la condición de esposa con la de madre, como si la maternidad colmara la imposible relación entre hombre y mujer. Lacan se referirá a esta

⁷⁹ “Te advierto que de ninguna manera te has de librar de mí, pues aunque te vuelvas el mismo Demonio, te he de pedir dinero y te lo he de sacar” (FyJ, II, 240). Así le dice doña Guillermina a su sobrino a quien acude para que le regale unas vigas para construir su asilo.

imposibilidad como la no relación sexual. Fortunata pretende llenar ese vacío con el deseo de la madre, que tiene una significación fálica.⁸⁰

Posteriormente, Fortunata insiste en contarle a la santa algo que le había pasado el día anterior, pues, tal como lo confiesa, tiene su imagen, la de Guillermina, “metidita dentro de mis ojos, la veo cuando duermo y cuando no duermo”. Relata la joven que el día anterior iba muy tranquila por la calle de la Magdalena, pensando en Guillermina (“porque siempre estoy pensando en usted”); se había detenido ante el escaparate de una tienda de tubos y llaves de agua cuando sintió en el cuello una voz: “¡Ay, señora!, la voz me sonó aquí detrás junto a estos pelitos que tenemos donde nace la caballera, y fue como si me enterraran una aguja muy fina y muy fría... Me quedé helada... volvíme... le vi... se sonreía.” Fortunata había quedado sin habla, como una estatua, con ganas de llorar o de echar a correr. Este le había dicho: “¿Chiquilla, qué es de tu vida?” Ella no le pudo contestar, dio media vuelta y él le cogió una mano. La de Rubín la había retirado y se había ido sin decirle nada. Con voz de penitente confiesa Fortunata que, después de haber visto a Juanito, se le clavó en el pensamiento la idea de que su relación con Santa Cruz no era pecado:

—Que así debe ser, que así está dispuesto —añadió la señora de Rubín, volviendo a exaltarse y a tomar la expresión del anarquista que arroja la bomba explosiva para hacer saltar a los poderes de la tierra—. Es una idea mía, una idea muy perra, una idea negra como las niñas de los ojos de satanás... y no me la puedo arrancar. (FyJ, II, 250).

Vayamos a la idea de Fortunata. Está formulada desde la relación con Jacinta en la que la mira privada del hijo, pero también destituida simbólicamente en la medida en que, a partir de esta privación, deja de ser esposa, según la lógica de la joven. Al decir de Vilarós (1995), la “idea” de Fortunata es, a grandes rasgos, penetrar el mundo masculino y el orden simbólico (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 162). Como el héroe dostoievskiano, Fortunata aparece como ideóloga, esto es, como portadora de una verdad acerca del mundo inseparable de su verdad personal (Bajtín, *Problemas de la poética de Dosotievski*, 122). La idea de Fortunata vive en interacción dialógica con otras ideas de pleno valor, como la del sacrificio que plantea Guillermina y que tiene cierta relación con su propia “idea blanca”, concebida en el monasterio de las Micaelas.

⁸⁰ Por su parte, Jacinta instala la imposibilidad de su deseo de ser madre en el hijo muerto de Fortunata con Santa Cruz. Se trata de una maternidad imposible. Como fantasma de Jacinta, Fortunata aparece como no-toda, esto es, como una mujer capaz de gozar. Jacinta aparecería imposibilitada de acceder a ese goce otro, escrita, como lo está, como completud: ángel, mona. Jacinta parecería destinada a ser madre, antes que a gozar. Será hasta que reciba al niño de Fortunata que pueda buscar un goce propio.

La imaginación de Fortunata es poderosa y sin correctivos y si su “idea blanca” constituye una resignación socio-religiosa, su reverso, la “pícaro idea opone al amor institucionalizado, los derechos del amor auténtico” (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 113). “La imaginación ardiente”, concluye Benítez, “con ausencia de correctivos de la racionalidad y la educación, llega a peligrosos límites...” (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 118).

Por otra parte, en la escena relatada por Fortunata, va ésta caminando por la calle de Magdalena, esto es, por la calle de la pecadora, pensando en Guillermina quien así la ha considerado. Detenida frente a un escaparate de llaves de agua y tubos (alambiques de los fluidos de la sexualidad, al decir de algunos autores), escucha una voz, objeto pulsional, en su nuca. Tocada por esa voz se vuelve para ver que Juanito le sonrío y le habla; finalmente le toma la mano. Fortunata retira su mano y se va sin decir nada, pero se le ha “clavado” en el pensamiento que su relación con Santa Cruz no es pecado. Algo le dice y le despierta la voz. Se le aparece entonces una “idea muy perra, una idea negra como las niñas de los ojos de Satanás”. La imagen alude quizás al hecho de haber sido mirada como objeto de deseo (la niña de los ojos), mirada a partir de la que queda escindida (dia-bolizada) entre la renuncia a su deseo y la experiencia, a partir de la saeta del objeto pulsional, de que la relación con su amante es posible, aun si violenta las leyes morales y religiosas.

“Veo que usted no tiene atadero... Con esas ideas, pronto volveríamos al estado salvaje”, le dice Guillermina. Y después: “—Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar”.⁸¹ Y después la santa le revela que Jacinta se halla escondida en su alcoba.

Al empujar la santa la puerta vidriera que separaba el gabinete de la alcoba, escucharon los sollozos de Jacinta. La esposa de Santa Cruz, poseída por la rabia y amoratada de tanto llorar, le gritó a Fortunata: “—¡Bribona... infame, tiene el valor de creerse!... no comprendo que no se la ha mandado... a la galera, porque la justicia... porque no hay justicia... Esta mujerzuela aquí, en esta casa... ¡qué afrenta!... ¡Ladrona...!” Fortunata, arrojando un resplandor de luz eléctrica por los ojos, dejó oír una voz ronca y terrible que decía: “—¡Ladrona eres tú...tú! Y ahora mismo...”:

⁸¹ Dice Juan Santa Cruz: “Así era verdad porque el pueblo, en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol, materia de la forma. El pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas, de que vive” (FyJ, II, 251).

La ira, la pasión y la grosería del pueblo se manifestaron en ella de golpe, con explosión formidable. Volvió a la niñez, a aquella época en que trabándose de palabras con alguna otra zagalona de la plazuela, se agarraban por el moño y se sacudían de firme hasta que los mayores las separaban. No parecía ser quien era, ni debía de tener conciencia de lo que hacía (FyJ, II, 252).

La santa salió a pedir socorro, apareció un criado quien cogió por el brazo a Fortunata, la sacó del gabinete y le abrió la puerta. Fortunata bajó los peldaños riendo... era una risa estúpida salpicada de interjecciones:

“¿Pero yo qué he hecho?... ¡Oh! Bien hecho está... ¡Llamarme a mí *ladrona*, ella que me ha robado lo mío!” Se volvió para atrás, y como quien echa una maldición, dijo entre dientes: “Tú me llamarás lo que quieras... Llámame tal o cual y tendrás razón... Tú serás un ángel... Pero tú no has tenido hijos. Los ángeles no los tienen. Y yo sí... Es mi idea, una idea mía. Rabia, rabia, rabia... Y no los tendrás, no los tendrás nunca, y yo sí... Rabia, rabia, rabia...” (FyJ, 253).

Y proseguía así su monólogo:

Lo mismo que la otra, la *señora* del Espíritu Santo... Doña Mauricia, digo. Guillermina la Dura... Quiere hacernos creer que es santa... ¡Buen peine está! Harta de retozar con los curas, se quiere hacer la obispa catoliquísima y meterse en el confesionario... ¡Perdida, borrachona, hipocritona!... Púa de sacristía, amancebada con todos los clérigos... con el Nuncio y con San José...

La imposición de la voz de Mauricia sobre la imagen de Guillermina, al decir de Sinnigen (1996), ambas figuras femeninas con rasgos varoniles, constituye la prevalencia de la voz del erotismo sobre la figura del orden.

De pronto sus ideas variaron, y sintiendo dolorosa angustia en su alma, como impresión de horrible vacío, pensaba así:

¿Pero a quién me volveré ahora? ¡Dios mío, qué sola estoy! ¡Por qué te me has muerto, amiga de mi alma, Mauricia!... Por más que digan, tú eres un ángel en la tierra, y ahora estás divirtiéndote con los del Cielo: ¡y yo aquí tan solita! ¿Por qué te has muerto? Vuélvete acá... ¿Qué es de mí? ¿Qué me aconsejas? ¿Qué me dices?... ¡Qué ganas siento de llorar! Sola, sin nadie que me diga una palabra de consuelo... ¡Oh, qué amiga me he

perdido!... Mauricia, no estés más entre las ánimas benditas y vuelve a vivir... Mira que estoy huérfana, y yo y los huerfanitos de tu asilo estamos llorando por ti... Los pobres que tú socorrías te llaman. Ven, ven... Señor Pepe te ha hecho los gatillos... le vi esta mañana en la fragua, machacando tin, tan... Mauricia, amiga de mi alma, ven y las dos juntas nos contaremos nuestra penas, hablaremos de cuando nos querían nuestros hombres y de lo que nos decían cuando nos arrullaban, y luego beberemos aguardiente las dos, porque yo también quiero el aguardentito, como tú, que estás en la gloria, y lo beberé contigo para que se me duerman mis penas, para que se me emborrachen mis penas' (FyJ, II, 254).

Fortunata se enardece al escucharse llamar ladrona. Entonces pierde la cabeza. El monólogo posterior aparece como un sueño o un delirio. En éste reitera lo que le ha dicho a Guillermina: que Jacinta no ha tenido hijos y ella sí. Luego está la destitución burlesca y sardónica de Guillermina la Dura, quien aparece retozando con los curas, tal como pinta Mauricia a las monjas de las Micaelas. Aparece también el tema de la muerte de Mauricia y su condición de “ángel en la tierra”; la soledad en que ha quedado la joven a la muerte de ésta; el pedido a Mauricia de que regrese de la muerte y vuelva a vivir. Mauricia es el ángel que le dice de sí propia y la aconseja, suerte de instancia inconsciente, angélica porque aparece pura. Después está el recuerdo y el sentimiento de orfandad de Fortunata y la confusión de las figuras de Mauricia y Guillermina en tanto que la joven aparece, con los huérfanos del asilo, llorando por Mauricia-Guillermina. Finalmente, el deseo de comunicarse con Mauricia, de reunirse con ésta a hablar de sus penas y de sus hombres y de emborracharse juntas, lo cual resultaría en una suerte de comunión. A la ira contra Guillermina-Mauricia, sucede el sentimiento de la soledad y el clamor por ésta. Madre, hermana, compañera, eso, ello (*es*), a partir del cual habrá de advenir como sujeto (*Ich*). *Wo Es war, soll Ich werden*.⁸² Y es que tanto Mauricia como Guillermina la ponen en contacto con lo inconsciente, pues Mauricia le habla de las pasiones, y Guillermina, del ideal del yo y el goce del sacrificio.

Un sueño de Fortunata

Fortunata siente impulsos de salir a la calle; se dirige nuevamente a la calle de la Magdalena y se detiene ante el escaparate de la tienda de tubos, “obedeciendo a esa

⁸² “Donde ello estaba, debe Yo advenir.” (Freud) Véase la nota sobre este enunciado en el apartado correspondiente a las nociones teóricas de este capítulo.

rutina del instinto por la cual, cuando tenemos un encuentro feliz en determinado sitio, volvemos al propio sitio creyendo que lo tendremos por segunda vez”. En la tienda hay tubos, llaves de bronce, grifos y cosas para llevar y traer agua. Ahí se queda un rato. Después sigue hasta la plaza del Progreso.

En la calle de Barrionuevo, se detiene en la puerta de una tienda donde hay piezas de tela desenvueltas y colgadas haciendo ondas. Fortunata las examina y coge algunos temas entre los dedos para apreciarlas con el tacto. Dentro hay un enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante. El adefesio hace extravagancias para atraer a la gente y los chiquillos se apelmazan para verle y reírse de él.

Fortunata sigue y pasa junto a la taberna en cuya puerta está la gran parrilla de asar chuletas y debajo el enorme hogar lleno de fuego: “La tal taberna tiene para ella recuerdos que le sacan tiras del corazón...”.

Entra por la Concepción Jerónima; sube después por el callejón del Verdugo a la plaza de Provincia; ve los puestos de flores, y allí duda si tirar hacia Pontejos, a donde la empuja su pícara idea o correrse hacia la calle de Toledo. Opta por esta última sin saber por qué. Toma la calle Imperial y se detiene frente al portal del Fiel Contraste a oír un pianito. Le entran ganas de bailar y quizás baila algo.

Por la calle sube un carromato de siete mulas ensartadas formando un rosario. La delantera se insubordina, se mete en la acera; las otras se detienen. El vehículo cargado de pellejos de aceite, con un perro atado al eje, la sartén de las migas colgando por detrás, se planta, a punto que llega por detrás el carro de la carne, con los cuartos de vaca chorreando sangre, y ambos carreteros empiezan a echar las finuras de costumbre. No hay forma de abrir paso, porque el rosario de mulas hace una curva y dentro de ella es cogido un simón que baja con dos señoras. Después, llega un coche de lujo con un caballero muy gordo. Le dan un palo a las mulas que empiezan a respingar y una de las coces coge la puerta del simón y la deshace... Gritos, leña y el carromatero empeñado en que la cosa se arregla poniendo a dios, a la Virgen, a la hostia y al Espíritu Santo que no hay por dónde cogerlos.

El pianito sigue tocando aires populares. Varias mujeres que tienen en la cuneta puesto ambulantes de pañuelos, recogen su comercio, y lo mismo que los de la *gran liquidación por saldo, a real y medio la pieza*. También salen corriendo un individuo que sobre una mesilla de tijera exhibe un invento para cortar cristal y otro que vende los lápices más fuertes del mundo, porque la mula delantera se le va encima.

Fortunata mira todo eso y se ríe. El piso está húmedo y los pies se resbalan. De repente, cree que le clavan un dardo. Bajando por la calle Imperial, en dirección al gran pelmazo de gente que se ha formado, llega Juanito Santa Cruz. Ella se empina sobre las puntas de los pies para verle y ser vista. El joven la ve al instante y va derecho a ella. Tiembla Fortunata, y él le coge una mano preguntándole por su salud. Como el pianito sigue blasfemando y los carreteros tocando, ambos tienen que alzar la voz para hacerse oír. Al mismo tiempo Juan pone una cara muy afligida, y llevándola dentro del portal del Fiel Contraste, le dice:

—Me he arruinado, chica, y para mantener a mis padres y a mi mujer, estoy trabajando de escribiente en una oficina... Pretendo una plaza de cobrador del tranvía. ¿No ves lo mal trajeado que estoy?”

Fortunata le mira y siente un dolor tan vivo como si le dieran una puñalada. En efecto; la capa del señorito de Santa Cruz tiene un siete tremendo, y debajo de ella asoma la americana con los ribetes deshilachados, corbata mugrienta, y el cuello de la camisa de dos semanas... Entonces ella se deja caer sobre él, y le dice con efusión cariñosa;

—Alma mía, yo trabajaré para ti; yo tengo costumbre; tú no; sé planchar, sé reparar, sé servir...tú no tienes que trabajar... y para ti... con que me sirvas para ir a entregar, basta... no más. Viviremos en un sotabanco, solos y tan contentos (FyJ, II, 258).

Entonces Fortunata empieza a ver que las casas y el cielo se desvanecen, y Juan no lleva capa, sino un gabán fino. Edificios y carros se van, y en su lugar ve Fortunata algo que conoce muy bien, la ropa de Maxi colgada de una percha, su ropa suya en otra, con una cortina de percal por encima. Luego ve la cama, reconoce la alcoba y la voz de doña Lupe ensordece la casa regañando a la criada.

Algunos elementos del sueño

A continuación intento encontrar algunas significaciones de los diversos elementos que componen el sueño de Fortunata a partir de mis asociaciones como lectora.

Siguiendo al narrador, en este sueño Fortunata repite los pasos del día en que sintiera la voz de Juanito en la nuca, y después el contacto con su mano como una presencia evanescente. Así, el sueño parecería haberse desatado a partir de la evocación de la mirada que experimentara.

Fortunata se detiene frente a la tienda de tubos de baño y grifos que dan continente a las aguas. Pasa por una tienda de telas en la que hay un enano que gesticula

ante un grupo de chiquillos. Después pasa por una taberna y siente el calor del fogón; al momento siguiente, escucha un pianito con aires populares, su propia música.

Por la calle sube un carromato tirado por siete mulas (“un rosario” de siete mulas) cargado con pellejos de aceite y el sartén de las migas. El vehículo recuerda los carros carnavalescos llenos de chácharas que se llamaban “infiernos” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 178).

Al bajar por la calle, una de las mulas se insubordina, con lo que obstruye el paso del carro de la carne, chorreante de sangre. Convergen en el embotellamiento un carro con dos señoras elegantes y otro más en el que va un señor muy gordo. De esta manera, en la encrucijada se conjugan el “rosario” de siete mulas (acaso metonimia del mundo religioso que Fortunata viviera en las Micaelas), la rebelión caótica de la mula (como la que protagonizara Mauricia en el mismo convento), lo real de la carne cruda y la sangre, personajes de la burguesía que remiten al mundo de los Santa Cruz y personajes y elementos pueblerinos (los comerciantes placeros, el carro lleno de chácharas). Finalmente, se escuchan las blasfemias que al mismo tiempo son invocaciones a las figuras sagradas, esto es, la fusión carnavalesca de loa e injuria.⁸³ Ante el desastre, los vendedores de la plaza, que representan al pueblo del que proviene la soñante, tienen que recoger todos sus productos y salir corriendo.

Hay inestabilidad y embriaguez en este mundo carnavalesco; el piso es resbaloso, Fortunata ríe, acaso goza. En medio de esta colisión de fuerzas y figuras, Fortunata siente un dardo, la mirada de Juanito clavada en su nuca que había sentido durante la vigilia- Aparece Juanito Santa Cruz sucio, con una capa raída marcada por un siete. Este Juan empobrecido remite a la Dulcinea que, en la visión de la cueva de Montesinos, empeña un faldellín a cambio de tres reales. (Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, II, 23). Y es que Juanito le falta (lo extraña), le ha faltado (la ha abandonado) y está en falta (en penuria). Fortunata promete remendarlo y así realiza el deseo de que éste pierda su encumbrada posición (“el fiel contraste”) para igualarse con la suya propia y, más aún, que tenga necesidad de ella para remediar su falta. El sueño concluye con un “mundo al revés”.

⁸³ “El discurso familiar de todos los pueblos europeos, sobre todo las injurias y las burlas, conserva, incluso hasta nuestro días, los vestigios del carnaval” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 180).

Reencuentro con Santa Cruz

Lo que había soñado se le quedó a Fortunata impreso en la mente como si hubiera sido realidad. “Completó su pensamiento, amenazando con el puño cerrado a un ser invisible: ‘Tiene que volver... ¿Pues tú que creías? Y si él no me busca, le buscaré yo... Yo tengo mi idea, no hay quien me la quite’” (FyJ, II, 258). Después recoge algo del suelo; un botón: “—Es negro y de tres agujeritos. Mala sombra” (FyJ, II, 258). De esta manera, la mañana que sucede a su sueño, Fortunata habla consigo misma, pero en su microdiálogo, se dirige también a alguien que puede ser una suerte de testigo de su sueño al que invoca en las profundidades de su mente, y que resuena como una presencia demoníaca (“¿Pues tú qué creías?”).⁸⁴ Después, imantada por la gravedad del sueño, atisba un elemento al que le da estatuto de indicio. Vuelta a la cavilación: “Porque si le encuentro y no quiere venir, me mato, juro que me mato. No vivo más así, Señor; te digo que no me da la gana de vivir más así. Yo veré el modo de buscar en la botica un veneno cualquiera que acabe pronto... Me lo trago y me voy con Mauricia” (FyJ, II, 259). En un nuevo microdiálogo, la presencia demoníaca se desplaza hasta convertirse en una divinidad a la que Fortunata le habla de la posibilidad de buscar la salida de su desesperación en la muerte, adonde ha ido su amiga.

En la noche, Maxi había hecho mil extravagancias (como el enano que gesticulaba en el sueño) y, a la mañana siguiente, se había puesto encalabrinado y vidrioso; inaguantable. Ballester le había dicho a doña Lupe que éste presentaba reblandecimiento cerebral.

Fortunata había sentido necesidad y aquel día se encuentra con el entierro de Arnaiz el Gordo (¿el hombre gordo del sueño?) y piensa que acaso Juanito y D. Baldomero estarían en el cortejo. Se sentó en Gilmón a contemplar el Manzanares que le sugería “vagas ideas de un mundo desconocido, quizá mejor, que éste en que estamos”. Después, va a la iglesia de la Virgen de la Paloma y, mientras reza, ve un objeto que brillaba en medio de los baldosines de mármol. Era un botón: “¿Es blanco y de cuatro *aujeritos*! Buena sombra”. En la soledad de su anhelo, Fortunata intenta encontrar alguna pauta recogiendo restos a los que convierte en señales.

Al día siguiente se encuentra a Juanito, quien detiene un simón y la invita a subir; la había visto en la calle de la Magdalena. Juanito le pregunta si le guarda rencor, a lo que Fortunata responde que lo ha perdonado: “—Mi destino, hijo, mi destino. Y no

⁸⁴ También Celestina va hablando consigo misma y leyendo augurios mientras se dirige a la casa de Melibea.

me pesa, porque yo tengo acá mi idea, ¿sabes?” (FyJ, II, 262). Ambos hablan de sus sentimientos: “hace tiempo que yo necesitaba una alegría. Estaba triste y decía: ‘A mí me falta algo; ¿pero qué es lo que me falta a mí?’” Y ella: “—Yo también estaba triste. Pero el corazón me está diciendo hace tiempo: ‘Tú volverás, tú volverás...’. Y si una no volviera, ¿para qué es vivir? Vivir para que llegue un día así; lo demás es estarse muriendo siempre” (FyJ, 264). Acuerdan verse al siguiente día. Fortunata se refiere a su idea: “Si mi idea se cumple...”. Santa Cruz le pregunta por ésta: “Es una idea mía; si te la dijera, te parecería una barbaridad. No lo entenderías...”. Y Santa Cruz:

—Lo que tú tienes, *nena negra*, es toda la sal de Dios —besándola con romanticismo.

—Pues eso... Junto con la sal está la idea... Si mi idea se cumple... No te quiero decir más (FyJ, II, 265).

Parte cuarta

La enfermedad de Maxi (1)

Segismundo Ballester, encargado de la farmacia donde trabajaba Maxi, tenía frecuentes altercados con este último por los garrafales errores que cometía. Llegó al punto de prohibirle que hiciera por sí solo los medicamentos delicados. El rostro de Maxi revelaba profundísima tristeza: “Caía en la lectura como en una cisterna”. Leía *La pluralidad de mundos habitados*.

Un día Fortunata llegó con los ojos encendidos; era evidente que disimulaba una gran pena. Pero Maxi no reparó en el estado de ánimo de su mujer: “Hacía algún tiempo que la facultad de observación se eclipsaba en él; vivía de sí mismo, y todas sus ideas y sentimientos procedían de la elaboración interior. La impulsión objetiva era nula, resultando de esto una existencia enteramente soñadora”.

En la noche, cuando Fortunata y Maxi se quedaron solos, el último declaró que, si no estuviera casado, se consagraría por entero a la vida religiosa:

No sabes tú cómo me seduce, cómo me llama... Abstraerse, renunciar a todo, anular por completo la vida exterior, y vivir sólo para adentro... éste es el único bien positivo; lo demás es darle vueltas a una noria de la cual no sale nunca una gota de agua (FyJ, II, 274).

Fortunata asentía y, aparentando ocuparse de aquello, pensaba en lo suyo. Maxi volvió a machacar:

—Si no fuera por ti, no me importaría nada morirme. Es más, la idea de la muerte es grata a mi alma. La muerte es la esperanza de realizar en otra parte lo que aquí no ha sido más que tentativa. Si nos aseguran que no nos moriríamos nunca, pronto se convertiría uno en bestia, ¿no te parece a ti?

Y después: “Yo pienso mucho en esto, y me entregaría desde luego a la vida interior, si no fuera porque está uno atado a un carro de afectos, del cual hay que tirar”. Maxi encuentra alivio en el aislamiento de la vida interior y en el pensamiento de la muerte: ‘¡Ay, Dios mío, la que me espera mañana!’, pensó la esposa. Era probado: siempre que su marido estaba por las noches muy dado a la somnolencia espiritual, al día siguiente le entraba la desconfianza furibunda y la manía de todos se conjuraban contra él” (FyJ, 272).

Mientras Fortunata desnudaba a Maxi, éste la sorprendió con palabras que a ella le parecieron una “infernál inspiración de un cerebro dado a los demonios”:

—Veremos si esta noche sueño lo mismo que soñé anoche. ¿No te lo he contado? Verás. Pues soñé que estaba yo en el laboratorio, y que me entretenía en distribuir bromuro potásico en papeletas de un gramo... a ojo. Estaba afligido, y me acordaba de ti. Puse lo menos cien papeletas, y después sentí en mí una sed muy rara, sed espiritual que no se aplaca en fuentes de agua. Me fui hacia el frasco de clorhidrato de morfina y me lo bebí todo. Caí al suelo, y en aquel sopor... tú vete haciendo cargo... en aquel sopor se me apareció un ángel y me dijo: dice: ‘José, no tengas celos, que si tu mujer está encinta, es por obra del *Pensamiento puro...*’ ¿Ves qué disparates? Es que ayer tarde trinqué la Biblia y leí el pasaje aquel de... (FyJ, II, 275).

En su sueño, Maxi desciende a los ínferos de lo real para dar cuenta del embarazo de Fortunata.

En la madrugada, Fortunata sintió que su marido estaba despierto; le oyó dar suspiros y gruñir como una persona sofocada por la cólera. Lo sintió palpar la mesa de noche buscando la caja de cerillas. Maxi encendió un fósforo y, viendo a su mujer acostada, dijo: “—¡Ah!... estás ahí... ¡Qué bien haces el papel!” Fortunata fingió que dormía pero, entreabriendo los ojos, lo vio encender una vela. Fortunata lo sintió salir

del cuarto, registrar el vestidor donde ella tenía su ropa y después el comedor y la cocina: “Tantas veces había hecho Maxi aquello mismo, que su mujer se había acostumbrado a tal extravagancia. Era que le acometía la pícara idea de que alguien entraba o quería entrar en la casa con intenciones de robarle su honor” (FyJ, 276). Llama la atención que el autor implícito⁸⁵ haya elegido el adjetivo “pícara” para calificar la idea delirante de Maxi. Acaso esta idea, como en el caso de la de la propia Fortunata, es una idea que se le impone, y que resulta “pícara” porque parece tener vida propia.

Jean Etienne Dominique Esquirol habla de la predisposición de los temperamentos melancólicos a las manías: “los seres tristes, inquietos, excitables, que sienten fuertes cefalalgias y desarrollan síntomas de hipocondría y de depresión, terminan como maníacos o locos” (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 115). Por otra parte, Galdós hace suyo el concepto de idea fija desde 1871 en un capítulo de *La sombra* llamado “La obsesión”. Al decir de Benítez, la locura de Maximiliano Rubín se inicia con la idea fija que adquirirá carácter de obsesión: redimir a Fortunata (Benítez, *Cervantes en Galdós*, 117). La locura del personaje adquiere carácter razonante en el sentido expuesto de su relación con la locura quijotesca, pues Maxi, lejos de perder la razón, la memoria y el poder asociativo, siente estas facultades exacerbadas (*Cervantes en Galdós*, 117). El suyo parecería un delirium enmarcado en una locura histérica.⁸⁶

Al apuntar el día, Maxi le dice a su mujer:

—Si no te cojo hoy, te cojo mañana —rezongaba—. No hay nada; pero yo sentía pasos, yo sentí cuchicheos; tú saliste de aquí... Has vuelto a entrar y estás ahí haciéndote la dormida para engañarme... Déjate estar... Yo estoy con mucho ojo, y aunque parece que no veo nada, lo veo todo... A buena parte vienes... Que andaba un hombre por los pasillos, no tiene duda. No vale el jurarme que no había nadie. Pues qué, ¿no tengo yo oídos?... ¿Estoy yo tonto?” (FyJ, II, 276).

Maxi delira. Supone que su tía y la criada encubren la infidelidad de Fortunata. Afirma que advierte en el felpudo las suelas de unas botas de persona fina y, en la alcoba, la impresión de que una persona ha estado ahí; “era como huellas dejadas en el aire, como un olor, como el molde de un cuerpo en el ambiente”. Maxi siente que

⁸⁵ Vid. el apartado II a del Capítulo II de este trabajo.

⁸⁶ Véase la noción de *delirium* como contrapuesta al delirio de Maleval en el capítulo II tocante a las nociones teóricas que incorporo en este trabajo.

pisotean su honor y lo llenan de inmundicia. No duerme para poder vigilar. Particularidad de aquellas crisis era que el joven no pasaba al acto; todo era agudas quejas, afán angustioso por su honor y amenazas. En este punto el delirio de Maxi revela el adulterio de Fortunata y la presencia de Juanito que con finísima sensibilidad descubre con el olfato:

¡Qué humanidad, Dios mío! El hombre honrado no tiene defensa contra tanto enemigo; la traición le rodea; la deslealtad le acecha. Aquellos en quienes más confía le venden. Donde menos lo piensa, en el seno de la familia, salta un Judas. En la tierra no hay ni puede haber honor. En el Cielo únicamente, porque Dios es el único que no nos engaña, el único que no se pone careta de amor para darnos una puñalada (FyJ, II, 278).

La situación de inseguridad fundamental en la que se halla Maxi a partir del segundo adulterio de Fortunata remite quizás al desamparo en que se habría visto ante las infidelidades de su propia madre. Ante la deslealtad y la traición, pierde el honor como lo habría perdido su padre. De ahí la falta de confianza en su tía, quien sospecha del adulterio pero se lo calla, aunque no por complicidad con Fortunata, sino por delicadeza. Ahora bien, Maxi encuentra asidero en un Dios que no engaña.

Adelante Maxi acusa a su tía de quererlo matar, “porque para mí el honor es primero que la vida”. Después afirma que el chocolate tiene arsénico:

—¿Pero ustedes creen que a mí se me puede ocultar el gusto del arsénico?... dijo enteramente descompuesto, los ojos extraviados—. Y no son tontas; ponen poca dosis... un centigramo, para irme matando lentamente... Y apuesto a que ha sido Ballester el que les ha dado el ácido arsenioso... porque también él está contra mí... ¿Qué infierno es este, Dios mío?... (FyJ, II, 279).

Maxi se encuentra en el infierno del ataque, de la ruptura del pacto a partir de la cual lo invade lo real. Aparece así perseguido hasta la muerte por los que lo rodean y destituyen de toda dignidad traicionándolo, matándolo lentamente: “Las personas que más me querían antes ahora desean mi muerte” (FyJ, II, 279). De esta manera, agonizante de debilidad e insignificancia, Maxi se siente objeto de una conspiración.

Un día, Maxi aparece descompuesto ante Fortunata:

—Supongo —dijo él con trémulo labio—, que no me lo negarás ahora... Puede que mi tía lo niegue... ¡es tan hipócrita...! Pero tú no, tú eres mala y sincera. Cuando das el golpe mortal lo dices, ¿verdad? Y ahora ante los hechos palpables, evidentes ¿qué tenéis que decir? [...] —Usted, tía, se empeñará en negarlo ahora... pero ésta no lo niega. Cierto que no le cogeré; porque habrá saltado por el balcón; pero no me negarán que entró... Le he visto yo, le he visto pasar por delante de la botica... En la escalera ha dejado su huella, su rastro, rastro y huella, señores, que no se pueden confundir con nada... pero con nada (FyJ, II, 282).

La “maldad” de Fortunata es la frialdad e indiferencia con la que ha tratado a su marido, si recordamos su actitud durante el primer periodo de adulterio en el que estuvo a punto de soltarle, a quemarropa, que quería a otro. La “maldad” de Fortunata tiene que ver también con la forma como deja ver que quiere a otro hombre. Y por último, con la aversión por Maxi que de pronto le surge. Maxi percibe la huella, el rastro de Juanito en su propia casa a través de la traición de la amada. Por su parte, Fortunata intenta calmar la exaltación dolorosa de Maxi: “Es la imaginación, nada más que la imaginación... la loca de la casa, como decía tu hermano Nicolás” (FyJ, II, 283). En este contexto, hablar de la imaginación como la loca de la casa resulta irónico, pues es a través de ésta que Maxi logra vislumbrar algo de la realidad; el delirio responde a las andanzas de Fortunata quien, quijotesca, sigue protagonizando salidas incitada por su pasión.

Al principio de este capítulo, que es el séptimo, dice el autor: “Apretaba el calor, y las escenas que he descrito se repetían, reproduciéndose con ese amaneramiento que suele tomar la vida humana en ciertos periodos, cual fatigado artista que descuida la renovación de la forma”. El acontecimiento que rompe la monotonía es la crisis de Maxi. Una mañana Maxi aparece en su casa ante Fortunata y su tía a una extraña hora de la mañana. En el semblante del joven había una alegría febril:

—Anoche estuve toda la noche discurriendo muy intranquilo, los sesos como ascuas, porque al plan, mejor dicho, al sistema no le faltaba más que una fórmula para estar completo... ¡La maldita fórmula...! Por fin, ahora, hace un ratito, se me ocurrió... Ballester, que no comprende esto, ni lo comprenderá nunca, se enfadó conmigo y no me quería dar papel y tinta para escribir la fórmula y dejarla consignada... Temo que se me escape, que se me vaya de la cabeza... Mi memoria es una jaula abierta, y los pájaros... pif... (FyJ, II, 304).

Agrega Maxi que, para que todos comprendan su remedio, tendrá que pasar las noches “de claro en claro”, como don Quijote. “¿De dónde emana el alma? ¿Es parte de la sustancia divina, que se encarna con la vida y se desencarna con la muerte para volver a su origen...? ¿O es una creación accidental hecha por Dios, subsistiendo siempre impersonal?” Y dirigiéndose a Fortunata:

Querida mía, si en este vía crucis de trabajos y persecuciones que me espera; si en el camino doloroso y glorioso de este apostolado, no me quieres acompañar, tú, lo sentiré por ti más que por mí; pero tú al fin vendrás. ¿Cómo no, si eres pecadora, y para los pecadores, para su redención y para su salvación es para lo que yo pienso lo que pienso y propongo lo que propongo? (FyJ, II, 304).

Maxi se dirigió a su cuarto y su mujer fue tras él muy afligida. Esta miró los garrapatos que su marido trazaba con febril mano sobre un papel:

—Ved aquí fijados los puntos capitales —balbucía él, escribiendo—. ‘Solidaridad de sustancia espiritual. La encarnación es un estado penitenciario o de prueba. La muerte es la liberación, el indulto o sea la vida verdadera. Procuremos obtenerla pronto...’ [...] El semblante de Maxi tenía expresión seráfica, y más parecía un iluminado antiguo, cuya demencia se elaboraba en la soledad claustral, que el insensato de estos tiempos, educado para el manicomio en los febriles apetitos de la sociedad presente.

Ahora Maxi ha encontrada la fórmula del *remedio* purificador y sanador. Éste tiene que ver con el problema de la emanación del alma (¿sustancia divina o creación accidental impersonal?), que parecería ser una pregunta por el nacimiento. Luego está la explicitación del objeto del remedio: el alma de los pecadores. Finalmente, la contraposición entre la encarnación como estado penitenciario y la muerte como liberación. Dirigiéndose a Fortunata, le dice:

—Tú también discurre —le dijo con dulzura—. Lo sé, tú piensas, porque sientes; tú me comprendes, porque amas. Has pecado, has padecido; pecar y padecer son dos aspectos de una misma cosa; por consiguiente, tienes el sentimiento de la liberación... Usando una parábola, te escuece en las muñecas el grillete de la vida.

Con estas palabras convierte a Fortunata en una suerte de Magdalena.

Así, Maxi ha encontrado una forma de comunicar su dolor a Fortunata apelando al de su mujer en la relación con su amante, y también la fórmula para que deje de pecar y padecer:

—Tú me ayudarás —prosiguió Maxi con ráfagas de inspiración religiosa en sus ojos encandilados—, tú me ayudarás a propagar esta gran doctrina, resultado de tantas cavilaciones, y que no habría llegado a ser completamente mía sin el auxilio del Cielo. El gran misterio de la revelación se ha renovado en mí. Lo que sé, lo sé porque me lo ha dicho quien todo lo sabe (FyJ, II, 306).

Al preguntarle su mujer si se siente bien, responde Maxi:

—Me siento tan bien como nunca me he sentido, créanmelo —demostrando en su tono y semblante la placidez de su alma—. Desde que di con la tan rebuscada fórmula, parece que soy otro... Antes mi vida era un martirio, ahora no me cambio por nadie. No me duele nada, me siento bien, y para colmo de felicidad no tengo ganas de comer ni de dormir.

Y adelante: “Si soy otro, si no tengo ya carne ni para nada la quiero. No tengo más que el esqueleto, y él se basta para llevar el alma” (FyJ, II, 306).⁸⁷ Maxi se experimenta alejado de su propio cuerpo. Ante estas palabras, la tía del joven, Doña Lupe, llora: “Ya esto no tiene soldadura” (FyJ, II, 307).

Maxi está como en éxtasis. Doña Lupe lo hace comer un poco diciéndole que Cristo había fundado la eucaristía cenando. Tomando la mano de su mujer, afirma el joven: “Yo no soy más que el precursor de esta doctrina; el verdadero Mesías de ella vendrá después, vendrá pronto; ya está en camino. Quien todo lo sabe me lo ha dicho a mí” (FyJ, II, 307). Ballester diagnostica ideas lúgubres y manía religiosa y receta hatchisschina o extracto de cáñamo indiano, sedante y antiespasmódico. La nueva fase del trastorno de Maxi es pacífica. Por las noches no se movía de la cama y hablaba solo. El enfermo no iba ya a la botica y parecía haber caído en profunda apatía y reconcentrar toda su existencia en el hervidero callado y recóndito de sus propias ideas. Pasó el tiempo y poco a poco fueron menos sus ratos de extravío. Fortunata hacía que le ayudase y doña Lupe le encargaba que arreglase alguna cuenta. A principios de

⁸⁷ Maxi aparece consumido por Fortunata; y ésta, por su parte, se ofrece al consumo de Juanito.

septiembre empezó a pasar días sin delirar. Volvió a pasear por la noche y por fin pudo regresar a la botica.

Una noche Fortunata observó a su marido sentado en la mesa, donde estaba la luz, sacando de su bolsillo objetos envueltos en papeles. Maxi sacó de un envoltorio multitud de paquetes chicos muy bien doblados, llamados en Farmacia *papeletas*, forma en que se dividen y expenden las dosis de medicinas en polvo. Después vio la joven que su marido desliaba otro paquete de forma larga. Era un cuchillo. “Es bonito, ¿verdad? Hace días que vengo pensando en cuál es la mejor manera de hacerle al alma el gran favor de mandarla para el otro barrio. ¿A ti qué te parece? No decido nada sin tu consejo; y lo que tú prefieras, eso preferiré yo” (FyJ II, 317). Fortunata expresa su miedo:

—¿Miedo! —exclamó él con asombro y desconsuelo—. Pero yo creí que había conseguido infundirte mi idea y que ya mi idea te era familiar. ¡Miedo a la muerte! Es decir, ¿miedo a la muerte y amor al calabozo! ¿Ahora salimos con eso? Si lo primero, mil veces te lo he dicho, es mirar a la muerte como el fin de los padecimientos, como miran a la playa los infelices que luchan con las olas, agarrados a un madero (FyJ, II, 317).

Prosigue Maxi diciendo que el momento de la liberación es aquel en que uno se considera suficientemente purificado para apechugar con el paso de un mundo a otro, y dar ese paso por sí mismo:

Las religiones dominantes prohíben el suicidio. ¡Qué tontas son! La mía lo ordena. Es el sacramento, es la suprema alianza con la divinidad... La liberación no debiera llamarse suicidio. La expresión mejor es ésta: matar a la bestia carcelera. Llega un momento en que el alma no puede ya aguantar la esclavitud, y es preciso soltarse (FyJ, II, 318).

Liberación de la bestia carnífera: liberación del cuerpo, del adulterio y de los efectos de éste, del sentir, del sufrir, del carro de los afectos.

Y adelante:

—Esto es un puñal... bien afilado... Hay que tener en cuenta que la bestia se defiende, por muy decaída que esté. La carne es carne, y mientras tenga vida hace la gracia de doler. Por eso conviene que la liberación sea con el menor dolor posible, porque la misma

alma, con toda su fortaleza, se amilana, siente lástima de la bestia carcelera e intercede por ella (FyJ, II, 318).

Maxi siguió diciendo que si el arma blanca no le gustaba a Fortunata, podía pensarse en armas de fuego (aunque con éstos puede ocurrir que la bala no tome la dirección conveniente y quede la “bestia” a medio matar) o bien en medios tóxicos, que son callados y seguros. Maxi le muestra las papeletas: *estricnina*, *atropina*, *cicutina*, *digitalina*, *ioduro de Mercurio*, *cianuro de Mercurio*, *ojo de boticario*, *gelsemina*.

Imprudencia y humillación

Un día, Fortunata afirmó ante Juanito que su mujer le había faltado con un señor de Moreno.⁸⁸ La declaración de Fortunata constituía una suerte de venganza por la frialdad que mostraba su amante, quien daba visos de estar nuevamente cansado de ella. La joven se había arrepentido de sus palabras en cuanto vio la cara que ponía el destinatario y más aún cuando escuchó su réplica, que la había hecho estremecer y cuyas palabras permanecieron reverberando en su mente.

¿Pero qué te has figurado, que mi mujer es como tú? ¿De dónde has sacado esa historia infame? ¿Quién te ha metido en la cabeza esas ideas? Mi mujer es sagrada. Mi mujer no tiene mancilla. Yo no la merezco a ella, y por lo mismo la respeto y la admiro más. Mi mujer, entiéndelo bien, está muy por encima de todas las calumnias. Tengo en ella una fe absoluta, ciega, y ni la más ligera duda puede molestarme. Es tan buena, que sobre serme fiel, tiene la costumbre de entregarme todos sus pensamientos para que yo los examine. ¡Ojalá pudiera yo entregarle los míos! Y ahora, cuando tú me traes esos absurdos cuentos, me veo tan por bajo de ella, que no puede ser más. Tú misma me estás castigando con eso de decirme que mi mujer es como tú o que en algo puede parecerse a ti. Me castigas porque me demuestras la diferencia, te comparo con ella, y si pierdes en la comparación, échate a ti la culpa... Para concluir, si vuelves a pronunciar delante de mí una palabra sola referente a mi mujer, cojo mi sombrero... y no vuelves a verme más en todos los días de tu vida (FyJ, II, 368).

Herido en su amor propio y en su soberbia, en las violentas palabras de Santa Cruz hay sobre todo desprecio, degradación de Fortunata y también una caracterización de Jacinta como inmaculada; se trata de la mujer que representa el ideal de la esposa

⁸⁸ Pariente de los Santa Cruz quien había estado muy enamorado de Jacinta al punto en que se decía que había muerto de amor por ésta.

burguesa. Juan afea a Fortunata; al acusar a Jacinta, su amante se envilece, se rebaja ante sus ojos: “tú eres el espejo en que miro mi conciencia y te aseguro que me veo horrible.” Lo que escuchamos después es un monólogo bivocal de Fortunata en el que aparece la palabra de Juanito que, inasimilada, penetra brutalmente en su interioridad: “Ahora sales con eso. *Cojo mi sombrero y no me vuelves a ver...* Eso es lo que tú quieres hace tiempo. Estás buscando un motivo, y te agarras a lo que dije. *Te comparo con ella, y si pierdes en la comparación, échate a ti misma la culpa.* Eso es decirme que soy un trasto, que yo no puedo ser honrada aunque quisiera...”⁸⁹

Discutiendo con su amiga Aurora sobre la fidelidad de Jacinta, afirma Fortunata que si ésta no lo fuera:

[...] a mí me parecería que no hay honradez en el mundo y que cada cual puede hacer lo que le da la gana... Paréceme que se rompe todo lo que la ata a una: no sé si me explico: y que da lo mismo blanco y negro. Créetelo: esa duda no se me va de la cabeza a ninguna hora, siempre estoy pensando en lo mismo, y tan pronto me alegro de que sea mala como de que no lo sea. ¡Ah!, no sabes tú lo que yo cavilo al cabo del día. Las cosas que me pasan a mí no tienen nombre (FyJ, II, 374).

Es necesario detenernos aquí a considerar el estado anímico de Fortunata. Ha hablado varias veces de la vida como tormento y de la muerte como salida. Ha vivido el rechazo de Santa Cruz como algo peor que la muerte; así, parecería que su relación con Juanito es el lazo que la ata a la vida. Por otra parte, Jacinta, representación de la virtud para Juanito, un “ángel”, parecería ser para la joven garante de la existencia de la honestidad en el mundo, pues Fortunata no parece tener recursos propios para figurar el ideal. Y acaso el prestigio de Santa Cruz aumenta para ella más, si cabe, en la medida en que es amado por Jacinta. Pero hay más: Fortunata espera por lo menos un reconocimiento de parte de Santa Cruz en la medida en que se está condenando por él. Su situación es paradójica; es en su propia condena donde puede vislumbrar la virtud o, mejor, es dañando a Jacinta como le es posible admirarla. Por otra parte, advierte que ella sólo podría sostenerse con dignidad ante Santa Cruz, amable sin ser degradada, si fuera capaz de albergar dentro de sí la virtud de Jacinta.

El día que Juanito rompe con Fortunata, acusándola de haberse enredado con Ballester, la joven, ante la cama de Maxi, se acusa de ser mala y piensa en su marido

⁸⁹ Cursivas en el original.

como el único que la ha querido de verdad, el que la ha perdonado dos veces y la podría perdonar también una tercera, una cuarta: “Yo creo que me perdonaría también la quinta, si no tuviera esa cabeza como un campanario. Y esto es por culpa mía. ¡Ay, Cristo, qué remordimiento tan grande! Iré con este peso a todas partes, y no podré ni respirar” (FyJ, II, 379). En este punto y desde el dolor y el abandono, Fortunata se siente responsable de la locura de Maxi.

La enfermedad de Maxi (2)

Maxi le habla a Fortunata del gran principio de la liberación mediante el desprendimiento y la anulación y la insta a que cumplan con la ley de morir cuando se crean llegados al punto de la pureza. Moviendo mucho la cabeza y los músculos de la cara, señal de una fuerte excitación nerviosa, el joven afirma ante Fortunata que ambos morirán después de haber cumplido con su misión, y que, además, sabe por revelación celestial que su mujer está encinta. Agrega que quizás ésta haya empezado a notar algún síntoma, pero que ni siquiera su espíritu tiene en ese momento más que presentimientos del suceso:

[...] lo ocultas porque ignoras que esto no ha de arrojar ninguna deshonra sobre ti. El hijo que llevas en tus entrañas es el hijo del Pensamiento Puro, que ha querido encarnarse para traer al mundo su salvación. Fuiste escogida para este prodigio, porque has padecido mucho, porque has amado mucho, porque has pecado mucho. Padecer, amar, pecar... ve ahí los tres infinitivos del verbo de la existencia. Nacerá de ti el verdadero Mesías. Nosotros somos nada más que precursores, ¿te vas enterando? Nada más que precursores, y cuando des a luz, tú y yo habremos cumplido nuestra misión, y nos liberaremos matando nuestras bestias (FyJ, II, 382).

Al decir esto Maxi tenía la cara descompuesta y transfigurada, y sus ojos parecían carbones encendidos. Fortunata, muerta de miedo, se pregunta cómo ha sabido lo del embarazo. Llega a dudar de que la locura de Maxi sea verdadera y considera la posibilidad de que él esté fingiendo demencia para poder matarla sin que la justicia lo persiga. Después piensa que acaso lo que sabe su marido se debe a la locura misma. Maxi le comunica a Fortunata que se liberarán por medio de una sangría suelta una vez que ésta cumpla su misión, y le pregunta cuándo espera dar a luz:

‘Debe ser por marzo –pensó Fortunata-; pero para ti estaba... Ya me pondré yo a salvo. Mátate tú, si quieres, que yo tengo que vivir para criarlo, ¡y voy a ser tan feliz con él...! Va a ser el consuelo de mi vida. Para eso lo tengo, y para eso me lo ha dado Dios... ¿Ves cómo me salí con mi idea?... Mi hijo es una nueva vida para mí. Y entonces no habrá quien me tosa... ¡Oh!, si no lo sintiera aquí dentro, yo y tú seríamos iguales, tan loco el uno como el otro, y entonces sí que debíamos matarnos...’ (FyJ, II, 383).

En el diálogo entre Maxi y Fortunata, está el contrapunto entre el delirio del primero y la pícara idea de la última, que, parece decir Fortunata, también sería delirante si no estuviera sostenida por lo real del embarazo.

Fortunata otra vez en la Cava Baja

Fortunata recoge sus cosas y abandona la casa de doña Lupe; se dirige hacia la Cava Baja:

Aquel barrio y los sitios aquellos éranle tan familiares, que a ojos cerrados andaría por entre cajones sin tropezar. ¿Pues y la casa? En ella, desde el portal hasta lo más alto de la escalera de piedra, veía pintada su infancia, con todos sus episodios y accidentes como se ven pintados en la iglesia los Pasos de la Pasión y Muerte de Cristo. Cada peldaño tenía su historia, y la pollería y el cuarto entresuelo y después el segundo tenía ese *revestimiento de una capa espiritual* que es propio de los lugares consagrados por la religión o por la vida (FyJ, II, 396).

Ya lo anuncia el narrador, en la casa de la Cava Baja se producirá un episodio hagiográfico; ahí padecerá Fortunata y será herida de muerte; ahí tomará su resolución final. Fortunata ve el cuarto en el que dormirá y le parece malo, sucio y feo; algo, piensa, se le ha pegado de señorío.

A los pocos meses de la desaparición de su mujer, Maxi empieza a echarla de menos. Doña Lupe había llamado a Juan Pablo y éste había discurrido aplicar a su hermano un buen sistema terapéutico antes de recurrir al encierro. Sin embargo, Maxi mejoró visiblemente y más de una vez se expresó como una persona razonable. Un día preguntó por Fortunata y Juan Pablo le respondió que había muerto; el tratamiento pareció dar marcha atrás. El enfermo no alborotaba; pero volvió a hundirse en hondas abstracciones.

Un día, estando solos Maxi y Juan Pablo en el café, Maxi sacó el tema de la *liberación voluntaria* y de la *muerte de la bestia carcelera*. Juan Pablo afirmó que un concilio había descalificado esos dogmas:

—Mira, tú —dijo Maximiliano con el acento más grave del mundo y como quien hace una confidencia importante—. Eso del Mesías, acá para entre los dos, no lo he creído yo nunca, ni era dogma ni cosa que lo valga. Lo dije porque tuve un sueño, y al despertar se me quedó parte de él en la cabeza, y me andaba aquí dentro como un cascabel. Lo que hay es que me había entrado en aquellos días una idea de lo más estafalario que te puedes imaginar, una idea que debía de ser criada aquí en el seno cerebral donde fermenta eso que llaman celos. ¿Qué crearás que era? Pues que mi mujer me faltaba y estaba encinta. ¿Ves qué disparate? (FyJ, II, 402).

Afirma Maxi que sentía, detrás de aquella idea, “una calentura de celos que me abrasaba”, y para averiguar si era fundada aquella “pícaro idea” saca lo del Mesías y que el papá era el *Pensamiento Puro*. Con esto pensaba arrancarle a su mujer la confesión de lo que se le había metido en el alma. “¿Qué resultó? Nada, porque aquella noche me puse muy enfermo; pero después he comprendido mi desatino, he visto claro, muy claro, y... Dios la perdone” (FyJ, II, 403). Maxi repite como seis veces el *Dios la perdone*; después, cuando entran otros amigos de Juan Pablo al café, celebra los donaires que contaban, toma parte en la conversación y se expresó con serenidad y acertados juicios.

Fortunata se enteró por D. Plácido Estupiñá que Guillermina Pacheco había heredado el edificio de la Cava Baja que había sido propiedad de Moreno. La joven recordaba el altercado con Jacinta, pues la soledad en que vivía favorecía en ella la resurrección mental de lo pasado y le inspiraba juicios muy claros sobre sus acciones y sentimientos. Pensó incluso en pedirle perdón a esta última por haberla intentado atacar, pero consideró necesario saber antes si había faltado con el señor de Moreno, pues de ser esto cierto, “todo variaba” y no se rebajaría ante ella; si no había faltado, “¡ay! la dichosa mona me tiene debajo de su pie como tiene San Miguel al diablo”. De ahí pasaba a otro eslabón (asociación) de ideas:

‘Y ahora estamos las dos de un color. A ninguna de las dos nos quiere. Estamos lucidas... Ambas nos podríamos consolar... porque en mi terreno, yo soy también virtuosa, quiere decirse que yo no le he faltado con nadie; y si ella se hace cargo de esto, bien podría venir

a mí, y entre las dos buscaríamos a la pindongona que nos le entretiene ahora, y la pondríamos que no habría por dónde cogerla... Vamos a ver, ¿por qué Jacinta y yo, *ahora que estamos iguales*, no habíamos de tratarnos? (FyJ, II, 409).⁹⁰

Y sin pensarlo, pasaba a otro eslabón:

‘Pero ella no querrá... Tiene mucho orgullo y mucho tupé, mayormente ahora que se la comerá la envidia. ¡Ah!, que no me venga ahora hablando de sus derechos... ¿Qué derechos ni qué pamplinas? Esto que yo tengo aquí *entre mí*, no es humo, no. ¡Qué contenta estoy!... El día en que esa lo sepa, va a rabiar tanto, que se va a morir del berrinchín. Dirá que es mujer legítima... ¡Humo! Todo queda reducido a unos cuantos latines que le echó el cura, y a la ceremonia, que no vale nada... Esto que yo tengo, señora mía, es algo más que latines; fastídiase usted... Los curas y los abogados, ¡mala peste cargue con ellos!, dirán que esto no vale... Yo digo que sí vale; es mi idea. Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca’ (FyJ, II, 409).

Y era esta convicción tan profunda de donde tomaba fuerza para soportar aquella vida solitaria y tristísima. La “idea” de Fortunata consiste en anudar lo real del embarazo con lo simbólico, transgrediendo el imaginario social, interviniendo el mundo simbólico (Vilarós) o la realidad a partir del deseo.

Maxi mejoraba notablemente y ya en febrero le permitieron salir solo. Y si en anteriores caminatas había ejercitado la ilusión y fabricado mundos, en las actuales trabajaba con la razón, entreteniéndose en ejercicios de lógica, sentando principios y obteniendo consecuencias:

[...] le sobrevino el *furor de la lógica*, y se dice esto así, porque cuando pensaba algo, ponía un verdadero empeño maniático en que fuera pensado en los términos usuales de la más rigurosa dialéctica. Rechazaba de su mente con tenaz repugnancia todo lo que no fuera obra de la razón y del cálculo, no desmintiendo esto ni en las cosas más insignificantes (FyJ, II, 417).

De esta manera se da a la tarea de pensar en dónde pudiera estar Fortunata y concluye que se encuentra en alguna parte de Madrid. Rechazando toda fantasía y con el

⁹⁰ Cursivas mías.

apoyo exclusivo de la lógica, Maxi se propone descubrir la verdad sin preguntar ni una palabra a nadie:

Pues todos callan ante mí, y yo callo ante todos. Veo, oigo y pienso. Así sabré todo lo que quiero. ¡Qué hermosa es la verdad, mejor dicho, estos bordes del manto de la verdad que alcanzamos a ver en la tierra, porque el cuerpo del manto y el de la verdad misma no se ven desde estos barrios!... Dios mío, me asombro de lo cuerdo que estoy. La gente me mira con lástima, como a un enfermo; pero yo, en mí, me recreo en lo sano de mis juicios. Dichoso el que piensa bien, porque él está en grande (FyJ, II, 418).

Maxi compensa el desvalimiento posterior a la crisis y el abandono de su mujer con el orgullo que siente por su razonamiento. Al decir de Akiko Tsuchiya, “for Maxi, language represents the means of filling the absence behind the sign with the illusion of presence” (Tsuchiya, “The Myth of the Natural”, 17).

Una noche, en el Café del Gallo, encontró Maxi a José Izquierdo con Ido del Sagrario; los discursos y concertadas razones de este último le sorprendieron favorablemente. Al día siguiente, encontró el joven tan sólo a José Izquierdo que llevaba un envoltorio en el que se alcanzaba a vislumbrar una bota con caña color de café. Maxi reconoció la bota y se preguntó por qué no la llevaría la propia Fortunata; dedujo que estaría enferma. Otro día vio a José Izquierdo con un paquete de dátiles y dedujo que Fortunata no estaba enferma, puesto que éstos eran indigestos. Después, midiendo el tiempo que tardaba Izquierdo en entregar los dátiles y regresar al café, dedujo que el lugar donde se encontraba su esposa estaba cerca y, por lo cansado que llegaba Izquierdo, que la escalera debía de ser alta.

Después de haber asistido a una escena entre Ballester y el comadrón Quevedo, dedujo claramente lo que ocurría:

‘¿Ves cómo salió? Lo que fulminó en mi cabeza como un resplandor siniestro del delirio, ahora clarea como la luz cenital que ilumina todas las cosas. Vaya, hasta poeta me estoy volviendo. Pero dejémonos de poesías; la inspiración poética es un estado insano. Lógica, lógica, y nada más que lógica. ¿Cómo es que lo averiguado hoy por procedimientos lógicos, fundados en datos e indicios reales, existió antes en mi mente como los rastros que deja el sueño o como las ideas extravagantes de un delirio alcohólico? Porque esto no es nuevo para mí. Yo lo pensé, yo lo concebí envuelto en impresiones disparatadas y confundido con ideas enteramente absurdas. ¡Misterios del cerebro, desórdenes de la

ideación! Es que la inspiración poética precede siempre a la verdad, y antes que la verdad aparezca, traída por la sana lógica, es revelada por la poesía, estado morbosos... En fin, que yo lo adiviné, y ahora lo sé. El calor se transforma en fuerza. La poesía se convierte en razón. ¡Qué claro lo veo ahora! Vive en la Cava, en la Cava, en la misma casa tal vez donde vivió antes. Se esconde para que no la vea nadie. El suceso se aproxima. La asiste Quevedo. Para ella son el cornezuelo de centeno y la antiespasmódica. ¡Ah! ¡Cómo me río yo de estos imbéciles que creen que me engañan! (FyJ, II, 425).

Maxi descubre a la razón como reverso del delirio. Su capacidad para deducir la verdad le permite tomar revancha de quienes lo consideran un enfermo.

Un día en el Café del Gallo, se encuentra Maxi con Ido del Sagrario, quien se había apartado de la tertulia:

Se ríen de mí, porque desbarro mucho... Tiempo hacía que no me daba esto; pero lo veo venir, lo veo venir... Ya, ya me entra, y no lo puedo remediar. Tendré que ausentarme, para que no se burlen de mí. Porque me pongo perdido... Me pongo como si bebiera mucho aguardiente, y ya ve usted que no lo cato... no lo cato, créamelo usted, caballero. Usted es el único que no se reirá de mí; usted comprende mi desgracia y me compadece (FyJ, II, 426).

Ido es consciente de sus crisis, cuyo umbral aún adivina. Sabe que se pierde, que se va, que es "ido". El efecto es como el de una borrachera, como si algo lo poseyera. Llama la atención la intuición de Ido en cuanto a que Maxi no se reirá de él. Se trata de la comprensión y la compasión de otro ser poseído. Pero hay más: el delirio de Ido y la realidad de Maxi se corresponden, de manera que el primero aparece como doble paródico del último: "Porque somos esclavos de las acciones ajenas, y las nuestras no son la norma de nuestra vida. Así es el mundo. De nada le vale a usted ser honrado, si la maldad de los demás le obliga a hacer una barbaridad.", le dice Ido del Sagrario a Maxi. Y adelante: "No, no somos dueños de nuestra vida. Estamos engranados en una maquinaria, y andamos conforme nos lleva el de al lado. El que hace el disparate de casarse, se engrana, se engrana, ¿me entiendo usted? Y ya no es dueño de su movimiento." Y hablándole al oído: "Pues no me acuse usted si oye que he cometido un crimen, porque los que tenemos la desgracia de ser esposos de una adúltera... los que tenemos esa desgracia no podemos responder de aquel mandamiento que dice; *no matar*" (FyJ, 426). Al escuchar esto, Maxi siente una corriente fría pasándole por el

espinazo. Por su parte, Izquierdo comienza a reír y todos los del grupo principal prorrumpen en carcajadas. Maxi se acerca a este grupo: “—Señores, no burlarse de este pobre señor que no tiene la cabeza buena. Un trastorno mental es el mayor de los males, y no es cristiano tomar cosas a broma. Denle un poco de agua con aguardiente” (FyJ, II, 427). Maxi se acerca a Don José:

—D. José, a usted le convendría tomar duchas y también unas pildoritas de bromuro de sodio. ¿Quiere que se las prepare? Es el tratamiento más eficaz para combatir eso... Dígame usted a mí, que durante una temporada he estado como usted... muchísimo peor. Yo inventaba religiones; yo quería que todo el género humano se matara; yo esperaba el Mesías... Pues aquí me tiene tan sano y tan bueno (FyJ, II, 427).

El castigo

De la conversación de Izquierdo, Maxi ha sacado en claro dónde está Fortunata. Mientras acompaña a su tía en la tertulia de las Samaniegas, piensa:

Ahora, hay que proceder con sigilo y decisión. Llegó la hora de castigar. El honor me lo pide. No soy un asesino, soy un juez. Aquel desgraciado hombre lo decía: ‘Estamos engranados en la máquina, y la rueda próxima es la que nos hace mover. Sus dientes empujan mis dientes, y ando.’

Maxi traduce el discurso de Ido a su propio sentir y corrige: no se trata de un asesino, sino de un juez. Más aún, las palabras literales de Ido se incrustan en su discurso, pero a éstas se agrega una significación: si estamos engranados, es la rueda próxima la que nos hace mover. En este caso Maxi se encuentra bajo la influencia del discurso de Ido, como don Quijote lo está bajo el de Cardenio cuando decide hacer penitencia en la Sierra Morena (Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, I, 25). Y Maxi no lo sabe; como tampoco don Quijote.⁹¹

Al día siguiente, 20 de marzo, día de San José, Maxi es invitado a casa del comadrón Quevedo por su esposa doña Desdémona, quien posee innumerables jaulas de pájaros. Mientras seguía a la matrona en sus evoluciones entre las jaulas, pensaba: “‘La mataré a ella y me mataré después, porque en estos casos hay que poner el pleito en manos de Dios. La justicia humana no lo sabe fallar’” (FyJ, II, 429). Y adelante: “‘La

⁹¹ Sobre el deseo mimético ver Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*.

lógica exige su muerte. Si siguiera viviendo, no se cumpliría la ley de la razón” (FyJ, II, 429). Por la tarde, doña Lupe le pide a su sobrino que le haga unas cuentas complicadas. Este lo hace rápidamente sin equivocarse, y como su tía se maravilla de su pericia, el joven se echa a reír diciendo: “—¿Pero usted qué se ha figurado? Si tengo yo la cabeza como no la he tenido nunca. Si estoy tan cuerdo, que me sobra cordura para darla a muchos que por cuerdos pasan”. El excedente de cordura podría considerarse manía de la lógica. Ahora bien, tal como lo dice el narrador, hacía mucho tiempo que doña Lupe no había visto al chico tan despejado, con tanto reposo y con el ánimo tan dispuesto a la alegría. Maxi le revela a la señora de Jáuregui su descubrimiento de la verdad “todo con la pura lógica, tía, con la lógica seca”. Al negar doña Lupe el embarazo de Fortunata, Maxi replica, para probar su cordura, que no volverá a hablar del asunto. Pero la lógica no es la cordura ni el descubrimiento de la impostura de quienes lo rodean y del paradero de Fortunata, sino la verdad. La propia doña Lupe no acierta a determinar si aquello de la lógica es una crisis favorable o si anuncia nuevas complicaciones. Y es que la lógica parecería otra forma de delirio con el que Maxi quiere defenderse de la desolación de su cuerpo, de su sexo y de una verdad que no tolera: la de su propio desvalimiento e insignificancia ante los ojos de la mujer que ama.

Un día Maxi se marcha del café a las diez, pues ésa era la hora que doña Lupe había establecido. Al atravesar la Plaza Mayor, miró hacia las fachas del lado occidental del cuadrilátero, pero vence la suspensión de movimiento con el prurito de lógica que le dominaba: “No; voy a casa, y han dado ya las diez... Luego, no debo detenerme.” De esta manera, Maxi es poseído por la lógica, como lo había estado por otras de sus ideas delirantes. Habría que establecer, por tanto, una distinción entre el discurrir libre y razonable de sus argumentaciones en la tertulia, y la lógica que irrumpe en su espíritu, literal, inexorablemente, como una defensa contra las inclinaciones del afecto.

Maxi ve pasar a Aurora, amiga de Fortunata, que sale de la tienda de Samaniego y que, en lugar de dirigirse a su casa, se interna en un oscuro callejón donde se encontraba con Juanito. El joven Rubín deduce que Aurora y Juanito son amantes y en su alma renace el rencor de otros tiempos al revivir la paliza que había recibido a manos de Santa Cruz:

Al propio tiempo se desbordaba en el alma del desdichado joven un sentimiento quijotesco de la justicia, no tal como la estiman las leyes y los hombres, sino como se ofrece a nuestro espíritu, directamente emanada de la esencia divina. ‘Esto lo tolera y aun

lo aplaude la sociedad... Luego es una sociedad que no tiene vergüenza. ¿Y qué defensa hay contra esto? En las leyes ninguna. ¡Ay, Dios mío, si tuviera aquí un revólver, ahora mismo, ahora mismo, sin titubear un instante, le pegaba un tiro por la espalda y le partía el corazón! No merece que se le mate por delante. ¡Traidor, miserable, ladrón de honras! ¡Y esa tonta que se dejó engañar!... Pero ella no merece la muerte, sino la galera, sí señor, la galera...' (FyJ, II, 436).

Maxi se dirige a su Dios:

'Dios, ¡qué desesperación! Si me infundes la idea de la justicia, idea lógica, perfectamente lógica, ¿por qué no me das los medios de hacerla efectiva?... Verle expirar revolcándose en su sangre; no tenerle ninguna lástima... ¡Que no vea yo esto, Dios!... ¡Que no lo vea el mundo entero...! ¡Porque el mundo entero se había de regocijar...!'

Cuando llegó a su casa, fue acometido por una duda horrible:

'Pero esto que me desvela ahora –se decía revolviéndose en el lecho-, ¿es verdad, o lo he soñado yo? ... Sí; sueño ha sido... Aurora es honrada. Pero no, Dios, si lo vi, si lo vi, si lo estoy viendo todavía, y si tengo estampadas aquí las dos figuras... Esto es para volverse uno loco... ¡y sería lástima, ahora que estoy tan cuerdo...!' (FyJ, II, 437).

En este punto efectivamente no sueña ni delira, puesto que duda. Es la profundidad de la impresión en que lo ha sumido la visión de la escena, aunada a la sorpresa, lo que lo ha puesto a dudar. Pero ante la visión de la escena sí ha delirado, pues se le ha aparecido la justicia como emanada de la esencia divina, como una certeza. La suya es una locura razonante.⁹²

El día siguiente tenía que haber sido el 21 de marzo, pero el metanarrador lo convierte en 9 de abril, esto es, en Domingo de Ramos (en las notas explica Caudet que

⁹² Tal como la definen Sérieux y Capgras, la locura razonante:

[...] es un razonamiento falso que tiene como punto de partida una sensación real, un hecho auténtico, el cual, en virtud de asociaciones de ideas ligadas a las tendencias, a la afectividad, y con la ayuda de inducciones o deducciones erróneas, adquiere una significación personal para el enfermo, invenciblemente compelido a relacionar cualquier cosa consigo" (Sérieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 4).

A partir de la definición de interpretación delirante, los mismos autores definen el delirio de interpretación:

Es una psicosis sistematizada crónica caracterizada por: 1. la multiplicidad y organización de las interpretaciones delirantes; 2. la ausencia o la escasez de alucinaciones, su contingencia; 3. la persistencia de la lucidez y de la actividad psíquica; 4. la evolución mediante extensión progresiva de las interpretaciones; 5. la incurabilidad sin demencia terminal (Sérieux y Capgras, *Las locuras razonantes*, 5).

el domingo de Ramos en 1876 cayó el 9 de abril).⁹³ Maxi asiste a una conversación en que la madre de Aurora la riñe por haber llegado tres horas tarde a su casa la noche anterior. Ante esto se dice Maxi:

‘Parece mentira que dudara yo un instante de que aquello era la pura realidad... ¡Qué lección para mi mujer! ¡Oh! Dios mío, ahora me asalta otra duda horrible... Si la mato no hay lección. La enseñanza es más cristiana que la muerte, quizás por más cruel, y de seguro más lógica... Que viva para que padezca y padeciendo aprenda... Pero a él debo matarle... ¡A él sí!’ (FyJ, II, 438).

Y adelante, después de haberse sumido en un sopor: “No, matar no. Su maldad es necesaria para este gran escarmiento. La vida es lo que duele y lo que enseña... ¡La muerte para los buenos... para los perversos, lógica, lógica!”

La esposa del comadrón Quevedo le dice a Maxi: “Hágame el favor de decirle a Lupe que la pájara mala sacó pollo esta mañana... un polluelo hermosísimo... con toda felicidad...” (12 de abril 1876, miércoles). Doña Lupe tenía interés en el alumbramiento de Fortunata, pues ésta había pertenecido a la familia:

Aquel pequeñuelo que iba a presentarse en el mundo era, por ley de la Naturaleza, sucesor de los Santa Cruz, único heredero directo de poderosa y acaudalada familia. Verdad que por la ley escrita, el tal nene era un Rubín; pero la fuerza de la sangre y las circunstancias habían de sobreponerse a las ficciones de la ley, y si el señorito de Santa Cruz no se apresuraba a portarse como padre efectivo, buscando medio de transmitir a su heredero parte del bienestar opulento de que él disfrutaba, era preciso darle el título de monstruo (FyJ, II, 440).

En estas consideraciones pragmáticas de la de Jáuregui, en estilo indirecto libre, se advierte la eficacia de la idea de Fortunata en el sentido de que lo real es capaz de reconfigurar lo simbólico. Doña Lupe considera así que, si estuviera en el lugar de Fortunata, exigiría una pensión e iría a casa de doña Bárbara, madre de Juanito, a leerle la cartilla, lo que se propone hacer ella misma. En cuanto a la situación de Maxi, en la versión definitiva de la novela se asienta que doña Lupe partía del principio de que su sobrino desconocía la verdad, y si bien se alegraba de verlo sereno, la sacaba de quicio el pensar que se volvería razonable hasta el punto de compadecerse de su mujer y

⁹³ Acaso, como el Domingo de Ramos prelude la Semana Santa, en este caso marca también el inicio de la pasión de Fortunata.

asignarle alguna pequeña renta. En versiones anteriores de la novela, se explicita que, si Maxi volvía en sí “haciéndose cargo de la situación de las cosas y del estado de su mujer, la ley poníase otra vez de por medio” (Galdós, FyJ II, 441) Este último escenario impediría a doña Lupe “hacer el bien”, esto es, actuar por cuenta propia obligando a Santa Cruz a pagar o, más bien, chantajeándolo. Resulta interesante que tanto la idea de Fortunata como las intenciones de doña Lupe en este punto dependan, para realizarse, de la anulación de Maxi como representante de la ley. Pensemos en el delirio de Maxi cuando acusa a Fortunata de querer desposeerlo de su honor contando con doña Lupe como cómplice. No se trata del honor imaginario, sino de la destitución de la función paterna con respecto al hijo que espera su mujer.

El alumbramiento

Ballester entra en la habitación de Fortunata en la Cava Baja. Ésta le manifiesta que no quiere recibir visitas: “Estoy muerta de miedo, y por las noches sueño que alguien viene a robármelo. ¿Quiere usted verle?...”. Y adelante: “¡Pobrecito! Me quiere mucho... Sabe que le quiero más que a mi vida, y que es para mí el mundo entero” (FyJ, II, 450). El niño se llamará Juan Evaristo Segismundo, el último nombre en atención a Ballester.

Fortunata le pide a su tío José Izquierdo que la acompañe mientras está en cama. Éste acudía a ver a su sobrina con Ido del Sagrario. Cuando el farmacéutico iba por las noches, encontraba a los dos hombres y se divertía con ellos. Ballester tenía un corazón honrado y generoso, y aunque alentaba con respecto a la señora de Rubín pretensiones amorosas a largo plazo, no por eso dejaban de ser puras y desinteresadas sus atenciones. Fortunata iba teniendo confianza en éste y le hablaba de sus pensamientos, aunque había algo que no se atrevía a manifestar, por no tener la seguridad de ser bien comprendida:

Yo soy madre del único *hijo de la casa*; madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de don Baldomero que este rey del mundo que yo tengo aquí... ¿Habría quien me lo niegue? Yo no tengo la culpa de que la ley ponga esto o ponga lo otro. Si las leyes son unos disparates muy gordos, yo no tengo nada que ver con ellas. ¿Por qué las han hecho así? La verdadera ley es la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza, y yo por la Naturaleza le he quitado a la *mona del Cielo* el puesto que ella me había quitado a mí... [...] Yo bien sé que nunca podré alternar con esa familia, porque soy muy ordinaria y ellos muy requete finos; yo lo que quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es la madre del heredero, y que sin una servidora no tendrían nieto. Ésta es mi idea, la

idea que vengo criando aquí, desde hace tantísimo tiempo, empollándola hasta que ha salido, como sale el pajarito del cascarón... Bien sabe Dios que esto que pienso, no es porque yo sea interesada. Para nada quiero el dinero de esa gente, ni me hace maldita falta: lo que yo quiero es que conste... ‘Sí, señora doña Bárbara, es usted mi suegra por encima de la cabeza de Cristo Nuestro Padre, y usted salte por donde quiera, pero soy la mamá de su nieto, de su único nieto’ (FyJ, II, 455).

Parecería que la idea tiene que ver con la resolución del duelo por el hijo muerto que había quedado como resto de la relación con Juanito y que forzó a Fortunata a aceptar a quien había de sumergirla en la pobreza y la esclavitud. Fortunata comienza a gestar su idea en el convento de las Micaelas a partir de sus conversaciones con Mauricia la Dura y poco a poco va simbolizando la sexualidad hasta constituir el capullo en el que concebir (corporal y anímicamente) al hijo de Santa Cruz. Para tejer esto necesita del auxilio de Jacinta, esto es, de la mujer legítima de Juanito a la que, a nivel imaginario, le atribuye el haberle quitado su lugar cuando en realidad es Fortunata quien pretende quitarle el suyo en razón de su capacidad para procrear. Al lograr esto, ella, “por encima de la cabeza de Cristo Nuestro Padre”, esto es, más allá de la ley del padre, queda inscrita como la madre del único hijo de la casa.⁹⁴

“El gozo, algunas noches, no la dejaba dormir, y se pasaba largas horas jugando con su idea ya realizada...”. En sus ratos de “alegría delirante”, Fortunata se acordaba mucho de Estupiñá. Un día Segunda logró que éste entrara a la alcoba de la recién parida. Al descubrir el seguidor de doña Barbarita su venerable cabeza, Fortunata sintió que su alma se inundaba de alegría y se dijo: “‘Eso es, saluda a tu amito. Él te protegerá como te han protegido sus abuelos y su padre’”. Fortunata también piensa en Guillermina:

Diga lo que quiera y tómelo por donde lo tome, dios no puede volverse atrás de lo que ha hecho; y aunque se hunda el mundo, este hijo es el *verídico nieto natural* de esos señores, D. Baldomero y doña Bárbara... y la otra, con todo su ángel, no toca pito, no toca pito... eso es lo que yo digo. Que me presente uno como éste... No lo presentará, no (FyJ, II, 457).

⁹⁴ “El ‘entre mí’ femenino e intuitivo e inexpresable de Fortunata ve la luz en forma de hijo, el hijo que estaba ‘dentro’, el hijo varón al que se le da el nombre de la casa Santa Cruz” (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 15).

El día en que bautizaron a Juan Evaristo Segismundo, mientras José Izquierdo dormía la borrachera e Ido se paseaba por la sala, sonó el timbre. Abrió Ido. Fortunata se quedó muda de terror al ver en la puerta a Maximiliano. Ni en su cara ni en su ademán se veía ningún signo de hostilidad. Fortunata le miró sin embargo como quien se dispone a una defensa enérgica:

—Parece que me tienes miedo, y que pides socorro —le dijo Maxi con fría bondad—. No te voy a comer. Estás equivocada si piensas que vengo de malas. Si no se trata ya de matarte ni de matar a nadie... Esa idea estúpida voló... por fortuna de todos (FyJ, II, 460).

Maxi afirma ante Fortunata que sabe todo lo que ha ocurrido. Que ha ido a compadecerla y a hacerle un gran bien. Declara que había perdido la razón, pero que la ha recuperado:

—Tan sano estoy de la cabeza, que me hago cargo de tu situación y de la mía. Ya entre tú y yo no puede haber nada. Nos casamos por debilidad tuya y equivocación mía. Yo te adoraba; tú a mí no. Matrimonio imposible. Tenía que venir el divorcio, y el divorcio ha venido. Yo me volví loco, y tú te emancipaste. Los disparates que habíamos hecho los enmendó la Naturaleza. Contra la Naturaleza no se puede protestar (FyJ, II, 461).

Y adelante:

—¡Ya sé lo que hay aquí! ¡Pobre niño! Dios no ha querido que sea mío. Si lo fuera, me querrías algo. Pero no lo es, todo el mundo lo sabe, y lo sé yo también... Divorcio consumado. Más vale así. Yo no debí casarme contigo. Bien lo pagué perdiendo la razón. ¿Qué debo hacer ahora que la he recobrado? Pues ver las cosas de muy alto, y acatar los hechos, y observar las lecciones tremendas que da Dios a las criaturas... Antes me las dio a mí... ahora a ti. Prepárate. No vengo a hacerte daño, sino a anunciarte la buena nueva de la lección, porque estas pedradas que vienen de arriba sanan, curan y fortalecen (FyJ, II, 461).

Ante estas palabras, Fortunata se pregunta si Maxi está cuerdo o más loco que antes:

—¿Te acuerdas de cuando yo estaba loco? Los ratos que te di los tenías bien merecidos; porque en realidad te portabas muy mal conmigo. Tu infidelidad se me había metido a mí en la cabeza; no tenía ningún dato en que fundarme; pero el convencimiento de ella no lo podía echar de mí. No sé decir bien si soñé que ibas a ser madre, o si me inspiraron esta

idea los celos que tenía. Porque yo tenía unos celos ¡ay! Que no me dejaban vivir. ¿Mi mujer me falta, decía yo, no tiene más remedio que faltarme; no puede ser de otra manera? Y como por lo mucho que te quería, yo no encontraba a tu pecado más solución que la muerte, ahí tienes por qué me nació en la cabeza, lo mismo que nace el musgo en los troncos, aquella idea de la liberación, pretextos y triquiñuelas de la mente para justificar el asesinato y el suicidio. Era aquello un reflejo de las ideas comunes, el pensar general modificado y adulterado por mi cerebro enfermo. No me quiero acordar. Los disparates que yo decía los recuerdo como se recuerdan los de la novela que uno ha leído de niño; y ahora me río de ellos, y calculo cuánto se reirán los demás. ¿Te acuerdas tú?

Fortunata responde que sí con la cabeza. No le quita los ojos de encima por ver si se descompone y estar preparada ante cualquier agresión:

—Después me atacó lo que yo llamo la *Mesianitis*... Era también una modificación cerebral de los celos. ¡El Mesías... tu hijo, el hijo de un padre que no era tu marido! Empezó por ocurrírseme que yo debía matarte a ti y a tu descendencia y luego esta idea hervía y se descomponía como una sustancia puesta al fuego, y entre las espumas burbujeara aquel absurdo del Mesías. Examínalo bien y verás que todo era celos, celos fermentados y en putrefacción. ¡Ay, hija, qué malo es estar loco! Cuánto mejor es estar cuerdo aunque uno, al recobrar el juicio, se encuentre apagado el hornillo de los afectos, toda la vida del corazón muerta, y limitado a hacer una vida lógica, fría y algo triste' (FyJ, II, 463).

De esta manera Maxi da cuenta a Fortunata, parecería que la sola testigo que le interesa, de su locura. Al hacerlo, da razón de la sinrazón, interpretando sus delirios anteriores como causados por los celos. También explica su estado actual en el que ha recuperado la razón, pero ha perdido los afectos y siente muerta la vida del corazón. Limitado a hacer una vida lógica, con su delirio anterior Maxi ha perdido su vida afectiva. No deja de ser heroica la capacidad de dar razón de la locura. El suyo es un saber de umbral:

—Pero todo aquello de la liberación y del Mesías voló. Los hechos reales sustituyeron a las figuraciones de mi cerebro... Dios me devolvió mi razón, y me la devolvió corregida y aumentada. Con ella vi los hechos, con ella descubrí lo que mi familia me ocultaba; con ella reconstruí mi ser, que había pasado por tantos cataclismos; con ella me penetré bien de nuestro divorcio y deseché dos y hasta tres veces la idea de homicidio; con ella pude

llegar a considerarte mujer extraña, madre de hijos que yo no podía tener, y con ella me he revestido de serenidad y conformidad. ¡No te admiras de verme como me ves? Más te asombrarías si pudieras leer mi pensamiento y comprender esta elevación con que yo miro todas las cosas, la calma con que te veo a ti, la indiferencia con que veo a tu hijo. ¡Un ser más en el mundo! Cuando él ha venido sus razones tendrá. ¿Qué derecho tengo yo a estorbarle la vida? ¿Qué derecho a matarte a ti porque se la hayas dado? Fíjate bien: es muy grave eso de decir: ‘Tal o cual persona no debió nacer’ (FyJ, II, 463).

Después de su locura, Maxi observa la vida desde la altura. Al escucharlo, Fortunata se pregunta desesperada si el hombre está cuerdo y lo que dice es razón o bien si lo que dice son “los mayores disparates que en mi vida le he oído”. Continúa Maxi afirmando que el derecho a nacer es el más sagrado de todos. “¿Quién me mete a mí a poner estorbo a ningún nacimiento? Estaría gracioso... Nazcan y vivan, que viviendo aprenderán.” Ante estas palabras la mujer piensa que el joven está peor que antes, “y esto que dice podrá ser cuerdo, pero yo no entiendo palotada”. De esta manera, Maxi, quien no ha podido rehacerse de la caída de la locura, intenta volver a levantarse y logra explicar brillantemente su anterior delirio, pero, al hacerlo, se adentra en otro delirio o en uno en segunda potencia que consiste en afirmar que ha recuperado la razón y que puede enfrentar el mundo, lo que trasluce las dificultades que tiene para hacerlo en el lugar casi imposible, por doloroso, en el que está colocado, testigo lúcido de la infidelidad y maternidad de la mujer amada con el hombre amado por ésta.

Maxi le pide a Fortunata que le enseñe a su hijo, pero ésta, presa de terror, le dice que no quiere despertarlo:

—¡Pero qué maniática eres!... Yo creí que después de haberme oído, te convencerías de que mi razón está como un reloj y de que además me ha entrado un gran talento. ¿Qué has visto en mí que te parezca sospechoso? Nada absolutamente. Mis sentimientos son de paz; la última idea mala la tuve hace días; pero la arranqué y estoy limpio de ira y de odio. Y para decírtelo todo en una palabra: Fortunata, soy un santo. No es esto jactancia, es la verdad... ¿Crees que voy a hacer daño a tu hijo? ¡Hacer daño a una criatura! Eso no cabe en lo humano. Déjamele ver, y te diré algo que te aprovechará (FyJ, II, 464).

Fortunata piensa que la contrariedad podría irritarlo y le permite ver al niño sin acercarse mucho, protegiéndolo con sus manos: “—Se parece a tu verdugo. Lo malo no

perece nunca. La maldad engendra y los buenos se aniquilan en la esterilidad” (FyJ, II, 464).

Fortunata llama a su tío quien no despierta; en vez de éste, asoma a la puerta la flácida y carunculosa efigie de Ido del Sagrario. Al verlo, Maxi explica a su esposa que Ido está tocado y que le da mucha lástima pues él ha pasado por eso:

—Señor D. José, serénese, y aprenda a ver la vida como es... Es tontería creer que las cosas son como nos las imaginamos y no como a ellas les da la gana de ser. Al amor no se le dictan leyes. Si la mujer falta, divorcio al canto, y dejar que obre la lógica, pues ella castiga sin palo ni piedra (FyJ, II, 465).

De esta manera se dirige Maxi a Ido, como si fuera a sí mismo:

—¡Se parece a tu enemigo! —repitió Maxi, volviendo a la idea que le había excitado ligeramente—. Es una desgracia para él. Y si en lo moral saca la casta, peor que peor. El niño inocente no es responsable de las culpas del padre; pero hereda las malas mañas. ¡Pobre niño! Tengo lástima de él. Si se te muere debes alegrarte, porque si vive te dará muchos disgustos (FyJ, II, 465).

Así expresa Rubín su odio. Después le dice a Fortunata que sabe que Santa Cruz no la ha ido a ver, y que está cierto de que no irá pues tiene otros entretenimientos: “Es preciso que lo sepas pronto. Todo lo que tardes en saberlo, tardas en regenerarte” (FyJ, II, 466). “—Es preciso que lo sepas —volvió a decir Maxi con cierta frialdad implacable, propia del hombre acostumbrado al asesinato—. Tu verdugo no se acuerda ya de ti para nada, y ahora tiene amores con otra mujer” (FyJ, II, 466).

Y adelante:

—Esto que te cuento no es un enredo; es verdad. Ese hombre está enamorado de otra mujer, y tú la conoces. Aprende, pues. Ahí tienes la maravillosa arma de la lógica humana, con la cual te hiero para sanarte. Más vale morir aprendiendo, que vivir ignorante. Esta lección terrible puede llevarte hasta la santidad, que es el estado en que yo me encuentro. ¿Y quién me ha traído a mí a este bendito estado? Pues una lección, una simple lección. Mira Fortunata, bendito sea el cuchillo que sana (FyJ, II, 467).

Así, pues, Maxi no ha depuesto sus impulsos asesinos: “—Tú podrás creerlo o no creerlo como un enfermo puede tomar o no la medicina que el médico le da. Porque esto

es la medicina de tu conciencia. ¿Quieres otra? ¿Quieres el nombre de la que te ha robado lo que tú robaste? Pues te lo voy a decir”. Fortunata siente un desvanecimiento, la habitación da vueltas en torno suyo. Maxi le da la inicial del nombre de su amiga: “-Tú me engañas, tú me engañas –replicó la joven en actitud de Dolorosa-. Tú me quieres matar, y en vez de pegarme un tiro, me vienes con esta historia (FyJ, II, 467). “—¿Pues qué querías tú...? –con sonrisa glacial-. Hija, es preciso estar a las agrias y a las maduras. ¿Qué querías? ¿Herir y que no te hirieran? ¿Matar y que no te mataran? El mundo es así. Hoy tiras tú la estocada, y mañana eres tú quien la recibe... ¿Dudas todavía?” Maximiliano ejerce su implacable venganza a partir de la lógica de la pulsión invertida: herir, ser herido; matar, ser matado. La víctima no dudaba: “Algo tenía la infeliz joven en su cabeza que se lo confirmaba, inundándola de luz. Recordó frases y actos, ató cabos, y... Nada, que era verdad, como hay Dios. El infeliz chico estaría todo lo enfermo que se quisiera suponer; pero lo que decía, verdad era”. Al decir de Ricardo Gullón (1979), Maxi destruye a Fortunata con la palabra, imposibilitado como está de asir a Fortunata en tanto que naturaleza o realidad (*vid.* Tsuchiya, *Images of the Sign*, 29).

Maxi, Maxi, si me hubieras dado un tiro, me habrías matado menos. Te juro que si es verdad, esa mujer, esa hipócrita, esa sinvergüenza que me vendía amistad, no se ha de reír de mí. Te juro que le pateo el alma más pronto que lo digo –revolcándose en el lecho...

—Comprendo que te dé fuerte. Así me dio a mí, pero luego me he vuelto estoico. Aprende de mí. ¿No ves qué sereno estoy? He pasado por todas las crisis de la ira, de la rabia y de la locura...

—Porque tú no eres un hombre –interrumpiéndole.

—Es que las lecciones me han valido.

—Bueno: porque eres un santo. Yo no soy santa, ni quiero.

—¿Y por qué no habías de serlo tú también? –tomándole las manos y tratando de contener con suavidad sus movimientos de ira-. ¿Por qué no habías de aspirar al estado en que yo me encuentro? A él he llegado pasando por la rabia, por la locura...” (FyJ, II, 468-469).

Y más adelante: —Tú no eres hombre... Tú no eres nada –exclamó la joven con desprecio-. A ella, a esa bribona es a quien yo quisiera arreglar. Si la cojo, no lo cuenta. ¡Infame, arrastrada, indecente, engañarme así! (FyJ, II, 469).

Fortunata ha sido traicionada, pero no permitirá que esta traición quede impune⁹⁵ (vid. Lacan, *La ética*, 382).

Guillermina se presentó a las nueve, saludó a Segunda y examinó bien a Juan Evaristo Segismundo. Cuando se quedaron solas, Guillermina preguntó a Fortunata si tenía leche suficiente, si sentía molestias y otras cosas pertinentes al estado en que se hallaba. Fortunata notó en la cara de la fundadora cierta severidad estudiada. Para romper el hielo, se refirió a su hijo como el Pituso legítimo. Resulta importante notar aquí que la legitimidad del Pituso la desprende Fortunata de la historia del falso Pituso, debida a Jacinta. Es pues Jacinta, con su deseo de apropiárselo, la que le ha dado lugar al Pituso mismo:

Y cuando la madre puso al niño a su lado, ya harto y dormido, Guillermina le volvió a mirar atentamente, observando sus facciones como el numismático observa el borroso perfil y las inscripciones de una moneda antigua para averiguar si es auténtica o falsificada. Después dio un suspiro, y guiñando los ojos para mirar a Fortunata, se expresó así:

—¡Buena la hemos hecho, buena!... (FyJ, II, 473).

Guillermina se despide no sin antes ofrecerle a la joven madre que, si no puede criar, le pondrá un ama al niño, ante lo cual Fortunata se muestra ofendida. Ya en pie para marcharse, dice Guillermina:

—Porque ha de saber usted que Dios me ha hecho tutora de este hijo... Su madre es usted, pero yo tengo sobre él una parte de autoridad. Dios me la ha dado. Si su madre le faltara, yo me encargo de darle otra, y también abuela. Hijo mío, has venido al mundo con bendición, porque suceda lo que suceda, no estarás nunca solo (FyJ, II, 474).

En las notas apunta Caudet que Guillermina no le dedica el menor reproche al señorito de Santa Cruz; se limita a asentar el vínculo que liga al recién nacido con la familia patriarcal.

El sueño de Fortunata

Aquella noche Fortunata soñó que entraban Aurora, Guillermina y Jacinta, armadas de puñales y, con caretas negras y amenazándola de muerte, le quitaban al niño. Después Aurora penetraba de puntillas en la alcoba y le daba a oler “un maldecido pañuelo

⁹⁵ Héroe es quien puede ser impunemente traicionado (Lacan, *La ética*, 382).

empapado en menjurje de la botica” que la dejaba como dormida, sin movimiento, pero con capacidad para apreciar lo que pasaba. Aurora cogía al chiquillo y se lo llevaba, sin que su madre pudiera impedirlo o gritar siquiera.

En su sueño, Fortunata se siente perseguida por tres mujeres que la envidian: Aurora, quien le ha quitado a Juanito, Guillermina, quien le ha manifestado explícitamente que si la madre le faltara al chiquillo, se encargaría de darle otra, y que además ha expresado sus dudas en cuanto a la posibilidad de la joven de criar al niño, y Jacinta, cuya envidia ha anticipado la joven madre. Todas han irrumpido en su intimidad con el niño. Aurora es quien la despoja, administrándole un menjurje de la botica, algo que tendría relación con lo que Maxi le ha “dado” al revelarle la traición de ésta: el fármaco que él anunciaba como medicinal, pero que resulta intoxicante, venenoso. El menjurje inhibe el movimiento de Fortunata, pero la deja consciente. Aurora coge al chiquillo y se lo lleva sin que la madre pueda impedirlo o siquiera gritar. Fortunata despierta acongojadísima, sintiéndose mal y con mucha sed. Tiene que levantarse por agua. Al volver a acostarse, siente frío y con alternancia de frío y calor se está hasta la mañana (FyJ, II, 475).

Parecería que en este sueño la suma de Guillermina con Aurora y Jacinta constituirían una imagen de un doble destructivo proyectada en el lugar de un otro omnipotente, capaz de someterla, inmovilizarla y despojarla de su hijo. Al decir de Maleval, la imagen del doble constituye la última muralla contra la amenaza del deseo destructor del Otro.

Fortunata estuvo tranquila toda la mañana, pero a eso del mediodía, al despertar de un breve sueño, siente el impulso de salir a la calle y, luego de haber alimentado a su hijo, se viste y le anuncia a la criada que saldrá media hora y que la dejará encerrada con el niño, de cuyo lado no debe moverse. Toma un coche y, apenas entra en éste, se siente mareada a causa del movimiento y de su propia debilidad. Fortunata le ordena al cochero que se dirija a Ave María 18, pero después cambia de idea y pide que la lleve a Cabeza 10. En esta casa se detiene una media hora, al cabo de la cual toma de nuevo el carruaje; su cara tenía la palidez de la cera y sus labios no tenían color. A la pregunta del cochero, pidió Fortunata que la llevara a la subida de Santa Cruz, esquina en la calle de Vicario Viejo. En las notas explica Caudet que Fortunata está haciendo el recorrido que hiciera Maxi cuando descubrió las relaciones entre Juanito y Aurora.

La joven madre se apeó en la subida de Santa Cruz y sube al obrador de Samaniego, entrando por el portal que estaba en la calle de Vicario Viejo. Entró y se

encaró con Aurora, alrededor de la cual había seis o siete oficialas cosiendo. Junto a la ventana que daba a la calle, dos señoras examinaban encajes y telas. Aurora no supo qué decir ni qué cara poner. Después de un breve diálogo, Fortunata hizo con el brazo derecho un raudo y enérgico movimiento y le descargó de lleno la mano sobre la cara. La otra no pudo resistir el impulso y, dando un grito, cayó al suelo: “—¡Toma, indecente, púa, ladrona!” Fortunata le dio a Aurora una sonora y tremenda bofetada. Las oficialas corrieron al auxilio de su jefa, pero no fue posible impedir que Fortunata, empuñando su llave con la mano derecha, le descargase un martillazo en la frente, y después, con rapidez y coraje, la tomara con ambas manos por el moño y tirara con toda su fuerza. Los chillidos de Aurora se oían desde la calle. Las oficialas sujetaron a Fortunata en el momento en que clavaba sus garras en el pelo de la víctima:

Dando resoplidos, lívida y sudorosa, los ojos despidiendo llamas. Fortunata continuaba con su lengua la trágica obra que sus manos no podían realizar:

—Eso para que vuelvas, so tunante, a meter tus dedos en el plato ajeno... Embustera, timadora, comediente, que eres capaz de engañar al Verbo divino. ¡Lástima de agua del bautismo que te echaron! Tramposa, chalana... Te pateo la cara, aunque me deshonre las suelas de las botas.

En eso, se presenta Pepe Samaniego quien, al ver la herida en la cabeza de Aurora, pide que llamen a una pareja:

—Quien va a ir a la cárcel es ésa —chilló la agresora, frenética, revertida otra vez bruscamente a las condiciones de su origen, mujer del pueblo, con toda la pasión y la grosería que el trato social había disimulado en ella—. Yo no he faltado... A mí sí que me han faltado... Esa bribona me ha engañado, nos ha engañado a las dos, porque somos dos las agraviadas, dos, y usted debe saberlo... *Aquella* es un ángel, yo otro ángel, digo, yo no... Pero hemos tenido un hijo: *el hijo de la casa* y ésta es una entrometida, fea, tiñosa y sin vergüenza que me la tiene que pagar, me la tiene que pagar (FyJ, II, 481).

Fuera de sí, Fortunata se confunde con Jacinta.

En el umbral de la casa de la Cava, aguardan Guillermina, Ballester y José Izquierdo seguido de Segunda. Se trata de una mezcla carnavalesca de personalidades y estamentos. Cuando llega, Fortunata corre derecho a la alcoba, donde estaba el pequeño

en su cuna gritando: “—Aquí estoy, rico mío, aquí está tu esclava... Ven, ven, cielo de mi vida; toma la tetita, toma...” (FyJ, II, 488).

Guillermina le dice a la madre que, con los arrebatos que tiene, se quedará sin leche, a lo que Fortunata replica que, al contrario, le es preciso vengarse como el respirar y el comer: “Pues verá usted... después de darle una bofetada que debió de oírse en Tetuán, le pegué un achuchón con la llave, y la descalabré... después metí mano a las greñas... (FyJ, II, 488). Y después: “Porque mire usted que es re-mala; ¡engañar a dos, a dos señora, a mí y a la otra, que es un ángel, según dice todo el mundo! Dígale usted que su cuenta con *la Samaniega* está ajustada” (FyJ, II, 489). Luego agrega: “¿Para qué quiero yo el dinero? Para nada. Me alegro por tener *el hijo de la casa* y esto no me lo quita nadie. Ni con latines ni sin latines me lo quitan. ¿Verdad señora? Usted está ahora de mi parte. Y *ella* también está ahora de mi parte, ¿verdad? (FyJ, II, 489). Guillermina le advierte a la joven que, si no cría bien al niño, le pondrá ama y, en último caso, lo recogerá. Guillermina vigila la crianza del nieto del patriarca:

—¡Quía!... No señora...Yo no lo suelto —con gran excitación y desbordamientos de alegría—. ¡Estoy tan contenta!... Usted me va a querer, señora, ¿verdad? ¿Me querrá usted? Porque yo necesito que alguien me quiera de firme. Verá usted qué bien me voy a portar ahora. ¿Hombres?, ni mirarlos. No quiero cuentas con ninguno. Mi hijito y nada más (FyJ, II, 489).

Fortunata supone una alianza entre Guillermina, Jacinta y ella misma, donde encuentra pertenencia en tanto que la madre del *hijo de la casa*. Además solicita la aprobación y el amor de Guillermina en tanto figura de puente entre ésta y Jacinta:

—Mire usted; después que Dios me ha dado el *hijo de la casa*, no le guardo rencor a la otra... Porque yo soy tanto como ella por lo menos... Como no sea más. Pero pongamos que soy lo mismo. No le guardo rencor, y como me apuren mucho, hasta le tomaré cariño... Tres mamás va a tener este rico, esta gloria; yo, que soy la mamá primera; ella la mamá segunda, y usted la mamá tercera (FyJ, II 489).

Fortunata ha sustituido fácilmente a Juanito por Juan Evaristo, quien a su vez sostiene la relación solidaria entre las tres mujeres (*vid.* Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*).

Fortunata llama a Ballester y a Izquierdo para contarles lo que le había hecho a Aurora, en tanto Guillermina se va a sentar junto a Maximiliano. La fundadora no hallaba qué decirle al joven: “Porque si había dificultades considerándole demente,

tratándole como sano las dificultades eran tales que rayaban en lo imposible” (FyJ, II, 491). Y es que Maxi se halla colocado, efectivamente, en un lugar imposible. Pero si la santa no se atreve a dirigirse al joven Rubín, éste sí se aventura a hablarle, llamándole santa. Al responderle Guillermina que el santo es él, Maxi acepta que ha sostenido pantallas contra sus pasiones. Posteriormente, le habla de sus padecimientos, de su delirio persecutorio, de su delirio de grandeza, de su delirio religioso, de su furor homicida, de sus depresiones, de sus ansias de anacoreta y el delirio de la abnegación y el desprendimiento. También de su curación y de una suerte de una renovación cerebral a partir de la cual descubrió una gran aptitud para juzgar de todas las cosas.

Ante estas confesiones, Guillermina estaba pasmada y no se le ocurría nada que oponer a aquellas razones. Expresábase él con admirable serenidad y con fácil y aun ingeniosa palabra, sin atropellarse ni vacilar un instante, la facciones reposadas, todo cortesía y aplomo.

Maxi se refiere a su curación como una vuelta a la vida en la que aprecia las cosas de golpe reducidas a mínimo tamaño.

Híceme cargo de todo lo que había pasado durante mi enfermedad, que más bien me parecía sueño, y vi la infidelidad de esta desgraciada, vi también que tenía una cría, y la claridad de aquella razón nueva y robusta que yo había echado, me hizo ver un caso de aplicación de la justicia, y consideré que era mi deber contribuir a la extirpación del mal de la humanidad, matando a esta infeliz, con lo cual la redimía, porque yo he dicho siempre: ‘Bienaventurados los que van al patíbulo, porque ellos en su suplicio se arrepienten, y arrepintiéndose se salvan’.

Guillermina iba a contestar algo a esto; pero el otro no la dejaba meter baza. Entonces, confiesa Maxi que pensaba cómo hacer justicia, hasta darse cuenta de que lo único que tenía que hacer era dejar que Fortunata aprendiera la lección, dejando que obrara la lógica.

Yo debía pues, dejar que obrase a la lógica. Di gracias a Dios por aquella luz que hizo venir a mí. Dios es el único que castiga, ¿verdad, señora? ¡Y qué bien que lo sabe hacer! ¿A qué usurparle sus funciones? Dios, realizando la justicia por medio de los sucesos, lógicamente, es el espectáculo más admirable que pueden ofrecer el mundo y la historia. Así es que yo me lavo las manos, y dejo que la lección natural se produzca y la justicia se cumpla. ¿Es esto ser razonable? ¿Es esto ser cuerdo...?

La certeza en el discurso de Maxi señala el delirio; se trata de uno de razonamiento e interpretación que concuerda con la visión cristiana del mundo.⁹⁶

La mística es distinta del delirio aunque éste último presente tintes místicos. Los místicos apuntan a un más allá del lenguaje, hacia el límite que permite la escritura. Ante la experiencia del vacío, el místico llama a su Dios, pero en este punto, cuando duda de los designios de la divinidad, se pregunta por la legitimidad de su experiencia y aun se interroga acerca de la existencia misma de Dios. El delirio por el contrario implica la certeza.

El veneno

No eran las nueve y cuarto, cuando Fortunata, que había empezado a dormitar, siente pasos y ve que un hombre entra en la alcoba. Afortunadamente José Izquierdo había regresado también. Maxi se sienta junto a la cama y le dice que sabía que Aurora y Fortunata se habían pegado, que doña Casta estaba furiosa y también su tía. Agrega que conocía la naturaleza humana y que, desde que había entrado en su gran crisis de razón, ésta no tenía secretos para él. Con severidad de médico, Maxi Rubín le dice a su esposa que, al maltratar a su rival, le había dado la victoria sobre ella, pues si Juanito habría vacilado antes de elegir a la mujer que definitivamente había de merecer su amor, ahora no lo haría: “Entre una que se descompone y hace las brutalidades que tú hiciste y otra que padece y es maltratada, el amor tiene que preferir a la víctima. Toda víctima es por sí interesante. Todo verdugo es odioso” (FyJ, II, 495).

—Y ahora la va a querer tanto —agregó Maxi impasible y frío—, la va a querer tanto, que los amantes de Teruel van a ser paja al lado de ellas. La querrá porque ha sido atropellada, y las víctimas siempre inspiran amor. Créetelo porque te lo digo yo, que todo lo sé. La querrá con locura, más que a ti, más que a su mujer, y hará con ella lo que no hizo con ninguna. Abandonará a su mujer y a sus padres para vivir a sus anchas con ella. Y serán felices y tendrán muchos hijitos.⁹⁷

⁹⁶ “El lector difícilmente puede reconciliar esa nueva lógica de Maxi con una serie de elementos que resultan sospechosos, no sólo por su carácter imprevisible en un supuesto loco, sino por algo más, por una suerte de inverosimilitud interna, por una pureza, una perfección —una suerte de “santidad”— que lo distingue de la lógica común. Ese carácter absoluto, esa aparente infabilidad de su habilidad exegética suscitan toda una serie de nuevas dudas en el lector, subvierten esa aparente claridad o consistencia —esa cordura— que le otorga el texto al personaje en las últimas páginas” (O’Byrne Curtis, *La razón de la sinrazón*, 221).

⁹⁷ Maxi se refiere al poder de las víctimas sobre los otros; y sin embargo, él ha sido una sin poder alguno.

[...]

La joven lloraba con angustia, y él no parecía tenerle compasión.

Veo que me crees y haces bien. Lo que te he dicho ha salido siempre verdad. *Yo lo sé todo, y mi razón me presenta la vida como un panorama ante los ojos. Es un don que recibí de Dios.*⁹⁸ Cuando estaba loco, adivinaba por inspiración; bien lo sabes, y recordarás que te anuncié todo lo que iba a pasar... La verdad venía entonces a mí envuelta en una especie de simbolismo, como las verdades reveladas a los pueblos de Oriente. Pero luego entré en la época de la razón, y la verdad se me ofrece clara y desnuda, y desnuda y clara te la digo (FyJ, II, 494).

A este sádico discurso de Maxi, Fortunata responde descalificándolo como hombre: “Déjame en paz. No quiero verte más. Unos dicen que estás cuerdo, y otros que estás loco. Yo creo que estás cuerdo, pero que no eres hombre; has perdido la condición de hombre, y no tienes... vamos al decir, amor propio ni dignidad...” (FyJ, II, 496-497).

Izquierdo, que oía desde la puerta, se alarma y cree oportuno evitar aquel coloquio, de manera que despidió a Maxi. Pero Fortunata, “cual movida por un impulso epiléptico”, se incorpora en el lecho, echa los brazos hacia delante, clava los dedos de una mano en el hombro de su marido y comiéndoselo con los ojos, le grita: “Marido mío, ¿quieres que te quiera yo? ¿Quieres que te quiera con el alma y la vida?... Di si quieres... Yo me he portado mal contigo; pero ahora, si haces lo que te pido, me portaré bien. Seré una santa como tú... Di si quieres...”. Maximiliano empieza a inmutarse; la máscara fría y estoica parecía deshacerse como la cera al calor:

—Di si quieres... —repetía la diabla con exaltación delirante—. Déjate de santidades, y reconciliémonos y querámonos... Tú no lo has catado nunca. No sabes lo que es ser querido... Verás... Pero ha de ser con una condición... Que hagas lo que debiste hacer, matar a esa indigna, matarla... porque lo merece... Yo te compro el revólver... ahora mismo...

Sus manos revuelven temblorosas bajo las almohadas buscando el portamonedas. De él saca un billete de banco:

—Toma, ¿quieres más? Compras un revólver... bien seguro... pero bien seguro... La acechas, y plim... la dejas seca... Oye otra cosa: Para que se te quiten los celitos, y

⁹⁸ Cursivas mías. Certeza delirante.

cumplas con tu honor como un caballero, les matas a los dos... Dime que lo harás... ¡Y luego te querré tanto...! No viviré más que para ti... ¡Qué felices vamos a ser!... Tendremos niños... hijos tuyos, ¿qué te crees? (FyJ, II, 498).

Maxi se dejaba levantar del asiento como un saco. Se había quedado inerte. De pronto, hubo algo en su espíritu que podría compararse a un vuelco súbito, o movimiento de cosas que, girando sobre un pivote, estaban abajo y se habían puesto arriba. Las manos le temblaban, sus ojos echaron chispas, y cuando dijo matarles, matarles, su voz sonó en falsete como en la noche aquella funesta, después del atropello de que fue víctima en Cuatro Caminos.

—Mátamelos, sí... -añadió la diabla, retorciéndose las manos-. ¡Hijos ella!... En el infierno los tendrá...

Cayó desplomada sobre las almohadas, chocando la cabeza contra los hierros de la cama (FyJ, II, 499).

Esta escena tiene tintes melodramáticos, a pesar del profundo antifolletínismo de Galdós. Se trata de un *delirium* de Fortunata. El ofrecimiento de amor a Maxi constituye la inversión de la amenaza de éste (que Juanito preferirá a Aurora y tendrá hijos con ella) en la que Fortunata ha leído, en la venganza y el odio, el anhelo de amor. De esta manera, la joven impide imaginariamente la realización de la amenaza de Maxi (que Juanito y Aurora tengan hijos), desviando el odio de su marido, dirigido contra ella misma, hacia los adúlteros, haciéndole, a cambio del asesinato que lo induce a cometer, una promesa de amor. La propuesta de Fortunata puede leerse como un destronamiento de Juanito de Santa Cruz y una coronación burlesca de Maxi.⁹⁹

Ahora la diabla trueca la venganza de Maxi, cuyo objeto es ella misma, en una venganza propia de la que Maxi se convertirá en ejecutor. Por otra parte se iguala imaginariamente a Jacinta: la condición angélica de la diabla implica una paradójica pureza que trae a la mente la imagen del ángel caído, pues Fortunata se verá envuelta en las pasiones más violentas: la traición, los celos, la envidia, la furia, el odio y la venganza para, preservando su pureza en el mal, descender a los infiernos y realizar impulsivamente lo que Jacinta no se atreverá a hacer nunca en nombre de las dos.

El violento *delirium* de la diabla tiene como efecto en Maxi una transmutación en la que la máscara fría y estoica de su defensa comienza a deshacerse “como la cera al

⁹⁹ “El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 175).

calor”, dando al final un vuelco en el espíritu del joven en el cual el amor desamparado e impotente, que yacía sepultado y encubierto por el delirio glacial de éste, aflora.

La diabla tiene el poder de hacer que el veneno que le ha inoculado Maxi se vuelva contra éste, pero no el de mitigar el silencioso efecto de la ponzoña que, potenciada por otros destilados, terminará produciéndole la muerte.

Jacinta se dirige a la casa de la Cava para ver al recién nacido. Guillermina la disuade de ello y, en cambio, la lleva a oír misa en San Ginés. Al salir, la Delfina le dice a su amiga:

—¿Sabe usted que no he podido oír las misas con devoción acordándome de esa mujer? No la puedo apartar de mi pensamiento. Y lo peor es que lo que hizo ayer me parece muy bien hecho. Dios me perdone esta barbaridad que voy a decir: creo que con la justicia de ayer, esa picarona ha redimido partes de sus culpas. Ella será todo lo mala que se quiera; pero valiente lo es. Todas deberíamos hacer lo mismo (FyJ, II, 504).

Así pues, Fortunata no está equivocada en su *delirium*; Jacinta está cerca de ella. De esta manera, en sus palabras, la antigua bribona se ha crecido a sus ojos y le parece menos arrastrada que Aurora. Guillermina y Jacinta se encuentran con la suegra de la última, quien le comunica a la joven que su marido la ha estado llamando y preguntando qué tenía que hacer en la calle tan temprano: “—Que espere... Pues no faltaba más... — replicó Jacinta con tedio—. Que tenga paciencia, que también la tienen los demás”. Así se afirma Jacinta frente a la voluntad dominante de su marido y aun frente a su suegra.

Después de la visita de Maxi, Fortunata siente que se seca, pero se niega a dejar a su hijo a cargo de una nodriza. Cuando Guillermina entra a la alcoba de la joven, Fortunata pregunta si le dejarán al chico: “Yo pensaba que me lo iban a quitar, por lo mala que he sido. Pero eso no tiene que ver, ¿verdad? Pues ahora soy mucho más mala. ¡Ay!, señora, he cometido un pecado tan grande, tan regrande, que no creo que me lo perdone Dios”. Así, confiesa Fortunata que la noche anterior le había dado veinte duros a su marido para que comprara un revólver para matar a Aurora y a Juanito. Guillermina recibe una impresión muy fuerte, pero hace un esfuerzo por aparentar que no ha perdido la serenidad.

—Si me muero, me llevo a mi hijo conmigo —dijo la diabla, volviéndole a coger y estrechándole contra sí.

—Otra barbaridad. Hoy estamos de vena.

—¿Pues no es mío?, ¿no le he dado yo la vida? —con febril impaciencia y ardor.

—¿Cómo!... ¿Darle vida usted? Hija, no tiene usted pocas pretensiones. También quiere ponerse en competencia con el Creador del mundo y de todas las cosas...

Fortunata argumenta ante la santa. Pese a que Jacinta es un ángel: ¿no se alegraría ella de que la quitaran de en medio? ¿No se alegraría de que Fortunata muriera? Guillermina le dice, titubeante, que Jacinta no desea el mal del prójimo, que debemos amar a nuestros enemigos y hacer bien a los que nos aborrecen. Fortunata expresa su incredulidad melancólicamente. Agrega que con que Jacinta la perdone debe darse por satisfecha:

—¿Y me perdona de verdad?... ¿Pero es de verdad?

—¿Pues qué duda tiene? Usted, como no sabe lo que es fe, ni temor de Dios, ni nada, no comprende esto.

—¿Y podría ser mi amiga?...

—Hija, tanto como amiga... Eso ya es un poco fuerte —no pudiendo contener la risa— Vamos, que no pide usted poco... Ahora quiere que después de lo que ha pasado partan un piñón...

—¡Amigas!... —repitió la diabla frunciendo las cejas—. Por más que usted diga, no me puede ver, mayormente ahora que he tenido un hijo y ella no... Y lo que es ahora, ya no lo tiene, está visto... Que no le dé vueltas (FyJ, II, 510).

Por la tarde llega a la Cava Baja doña Lupe muy alarmada diciendo que Maximiliano había comprado un revólver y que los del herrero lo habían visto en la Ronda pegando tiros contra la tapia de una fábrica. Maxi no había almorzado en su casa ni se sabía de su paradero.

Ballester le comunica a Fortunata que Guillermina le ha encargado a D. Plácido Estupiñá que se ponga a sus órdenes, en caso de que necesite algo:

—Claro —dijo Fortunata rebotando de orgullo inocente—, menudencias. Es un buen hombre, y yo le quiero mucho... Y a doña Bárbara, ¿la conoce usted? Yo tampoco. Pero cuando Jacinta y yo seamos amigas, también lo seré de doña Bárbara... Francamente, estoy admirada del cariño que le tengo ahora a la *mona del Cielo*, cuando en otro tiempo, sólo de pensar en ella me ponía mala. Verdad que no acababa de aborrecerla, quiere

decirse, que la aborrecía y me gustaba... cosa rara, ¿verdad? Ahora seremos amigas, crea usted que seremos amigas... ¿Lo duda usted? (FyJ, II, 512).

Y adelante: “—Aquí donde usted me ve, amigo Ballester, yo también puedo ser ángel, poniéndome a ello. Todo está en ponerse... Y es cosa muy sencilla. Al menos a mí me parece que no me ha de costar ningún trabajo. Lo siento yo aquí *entre mí*” (FyJ, II, 513).

Ballester se tuvo que ir a la botica y apareció doña Lupe, quien le contó a Fortunata que las Samaniegas estaban trinando contra ella y que doña Casta, madre de Aurora, no pararía hasta verla en la cárcel. También le dijo que Aurora había dicho que el hijo de Fortunata era de Segismundo Ballester. Estas palabras hicieron en el espíritu de la prójima un efecto desastroso y sintió el impulso de levantarse:

‘Ahora mismo, ahora mismo voy, y con esta zapatilla le aporreo la cara hasta chafarle la nariz... trasto indecente. ¡Decir eso...! ¡Una mentira tan grande!... Sin creerlo, porque ella no lo cree. ¡Lo dice por deshonrarme! Antes calumnió a Jacinta, y ahora me calumnia a mí’ (FyJ, II, 515).

De esta manera establece Fortunata un triángulo en el que, primeramente están Aurora y Fortunata (adúlteras) en contraposición con Jacinta (intachable) y después, Jacinta y ella misma (calumniadas) en contraposición con Aurora (calumniadora). La calumnia de Aurora calará hondo en Fortunata, como lo veremos en un momento.

Fortunata se sienta en la cama pensando que si dejaba la revancha para el día siguiente, se la quitarían de la cabeza: “Y yo le he de refregar la jeta con la suela de mis botas. Si no lo hago, Dios mío, me va a ser imposible ser ángel, y no podré tener santidad. Como no haga esto, tendré que volver a ser mala; lo conozco en mí” (FyJ, II, 515). Fortunata asienta que, para poder alcanzar la integridad, “ser ángel”, ha de desquitarse de las ofensas infligidas. Lo anterior implica un manejo de los afectos diferente al del cristianismo, que prescribe el perdón a los enemigos como cura ante un agravio. Al mirar a su hijo, la llama de su ira se aviva más:

‘¡Decir que no es hijo de su padre...! ¡Qué infamia! La despedazaría sin compasión ninguna. ¡Inocente! ¡Tan chiquito y ya le quieren deshonrar! Pero no le deshonrarán, no, porque aquí está su madre para defenderle; y al que me diga que éste no es el *hijo de la casa*, le saco los ojos. *Él* no puede haberlo dicho... ¡Ay, Dios mío! —echándose en la

cama acongojadísima—; si le dicen esta mentira tan gorda a Guillermina y a Jacinta, ¿la creerán?... Puede que sí... Todo lo malo se cree, y lo malo que de mí se diga, se cree más... Pero no, puede que no lo crean... Es muy atroz el embuste. Esto no lo puede creer nadie, no puede ser, no puede ser, y primero creerán que el mundo se vuelve del revés, y que el día se hace noche, y el sol luna, y el agua fuego. Y si alguien lo creyera, él lo desmentiría; estoy segura de que lo desmentiría. Yo no he faltado, yo no he faltado —alzando la voz—, y quien diga que yo he faltado, miente, y merece que se le arranque la lengua con unas tenazas de hierro echando fuego. Quieren que yo me pierda; pero por más que hagan esos perros, no me quitarán. Dios mío, que yo sea tan ángel como otra cualquiera. Que rabien, que rabien, porque lo seré, lo seré’ (FyJ, II, 516).

En este punto, atacada, tiene que probar con el peso de su furia y su violencia desatada que su hijo es de Santa Cruz, pero duda de Juanito, y duda de su propia credibilidad ante Guillermina y Jacinta. Lo único que puede hacer es afincarse en una condición impecable, en el hecho de no haberle faltado a su amante, que es el punto donde se mira en Jacinta y donde afirma su condición de mujer “que yo sea tan ángel como otra cualquiera”. Y ante los gritos de su hijo que encuentra en su pecho poca leche, piensa que le quieren deshonorar: “Y mi niño es de quien es, y no hay otro en la casa, ni le habrá, ¿verdad?” (FyJ, II, 516). La idea de Fortunata, de que alumbrar a un hijo de Santa Cruz la escribe e inscribe como madre dentro del linaje, se pone en crisis.

La muerte

A poco de quedarse sola, Fortunata siente una cosa extraña: “Se le nublaron los ojos, y se le desprendía algo en su interior, como cuando vino al mundo Juan Evaristo; sólo que era sin dolor ninguno”.

‘¿Será que me estoy muriendo?’ —pensó la joven, echando miradas a su interior. Pero poco pudo ver allí, por estar el interior a oscuras o fantásticamente iluminado (FyJ, II, 519).

Al decir de Gilman, cuando Fortunata alcanza su plenitud en la pérdida del habla que sufre en su agonía, toda nuestra experiencia acumulada de lectores-oyentes alcanza igualmente su plenitud: “Galdós emplea el no habla (le degré zéro) como medio de dotar al lenguaje del máximo de posibilidades” (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*). Tendremos entonces que escuchar ese silencio.

Fortunata siente un desprendimiento de una parte de sí, como cuando había nacido su hijo, sólo que sin dolor. Se desprende acaso del goce con el que posee al hijo de la casa Santa Cruz.¹⁰⁰ Se trata del desprendimiento de la “pícaro idea”, que ha puesto a prueba con su vida. Esta idea consiste en su inscripción en un linaje transformando las leyes sociales a partir de la fuerza de su pasión: “La verdadera ley es la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza, y yo por la naturaleza le he quitado a la mona del Cielo el puesto que ella me había quitado a mí” Al desprenderse de ese goce, Fortunata queda herida, tocada por la muerte:

Sacó Fortunata de aquel desvanecimiento una convicción que se afianzaba en su alma como las ideas primarias, la convicción de que se iba a morir aquella mañana. Sentía la herida allá dentro, sin saber dónde, herida o descomposición irremediables, que la conciencia fisiológica revelaba con diagnóstico infalible, semejante a inspiración o numen profético... Pero mientras la personalidad física se extinguía, la moral, concentrándose en una sola idea, se determinaba con desusado vigor y fortaleza. En aquella idea vaciaba, como en un molde, todo lo bueno que ella podía pensar y sentir; era aquella idea estampa con sencilla fórmula del perfil más hermoso y quizás menos humano de su carácter, para dejar tras sí una impresión clara y enérgica de él. ‘Si me descuido – pensó con gran ansiedad-, me cogerá la muerte, y no podré hacer esto... ¡qué gran idea!... Ocurrírseme tal cosa es señal de que voy a ir derecha al Cielo... Pronto, pronto, que la vida se me va... (FyJ, II, 520).

Si la “pícaro idea” que, como el héroe dostoievskiano según Bajtín, pondrá Fortunata a prueba con su vida, arraiga en la fuerza de la sangre, la caída de ésta implica el desangramiento. Pero parecería que simultáneamente con el vaciamiento del cuerpo, constatado por la “conciencia fisiológica”, la heroína es capaz de concebir otra idea, surgida del desprendimiento de la anterior donde cristaliza “el perfil más hermoso y quizás menos humano de su carácter”. El narrador habla de esta nueva idea como una creación de lo que en Fortunata habría de divino. Lacan se refiere al deseo inarticulable; la potencia de la pura pérdida.

A solas con su hijo, le dice:

¹⁰⁰ “Yo soy madre del único hijo de la casa; madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de don Baldomero que este rey del mundo que yo tengo aquí”.

‘Estarás tan ricamente... hijo mío. No te querrán tanto como yo, pero sí un poquito menos... Me estoy muriendo... Parece que me voy en sangre... Hijo mío, Dios me quiere separar de ti; y ello será por tu bien... Me muero; la vida se me corre fuera, como el río que va a la mar. Viva estoy todavía por causa de esta bendita idea que tengo... ¡Ay!, qué idea tan repreciosa... Con ella no necesito Sacramentos; claro, como que me lo han dicho de arriba. Siento yo aquí en mi corazón la voz del ángel que me lo dice. Tuve esta idea cuando estaba aquí sin habla, y al despertar me agarré a ella... Es la llave de la puerta del Cielo... Hijo mío, estáte calladito, y no chistes, que si tu madre se va es porque Dios se lo manda...’ (FyJ, II, 520).¹⁰¹

Al margen del juicio del narrador que considera que la idea está configurada por todo lo bueno en el pensar y sentir de Fortunata, habría que decir que ésta le surge de *entre sí* en el momento en que se siente tocada por la muerte. La sola idea implica, siguiendo su discurrir, el acceso al Cielo, sin intermediación de los sacramentos, como si las tribulaciones de la mujer, en particular la pérdida de su “pícaro idea”, hubieran configurado el camino de una pasión al cabo de la cual, purificada, sería capaz de operar la salvación de su propia alma.

La herida de la muerte implica también el surgimiento de su hijo en tanto que otro al que, ahora, se dirige. Recordemos que anteriormente se había aferrado al niño, al punto de confundirlo con su propio desasosiego: “si me muero, me llevo a mi hijo conmigo”. Ahora es lo absolutamente Otro lo que la separa del hijo, y así puede hablarle y advertirle de su ausencia: “La vida se me corre fuera, como el río que va a la mar.” La sustancia de su cuerpo fluye, más allá de sí, a la inmensidad en la que se diluye en lo sagrado. Es por eso que la voz del ángel canta, ahora, desde el centro de sí:

Fortunata le solicita a D. Plácido Estupiñá que escriba una carta dirigida a Jacinta: ‘Señora doña Jacinta: Como el Señor se ha servido llevarme con él, y ahora se me alcanza lo mala que he sido, no quiero morirme sin hacerle a usted una fineza y le mando a usted, por mano del amigo D. Plácido, ese mono del Cielo para que se consuele de los tragos amargos que le hace pasar su marido, ahí le mando al verdadero Pituso. Este no es falso, es legítimo y *natural*, como usted verá en su cara. Le suplico que le mire como hijo y que le tenga por *natural* suyo y del padre. Y mande a su segura servidora y amiga, que besa su mano. Firma’.

¹⁰¹ “Parece que me voy en sangre”, le dice Fortunata a su hijo. Y Rosa Delia González Santana (1993) establece una asociación con la imagen de Ofelia en el río en la que el agua resulta el símbolo profundo de la mujer que llora sus penas.

A través de Guillermina, Fortunata ha tenido noticias del mandato patriarcal, pues ésta ha reclamado la tutoría del niño y se ha mostrado dispuesta a sustituirla por un ama, si no es capaz de alimentarlo, y aun de dotar al niño de otra madre, “si su madre le falta”. Se trata de una voz superyoica que desposee a la madre de su goce en relación con el recién nacido. Sobre esto dice Teresa Vilarós:

Fortunata, con su idea blanca, luchó por engendrar a su hijo, por hacer que este hijo dejara en ella cierta marca, un trazo o una huella que la escribiera, que le diera el nombre que casi con saña le es continuamente negado en el texto. Pero todo parece estar ya escrito de antemano. Las profecías (masculinas) deben cumplirse y la concepción del hijo debe dejar a la mujer-madre impasible e insensible, fría y yerta, imagen especular de lo masculino (Vilarós, *Galdós: invención de la mujer*, 84).

El planteamiento resulta interesante. Desde otra de sus aristas, la “pícaro idea” de Fortunata consiste en ser marcada por la maternidad, posición bien distinta a la de mero receptáculo de la gestación del hijo engendrado por el hombre en lo que, siguiendo a Vilarós, consistiría la maternidad dentro de la sociedad patriarcal que se presenta en la novela, para escribir su deseo junto con su hijo.

Es en voz de Guillermina que Fortunata escucha a la sociedad patriarcal que anula su autoridad en tanto que madre. Así, ante la afirmación de Fortunata de que es ella quien le ha dado vida a su hijo, exclama Guillermina: “¡Cómo!... ¿Darle vida usted? Hija, no tiene usted pocas pretensiones. También quiere ponerse en competencia con el Creador del mundo y de todas las cosas”. De esta manera, Fortunata sueña que Guillermina, Jacinta y Aurora, armadas con puñales y con caretas negras, irrumpen en su casa para llevarse a su hijo.

Fortunata se somete a Guillermina; tiene miedo de que la fundadora le quite al pequeño y ese miedo expresa la fragilidad de su situación en tanto que madre, perseguida por la voz superyoica que le dice que el hijo que ha parido pertenece al padre.¹⁰²

Siguiendo a Lacan el deseo surge como la marca en el sujeto por el significante, como si fuera la incisión de un cuchillo. Fortunata se afincará en su deseo para

¹⁰² En su exploración del sustrato religioso de la novela, refiriéndose al hijo de Fortunata como a Jesús, nacido de la virgen María, Teresa Vilarós dice literalmente: “El niño-dios no pertenece a la madre y debe volver, volverá, a la casa paterna”. Recuérdese el delirio alcohólico de Mauricia la Dura en el que pretende devolver el Hijo (Jesús) a la Madre (la Virgen).

oponerse al superyó y, extrayendo fuerza de su impulso, afirmará la posesión del hijo que la colma para después entregarlo no a quien representa al patriarcado, sino a otra mujer en un acto en el que se escribe y se inscribe como la madre de su hijo; simultáneamente con su hijo, (se) da la muerte (*vid.* Derrida, *Dar la muerte*).

Al entregarle su hijo a Jacinta, la mujer de Juan de Santa Cruz, con quien comparte una historia, Fortunata toma un sendero distinto del sacrificio que, según Guillermina, le habría abierto las puertas del cielo: “¿Cuál es la mayor de las virtudes? La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que más purifica a la criatura? El sacrificio”. El sacrificio implica convertirse en objeto pasivo de un goce supuesto al Otro; en cambio, Fortunata atraviesa el umbral (crisis) de una decisión última: la de entregar a su hijo a quien ya no es “la otra mujer” (simultáneamente objeto de rivalidad y de admiración), sino alguien cuya amistad y reconocimiento desea.¹⁰³ El regalo funciona como intercambio, pues el niño quedará inequívocamente inscrito en el linaje de Santa Cruz.¹⁰⁴ Pero también en un linaje de deseo.

Estupiñá cogió la cesta del pequeño y la bajó con toda la rapidez que le permitían sus piernas. Después, volvió a subir, se aproximó a la enferma, mirándola tan de cerca, que casi se tocaban cara con cara:

—Fortunata... *Pitusa* —murmuró echando talmente la voz en el oído de la joven. A la tercera o cuarta llamada, Fortunata movió ligeramente los párpados, y desplegando los labios, apenas dijo:

—*Nene...* (FyJ, II, 523).

En este punto escuchamos a través de la bruma que ya confunde los rostros, las voces y el mundo en la travesía de Fortunata, la llamada al amado que reaparece al cabo de las metamorfosis en el centro de la herida.

Guillermina le pide a Fortunata que perdone a sus enemigos. A Juanito y después a Aurora. Al acceder, “resplandeció en la cara de la infeliz señora de Rubín algo que parecía inspiración poética o religioso éxtasis”: “Yo también... ¿no lo sabe usted...? Soy ángel...” (FyJ, II, 527). Después, Guillermina la incita a renegar de su “idea diabólica”,¹⁰⁵ “Fortunata volvió a tener la llamarada en los ojos, al modo de un

¹⁰³ Sobre la noción de umbral como crisis, *vid.* Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 91.

¹⁰⁴ El hijo de Fortunata no escapa al control de la burguesía, afirma Julio Rodríguez Puértolas (1985).

¹⁰⁵ “aquel disparate de que el matrimonio, cuando no hay hijos, no vale... y de que usted, por tenerlos, era la verdadera esposa de...” (FyJ, 527).

reflejo de iluminación cerebral, y en su cuerpo vibraciones de gozo, como si entrara alborotadamente en ella un espíritu benigno. La voluntad y la palabra reaparecieron; pero sólo fue para decir: —Soy ángel... ¿no lo ve?...”.

A lo largo de la novela, Fortunata ha sostenido una pregunta en relación con la condición de “ángel” de Jacinta que en este punto toma para sí. Pero los trayectos de estas mujeres no son equivalentes. Jacinta se halla sujeta al deseo del Otro, y su condición de ángel se debe a que aparece como el ideal de lo que ha de ser una mujer burguesa: fiel, íntegra y dócil. Fortunata se apoya en la condición irreprochable de Jacinta para, mirándose en ésta, legitimarse imaginariamente ante el mundo como madre del hijo de Santa Cruz. Ahora bien, Jacinta se ha dejado llevar por las imposiciones sociales; Fortunata, en cambio, ha asumido una responsabilidad por su singularidad; de esta manera, la última está del lado del colapso y de la reconstitución (en la ética del desbordamiento), mientras que Jacinta permanece dentro de la moral convencional.

Fortunata muere autoproclamándose ángel ante un sacerdote que ya no llega a darle los últimos sacramentos. Se trata entonces de una redención laica que remite al casamiento de Basilio con Quiteria legitimado por don Quijote, después del engaño del primero, prescindiendo del sacerdote, quien se queda con el rico Camacho (Cervantes, *El ingenioso hidalgo*, II, capítulo XXI). Pienso en este sentido en el anticlericalismo erasmista. En la muerte de Fortunata, hay también, al decir de Teresa Fuentes Peris (1996), una salvación aun fuera del canon burgués y, en las últimas decisiones del personaje, una moralidad autónoma.

Siguiendo a León Hebreo, el ángel es un ser intermedio entre el tiempo del mundo corpóreo y la eternidad divina que se constituye como puro deseo: “...el amor y el deseo angélico de gozar la inmensa hermosura divina, no es cosa a ellos imposible... y a ella se enderezan y convierten siempre como a propio fin, no obstante que ella sea infinita y los ángeles finitos” (Hebreo, *Diálogos de amor*, 320).¹⁰⁶

La muerte de Fortunata puede entenderse como causada por las crueles heridas infligidas por Maxi, su marido, quien le descubre la traición de su amiga Aurora, convertida en amante de Juan Santa Cruz, y también por la ponzoña de la afirmación de esta última en cuanto a que el hijo de Fortunata es del farmacéutico Ballester. Todo esto lleva a la heroína al desasimiento, a la desestabilización de su idea, pues no encontrará

¹⁰⁶ Peter G. Earle (1978) piensa en la condición del ángel como un agente del amor sin condiciones.

ya punto de apoyo alguno ni en la relación imaginaria con los otros, ámbito donde ha sido traicionada por su amiga Aurora, ni en el mundo social que no guarda registro de su posición en tanto que madre del hijo de Santa Cruz. Desamparada entonces, sola ante la vida y tocada por la muerte, afirma desde el fondo de sí: “Yo también soy ángel”.

En diálogo con Maxi, Fortunata, diabólica, epiléptica, lo había incitado a matar a Juanito y a Aurora a cambio de “cariño verdadero”; el ofrecimiento arrasa con las defensas de Maxi, lo enloquece. Ahora, en el momento de la “ley que abole todas las leyes”, abandona todo querer, todo mandato y, atravesando la construcción que la había sustentado, se proclama ángel y, sintiendo la corriente que la transporta hacia la otra orilla, por un momento alarga los brazos hacia Jacinta para entregar, con su hijo, su vida, mientras sus rasgos se difuminan entre la bruma.

Entra el Padre Nones, quien le habla cariñosamente a la enferma que le mira con empañados ojos, sin dar ninguna respuesta a sus palabras. Por fin se escuchó una voz que parecía infantil, voz quejumbrosa y dolorida como de una criatura lastimada: “—¿No lo sabe?... Soy ángel... yo también... *mona del Cielo*”.

Como los héroes de Dostoievski, Fortunata aparece siempre no concluida, no solucionada.¹⁰⁷ Sus últimas palabras, sin embargo, son también la palabra última sobre sí misma enunciadas en una confesión: “soy ángel”. Se escucha aquí la palabra del sujeto que (se) ha dado la muerte. Fortunata no es ahora sino un espectro de sí misma. Siguiendo a Gilman, el acto de morir aparece como una terminación del habla (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 270). “El cura la instó a confesar la fe de Cristo y pedir perdón: —Creo —dijo Nones— que ha concluido. No ha podido confesar... Cabeza trastornada... ¡Pobrecita! Dice que es ángel... Dios lo verá” (FyJ, II, 528).

¿Ha logrado Fortunata escribirse a sí en forma diferente a como estaba escrita en el mundo social en el que vivía? A mi manera de ver lo ha hecho en el acto de dar(se) la muerte. La inscripción de su tumba, sin embargo, reza: Fortunata Izquierdo de Rubín. Por su parte, Stephen Gilman afirma que, al final de la novela, presenciamos la salvación del espíritu en términos puramente humanos:

¹⁰⁷ “En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta” (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 87). Al lado de esta escena, pensemos en Mauricia en su lecho de muerte y sus violentas fluctuaciones de ánimo en las que pasa del arrepentimiento y la gratitud al insulto y la injuria más salvajes. De esta manera aparece la imposibilidad de llegar a conclusiones sobre la condición y naturaleza del personaje si no es a través de su propia palabra. Pensemos también en las palabras de Maxi Rubín que cierran la novela, en las que se pone de manifiesto su inasible libertad.

En el caso particular de Fortunata, esto se produce menos por la donación como tal como por el perdón que acompaña a dicha donación. Aunque Fortunata considera el don en términos de amor fraternal hacia Jacinta, lo que hace en el fondo es lo que ha hecho Galdós: vencer y perdonar a Madrid y a su historia (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 237).

El propio Gilman se refiere a la noción de incitación de la que hablará Américo Castro en relación con los personajes cervantinos en cuyo linaje inscribe a los galdosianos (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 160 y ss.). Por incitación entenderá Castro la autopropulsión de los protagonistas en un medio en el mejor de los casos resistente a sus aspiraciones y, en el peor, implacable y hostil: “Vivir (cervantinamente) consistiría entonces en dejarse labrar el alma por las saetas de todas las incitaciones para vivirse en ellas, o morir en ellas” (Castro, *La estructura del Quijote*). De esta manera construye Fortunata su camino.¹⁰⁸ En términos de Lacan, se hablaría de la incitación del significante y del surgimiento del deseo como la marca de éste en el sujeto. Despierto, el deseo va tomando su propio curso a partir de la pérdida de lo que nunca se perdió, porque nunca estuvo, y que constituye el movimiento mismo de la vida.

Al ver a Fortunata muerta, Ballester se anega en llanto y le habla a Guillermina de su amor por ésta. Segismundo contemplaba la serenidad de las facciones del rostro como de marfil: “Dos o tres moscas se habían posado sobre aquellas marchitas facciones. Segismundo sintió nuevamente deseos de besar a su amiga. ¿Qué le importaban a él las moscas? Era como cuando caían en la leche. Las sacaba, y después bebía como si tal cosa”.

A partir de esta escena afirmará Vilarós que, a su muerte, Fortunata se transforma en la leche materna, en alimento original y primario. En su alteración, Fortunata pasa a ser ella misma y, al mismo tiempo, *pharmakon* y *pharmakeus*, esto es, pócima en forma de leche capaz de escribir blancamente y también boticaria-ilusionista que con su blanca escritura de mujer se opondrá poéticamente a la negrura de la tinta del hombre. Y es

¹⁰⁸ Siguiendo a Gilman (1976), Maximiliano Rubín es el primer personaje incitado de Galdós (Fortunata tenía que crearse a sí misma a lo largo de su novela-vida). De esta manera Maxi, “loco-cuerdo naturalista” es el catalizador de la incitación espiritualmente sana de Fortunata. Así, el personaje lanza a Fortunata al camino de la autotranscendencia pues, si no hubiera tenido aspiraciones redentoras para con ella, la conciencia de Fortunata no habría florecido nunca. Maxi Rubín es don Quijote derrotado y reducido de la primera parte, mientras que Fortunata, el don Quijote catastróficamente ennoblecido de la segunda. Sólo ella pudo llevar a término el largo viaje circular de regreso a casa, para morir allí con dignidad y sentido. Fortunata es una presencia que pone en cuestión los valores convencionales del mundo en el que le tocó vivir.

que, tal como lo analiza Vilarós, Fortunata produce después de su muerte efectos a nivel inconsciente en los hombres que la han rodeado.

Jacinta envolvía en cariños extremos al pequeño:

Los afectos que se desbordaban del corazón de la Delfina eran combinación armoniosa de alegría y de pena por las circunstancias en que aquella tierna criatura había ido a sus manos. No podía apartar su pensamiento de la persona que un poco más arriba, en la misma casa, había dejado de existir aquella mañana... Con la muerte de por medio, la una en la vida visible y la otra en la invisible, bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazo (FyJ, II, 531-532).

De esta manera, Fortunata le hace un regalo a Jacinta y, con éste, le entrega algo de su deseo y de su falta. Por su parte Jacinta acepta el hijo de la amante de su marido, por lo que el hijo le significa, pero también acoge a la destinadora a la que ahora considera una semejante.

Por la noche, Jacinta y su suegra cogen por su cuenta al Delfín y le refieren lo ocurrido, mostrándole la carta redactada por Estupiñá y obligándolo a manifestarse sinceramente consternado:

Santa Cruz terminó por afirmar que el chico era suyo y que como tal lo reconocía y aceptaba con propósitos de quererle como si le hubiera tenido de su legítima esposa. La continuidad de los sufrimientos había destruido en Jacinta la estimación de su marido y la ruina de la estimación arrastró consigo parte del amor. Al perder el cariño de Jacinta, Juanito experimentó por vez primera la sensación de las pérdidas irreparables y del vacío de la vida, sensación que en plena juventud equivale al envejecer y en plena familia equivale a quedarse solo. Ella misma se lo había dicho:

‘—Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapisondas no me afectan nada’.

Juanito, “zángano idolatrado del Madrid comercial” (Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, 158), queda destituido.

Con su acto, Fortunata restituye a la mujer tantas veces engañada, quien logra un pacto con quien no la traicionará. No se trata pues de un sacrificio, sino de una forma de rebelión. Juan Evaristo Segismundo habrá de alimentarse en adelante del imaginario de Jacinta.

Jacinta vivía consagrada en cuerpo y alma a Juan Evaristo. A solas con él, la dama fabricaba edificios de humo con torres de aire. Las facciones del heredero niño no eran las de la otra, sino las suyas propias.

Y tanto podía la imaginación que la madre putativa llegaba a embelesarse con el artificioso recuerdo de haber llevado en sus entrañas aquel precioso hijo, y a estremecerse con la suposición de los dolores sufridos al echarle al mundo... También ella tenía su idea respecto a los vínculos establecidos por la ley, y los rompía con el pensamiento, realizando la imposible obra de volver el tiempo atrás, de mudar y trastocar las calidades de las personas, poniendo a éste el corazón de aquél, y a tal otro la cabeza del de más allá, haciendo, en fin, unas correcciones tan extravagantes a la obra total del mundo, que se reiría de ellas Dios, si las supiera, y su vicario con faldas, Guillermina Pacheco. Jacinta hacía girar todo este ciclón de pensamientos y correcciones alrededor de la cabeza angélica de Juan Evaristo; recomponía las facciones de éste, atribuyéndole las suyas propias, mezcladas y confundidas con las de un ser ideal, que bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno... aquel corazón que la adoraba y que se moría por ella... (FyJ, II, 534).

Receptora de una herencia, de algo transmitido por otra mujer, Jacinta se transforma y pasa del goce en el ideal del yo, a la búsqueda de sí en el ser que parece colmarla. Jacinta queda por tanto sujeta a su hijo y a Moreno muerto, cuyo amor puede, ahora, escuchar.

Ante la tumba

Al lujoso carro fúnebre seguían dos o tres coches. A la cabeza iba Ballester acompañado por su amigo, el crítico a quien le contó todo lo que sabía de la historia de Fortunata, a lo que comentó éste que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo algunas modificaciones para que la vulgaridad de la vida pudiera convertirse en materia estética:

No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien. Segismundo no participaba de tal opinión, y estuvieron discutiendo sobre esto con selectas razones de una y otra parte, quedándose cada cual con sus ideas y su convicción, y resultando al fin que la fruta cruda bien madura, es cosa muy buena, y que también lo son las compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos (FyJ, II, 535).

También en el entierro de Alejandro Miquis (EdC) discuten los personajes sobre la relación entre la vida y la literatura, lo que equivale a la discusión de realidades últimas, siendo, como lo son, los personajes construcciones figurales.

Segismundo afirma ante su amigo que inevitablemente olvidará a Fortunata, y que este olvido le da más tristeza que la muerte misma: “Pero tiene que haber olvido, como tiene que haber muerte. Sin olvido, no habría hueco para las ideas y los sentimientos nuevos. Si no olvidáramos, no podríamos vivir, porque en el trabajo digestivo del espíritu no puede haber ingestión sin que haya también eliminación.” También sostiene el farmacéutico que, en cierta manera, la muerte de Fortunata ha significado un bien para él, pues en vida de la joven se hallaba empeñado en demostrar que Fortunata era un ángel disfrazado: “Será un delirio, una aberración; pero aquí dentro está la idea, y mi mayor desconsuelo es que no puedo ya, por causa de la muerte probarme que es verdadera... Porque yo me lo quería probar... y créalo usted, me hubiera salido con la mía” (FyJ, II, 536).

Al enterarse de su amistad con Fortunata, doña Casta había despedido al boticario. Por su parte, Doña Lupe le ruega a Ballester que visite a Maxi, quien, encerrado en su habitación y aullante, era alimentado por un tragaluz. Segismundo entra en la estancia y ve a Maxi en un rincón, hecho un ovillo, con más apariencias de imbecilidad que de furia. Maxi le refiere a Ballester que recordaba que estaba cuerdo, más cuerdo que nadie, y que de repente le había entrado el frenesí de matar, cuando su mujer le había dado palabra de quererlo con verdadero amor. Maxi Rubín declara ante Ballester que volvería a la virtud y la filosofía después de haber matado y gozado “de aquel amor inefable, infinito, que no he catado nunca, y que ella me ofreció en cambio del sacrificio que le hice de mi razón, y luego nos consagraremos ella y yo a hacer penitencia y a pedir a Dios perdón de nuestra culpa” (FyJ, II, 537).

Ante la lápida, con el nombre y apellido de su mujer y el añadido de Rubín, Maxi prorrumpe en un llanto tranquilo, “expresión de dolor verdadero y sin esperanza de remedio, brotaba de sus ojos en raudal que parecía inagotable”:

—La quise con toda mi alma. Hice de ella el objeto capital de mi vida, y ella no respondió a mis deseos. No me quería... Miremos las cosas desde lo alto: no me podía querer. Yo me equivoqué, y ella también se equivocó. No fui yo solo el engañado, ella también lo fue. Los dos nos estafamos recíprocamente. No contamos con la Naturaleza,

que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados. Nosotros hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos los corrige. Protestamos contra sus lecciones admirables que no entendemos, y cuando queremos que nos obedezca, nos coge y nos estrella, como el mar estrella a los que pretenden gobernarlo. Esto me lo dice mi razón, amigo Ballester, mi razón, que hoy, gracias a Dios vuelve a iluminarme como un faro espléndido. ¿No lo ve usted?... ¿Pero no lo ve?... Porque el que sostenga ahora que estoy loco es el que lo está verdaderamente, y si alguien me lo dice en mi cara, ¡vive Cristo, por la santísima uña de Dios!, que me ha de pagar.

—Calma, calma, amigo mío —con bondad—. Nadie le contradice a usted.

—Porque yo veo ahora todos los conflictos, todos los problemas de mi vida con una claridad que no puede provenir más que de la razón... Y para que conste, yo juro ante Dios y los hombres que perdono con todo mi corazón a esa desventurada a quien quise más que a mi vida, y que me hizo tanto daño; yo la perdono, y aparto de mí toda idea rencorosa, y limpio mi espíritu de maleza, y no quiero tener ningún pensamiento que no sea encaminado al bien y a la virtud... El mundo acabó para mí. He sido un mártir y un loco. Que mi locura, de la que con ayuda de Dios he sanado, se me cuente como martirio, pues mis extravíos, ¿qué han sido más que la expresión exterior de las horribles agonías de mi alma? Y para que no quede a nadie ni el menor escrúpulo respecto a mi estado de perfecta cordura, declaro que quiero a mi mujer lo mismo que el día en que la conocí; adoro en ella lo ideal, lo eterno, y la veo, no como era, sino tal y como yo la soñaba y la veía en mi alma; la veo adornada de los atributos más hermosos de la divinidad, reflejándose en ella como en un espejo; la adoro, porque no tendríamos medio de sentir el amor de Dios, si Dios no nos diera a conocer figurando que sus atributos se transmiten a un ser de nuestra raza. Ahora que no vive, la contemplo libre de las transformaciones que el mundo y el contacto del mal le imprimían; ahora no temo la infidelidad, que es un rozamiento con las fuerzas de la Naturaleza que pasan junto a nosotros; ahora no temo las traiciones que son proyección de sombra por cuerpos opacos que se acercan; ahora todo es libertad, luz; desaparecieron las asquerosidades de la realidad, y vivo con mi ídolo en mi idea, y nos adoramos con pureza y santidad sublimes en el tálamo incorruptible de mi pensamiento.

—Era un ángel —murmuró Ballester, a quien, sin saber cómo, se le comunicaba algo de aquella exaltación.

—Era un ángel —gritó Maxi dándose un fuerte puñetazo en la rodilla—. ¡Y el miserable que me lo niegue o lo ponga en duda se verá conmigo...!

—¡Y conmigo! Repitió Segismundo con igual calor—. Lástima de mujer... ¡Si viviera!

—No amigo, vivir no. La vida es una pesadilla... Más la quiero muerta.

—Y yo también —dijo Ballester, cayendo en la cuenta de que no debía contrariarle—. La amaremos los dos como se ama a los ángeles. ¡Dichosos los que se consuelan así!

—¡Dichosos mil veces, amigo mío —exclamó Rubín con entusiasmo—, los que han llegado, como yo, a este grado de serenidad en el pensamiento! Usted está aún atado a las sinrazones de la vida; yo me liberté, y vivo en la pura idea. Felicíteme usted, amigo de mi alma, y deme un gran abrazo, así, así, más apretado, más, más, porque me siento muy feliz, muy feliz.

De esta manera se produce la síncretis, esto es, la confrontación de puntos de vista y después la coincidencia de los dos hombres sobre la muerte de la mujer amada (*vid. Bajtín, Problemas de la poética de Dostoievski*, 163).¹⁰⁹ Y así también la locura de Maxi contagia por un momento a Ballester, para culminar, en Maxi, en la idealización e inmovilización de la amada, al fin puro ideal, al fin muerta. El amor, dice Platón en el *Fedro*, es un estado de delirio.

En el umbral

Al entrar a su casa, Maxi le dice a doña Lupe: “—Tía de mi alma, yo me quiero retirar del mundo, y entrar en un convento donde pueda vivir a solas con mis ideas” (FyJ, 541). La tía del joven responde que ya tenía dispuesta su entrada en un monasterio muy retirado y hermoso cerca de Madrid. Para aprovechar aquella buena disposición, al día siguiente, Ballester mismo lo lleva en un coche al retiro que le preparaban. Maxi no puso ninguna resistencia. Pero al llegar, decía en alta voz como si hablara con un ser invisible:

—¡Si creerán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. Lo acepto, lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quiera hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da (FyJ, II, 541-542).

¹⁰⁹ El diálogo socrático constituye una forma de género cómico-serio compenetrado por la percepción carnavalesca del mundo. Bajtín habla de dos procedimientos principales de esta forma de diálogo: la síncretis y la anácrisis. La primera es una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado; la anácrisis, un modo de provocar la palabra en el interlocutor. En esta escena la síncretis se resuelve en coincidencia mimética.

Más allá del cauce,¹¹⁰ el delirio es el lugar de no-pertenencia, el lugar de la extranjería. Y es que Maxi, el loco, no pertenece ni al manicomio ni al monasterio, sino a ese lugar paradójico donde la locura se establece en la medida en que escapa de sí.¹¹¹

B. Nociones psicoanalíticas, además de alguna de Walter Benjamin, para el análisis de *Fortunata y Jacinta*

Pulsión escópica

En el capítulo sobre EdC he presentado una primera aproximación a la noción freudiana de pulsión (*Trieb*):

La pulsión freudiana es un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo. Toda pulsión implica un esfuerzo (*Drang*), una meta de satisfacción (*Ziel*), un objeto, esto es, aquello en lo que se puede alcanzar la meta y una fuente (*Quelle*), proceso somático en torno a un órgano cuyo estímulo es representado en la vida anímica de la pulsión (Vid. p. 141, n. 65 de este trabajo)

En el cruce de miradas entre Juanito y Fortunata, la pulsión escópica (*Schaulust*) inaugura el lenguaje de los cuerpos, el deseo. En este caso, el órgano fuente es el ojo y la pulsión, la mirada, que se dirige a la mujer en tanto que objeto del deseo u objeto faltante y que la coloca como un ser mirado (*beschaut werden*) quien, tocado por esa mirada, terminará por hacerse ver (*beschaut machen*).¹¹²

La laminilla u *hommelette*

La palabra condensa *homme* y *omelette*.

Cada vez que se rompen las membranas del huevo de donde sale el feto que se convertirá en un recién nacido, afirma Lacan, hay que imaginar que algo escapa de éste. Se trata de una cosa extra-plana que se desliza como la amiba; tiene relación con lo

¹¹⁰ Etimológicamente, delirar significa salir del surco.

¹¹¹ “He has achieved the true state of Pensamiento puro, which is only possible when the referent of his desire no longer binds him to the world. He renounces society and chooses his own “madness”, recognizing it as such. This time he no longer feels the need to free the entire society from its false system of signs: he aspires only to his own liberation (Tsuchiya, *Images of the Sign*, 32).

¹¹² “*Sehen und gesehen werden*, ver y ser visto *quälen* y *gequält werden*, atormentar y ser atormentado. Y es porque, desde el comienzo, Freud da por sentado que no hay parte alguna del trayecto de la pulsión que pueda separarse de su vaivén, de su reversión fundamental, de su carácter circular” (Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 185).

que el ser sexuado pierde en el ejercicio de su sexualidad, y es, como la amiba respecto de los seres sexuados, inmortal: “Esta laminilla, este órgano, cuya característica es no existir, pero que no por ello deja de ser un órgano es la libido”. De esta manera la libido aparece como un “falso órgano” de la pulsión; inexistente, entonces; se trata de un “puro instituto de vida, es decir, de vida inmortal, de vida irreprimible...”. Es esto lo que representan las distintas formas del objeto *a*. (vid. Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales*, 205).

El silencio de la naturaleza (Walter Benjamin)

Teresa Vilarós (1995) se refiere a Fortunata como uno de los personajes más callados de la novela. La autora arriba referida y muchos otros estudiosos de la obra que me ocupa han entendido la escena del entresuelo de la Cava Baja a partir del mito, como lo hace Stephen Gilman, quien ve en la escena una versión del nacimiento de Venus. Por otra parte, el personaje de Fortunata se asocia en la novela misma, y en el discurso de numerosos intérpretes, con la Naturaleza.

Para Walter Benjamin, la Caída es ante todo la caída del lenguaje divino, el advenimiento de la palabra humana: “La Caída es la caída del *nombre* en la *arbitrariedad del signo*” (Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, 155).

Se trata del desgarro del hombre de la naturaleza; de la exterioridad, del exilio a partir del cual hablará éste en nombre de la creación silenciosa.

Siguiendo a Wohlfarth, la caída del lenguaje es la maldición del trabajo y la historia primordial de la significación; la caída en el abismo de la subjetividad, el *shock*, la máquina infernal de la modernidad: “En términos de historia de la filosofía, esta transición de los nombres a los signos corresponde igualmente al pasaje del realismo al nominalismo” (Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, 161). Desligado de las cosas, el hombre las “sobrenombra” y la acumulación primitiva de los signos resulta en un caos de sobreproducción.

En cuanto a la naturaleza, “después de la Caída, con la palabra de Dios que maldice la labor de los campos, la apariencia de la naturaleza se altera profundamente. Ahora comienza su otra mudez, la que designamos como la profunda tristeza de la naturaleza. Estar privada del lenguaje, tal es el gran sufrimiento de la naturaleza” (Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, 167).

Fortunata tiene dificultades con el lenguaje nominal, en el que la palabra olvida la cosa; para ella, la palabra conserva una liga con la pulsión, de ahí que Guillermina y Mauricia, analogables sólo en la medida en que despiertan en la joven mociones inconscientes hasta entonces dormidas, se confundan, así como la “idea blanca” constituye el reverso de la pícara idea que se le impone como la necesidad de hacer algo que le “salga de *entre sí*”. De ahí su incapacidad para desplazar o borrar su amor por Santa Cruz, la persistencia de su pasión: de ahí también quizás, su condición “angélica” en tanto que íntegra, como también se presenta a Jacinta, sólo que en el caso de esta última, se trata de lo “angelical”, de la alienación casi total, de la sumisión al orden patriarcal.

El habla de Fortunata se escucha poco en relación con lo mucho que actúa, y en este sentido remite a la naturaleza benjaminiana que, nombrada por otros, calla. Ahora bien, el lenguaje de Fortunata se escucha sobre todo entrecortado, en momentos de desbordamiento, de arrebato, cuando pelea con Jacinta o ataca a Aurora o cuando le propone a Maxi que mate a Aurora y a Juanito. También escuchamos también a veces sus pensamientos y aun sus sueños.

El triángulo histérico

El binomio que enuncia el título, FyJ, se convierte en triángulo si se incluye a Juan Santa Cruz como un tercero. De hecho, la relación especular que establecen las mujeres remite necesariamente a la mirada a partir de la cual ambas se constituyen en objeto de deseo. Fortunata se mira en Jacinta y Jacinta en Fortunata, como la Dora del caso de Freud se mira en la Sra. K.

El triángulo remite a la histeria, tal como la estudia Freud en el caso Dora. Para exponerlo de la manera más sucinta, Dora tiene un intenso apego por su padre, casado con su madre, mujer carente de cultura y de capacidad para entenderlo. A partir de una enfermedad, el padre establece una relación sentimental con la señora K., casada con el señor K., matrimonio que mantiene una relación de amistad con el padre de Dora y con Dora misma.

El joven Sr. K. besa a Dora cuando ésta tiene apenas catorce años, lo que a la muchacha le provoca asco. Freud piensa en este sentimiento de displacer ante la excitación sexual como un trastorno del afecto. Cuando Dora estaba de mal talante, relata Freud, se le imponía la idea de que su padre la entregaba al Sr. K. como precio

por la tolerancia que éste mostraba ante las relaciones entre su esposa, la Sra. K., y su padre.

En una sesión, Dora se refiere a una gobernanta con quien había mantenido una relación afectuosa hasta que había caído en la cuenta de que ésta la trataba con cariño porque intentaba llamar la atención de su padre, lo que Freud relaciona con el comportamiento de Dora para con los hijos del matrimonio K., a quienes en ocasiones cuidaba.

Freud interpreta que, con su sintomatología (disnea, tos, depresión, evitación del contacto social, amenazas de suicidio, desmayos y afonía), Dora pretende que su padre se aleje de la Sra. K. Por otra parte, el analista considera que la afonía de Dora en momentos en que el Sr. K. se halla ausente manifiesta una inclinación sentimental hacia éste.

Siguiendo la interpretación de la sintomatología de la joven, encuentra Freud que Dora se identifica con las dos mujeres amadas por el padre (la madre en el pasado y la Sra. K. en el presente), en razón del vínculo amoroso inconsciente con el padre. Durante su adolescencia, Dora había compartido en ocasiones habitación con la Sra. K., quien había sido su confidente y consejera. En la armonía cariñosa con la mujer que la ha desalojado en la relación con su padre, encuentra Freud una moción de inclinación homosexual, un amor inconsciente por la Sra. K.¹¹³

He asociado el triángulo que se establece durante la luna de miel de Jacinta y Juanito con el caso Dora a partir de un elemento: la bofetada que Jacinta le dispensa a Juanito al escuchar que éste llamaba a Fortunata *nena*, como la llamaba a ella misma. Esta bofetada resuena en la que Dora propina al Sr. K. en un paseo junto al lago cuando, antes de intentar besarla, el hombre había afirmado ante la chica: “Usted sabe, no me importa nada mi mujer”.

De esta manera lo interpreta Freud:

—Ahora conozco el motivo de aquella bofetada con que usted respondió al cortejo. No fue la afrenta por el atrevimiento de él, sino la venganza por celos. Cuando la señorita (la gobernanta) le contó su historia, usted echó mano de su arte para desechar todo cuanto no convenía a sus sentimientos. Pero en el momento en que el señor K. usó las palabras,

¹¹³ “...nunca he realizado el psicoanálisis de un hombre o de una mujer sin observar una muy acusada corriente homosexual... En mujeres y muchachas histéricas cuya libido dirigida al hombre ha experimentado una sofocación enérgica, por regla general, hallamos reforzada vicariamente, y aun consciente en parte, la libido dirigida a la mujer” (Freud, *Fragmentos de un análisis*, 54).

“Nada me importa de mi mujer”, que había dicho también a la señorita, nuevas mociones se despertaron en usted y la balanza se inclinó. Usted se dijo: ¿Cómo se atreve a tratarme como a una gobernanta, a una persona de servicio? (Freud, *Fragmento de un análisis*, 93).

Al decir de Lacan, se trata de un triángulo: el padre, la hija y la Dama. Para Lacan, el objeto de la histérica es homosexual, a partir de la identificación con alguien del otro sexo (Lacan, *Las relaciones de objeto*, 141). Así, el yo de Dora hace una identificación con un personaje viril, el señor K., y es desde ese punto imaginario que se vincula con la señora K. “La señora K. es la pregunta de Dora” (Lacan, *La relación de objeto*, 141).

El amor de Dora por su padre, herido y enfermo, afectado en sus potencias vitales, es correlativo y coextensivo al decaimiento de éste. No hay mayor don posible, mayor signo de amor, que el don de lo que no se tiene, dice Lacan, y Dora ama a su padre precisamente por lo que éste no le da. Al preguntarse por lo que ve su padre en la Sra. K., pregunta Dora por su condición de mujer.

En el contexto del cuarteto en el que se inscribe, Dora considera que el señor K. participa de la adoración por la señora K. Si pensamos en FyJ, cuando Juanito le habla a Fortunata de su adoración por Jacinta, la amante afirma su amor por éste, en la medida en que se identifica con él en su disposición hacia Jacinta.

Volviendo a Dora, ella no puede tolerar que el señor K. se interese sólo por ella (“Usted sabe, no me importa nada mi mujer.”), esto es, que no la ame más allá de su mujer. Al verse relegada al papel de puro y simple objeto, Dora reivindica el amor de su padre, algo que hasta ese momento consideraba que recibía a través de la señora K., esto es, de la otra (Lacan, *La relación de objeto*, 147).

La degradación de la vida amorosa

Se trata del fenómeno, descrito por Freud, de la disociación entre las corrientes llamadas *tierna* y *sensual* de la vida amorosa masculina. La corriente *tierna* proviene de la primera infancia, se forma sobre la base de los intereses de la pulsión de autoconservación y se dirige a las personas que integran la familia y que intervienen en la crianza del niño. Desde el comienzo él recibe aportes de las pulsiones sexuales, pero es en la pubertad cuando se le añade la poderosa corriente *sensual*. Al dirigirse a los objetos de la elección infantil primaria, la corriente se ve obstaculizada por la barrera de

la prohibición del incesto, lo que produce el paso de esos primeros objetos inapropiados hacia otros objetos con los que puede cumplirse una real vida sexual que con el tiempo atraerán hacia sí la ternura que estaba encadenada a los primeros. El amor de Juanito por Jacinta responde a este proceso, pero, en la medida en que su esposa es su prima y ha sido elegida por su propia madre con quien además convive cotidianamente, esto es, en razón de la situación endogámica, aparece dominado por la corriente llamada *tierna*; de esta manera, él llegará a representar a su mujer como un ángel. Queda entonces en Juanito un remanente de corriente sensual no saciada que descubrirá a través de Fortunata quien, por su condición social, no le recuerda a las personas incestuosas prohibidas y por lo tanto no le despierta elevada estima. Por el contrario, tiende a degradar su objeto sexual (subraya, por ejemplo, la ignorancia y la condición de Fortunata como mujer del pueblo) con lo cual su sensualidad queda libre para desarrollar “operaciones sexuales sustantivas de las cuales obtiene elevado placer” (*vid.* Freud, “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa”, 175-177).

Como Alejandro Miquis a la Tal, Maxi Rubín elige a Fortunata en tanto que mujer que habrá de salvar. Opera así un rebajamiento de la madre que constituye, al decir de Freud, un puente tendido entre las corrientes tierna y sexual para hacer de la madre objeto de la sensualidad. En última instancia, es la madre misma en la que, como objeto del fantasma inconsciente, coexisten lo más elevado y lo más vil.

La psicosis: José Ido del Sagrario

En la psicosis, explica Freud, se retira la investidura libidinal de las personas del entorno y del mundo externo. El fenómeno del sepultamiento del mundo es la proyección de la catástrofe del mundo subjetivo, del que se ha sustraído el amor (*vid.* Freud, “La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis”). De esta manera, el paranoico edifica nuevamente el mundo mediante el trabajo de delirio. Así, señala Freud, “lo que nosotros consideramos la producción patológica, la forma delirante, es en realidad el intento de restablecimiento, la reconstrucción”.

En *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente* (1911) estudia Freud el caso del doctor Schreber, presidente de la Corte de apelaciones de Leipzig quien publicara *Memorias de un enfermo nervioso*, un relato de su propia enfermedad. El delirio del paciente consiste en que, en palabras de su médico tratante, el profesor Flechsig, “se considera llamado a redimir el mundo y devolverle la bienaventuranza perdida. Pero cree que sólo lo

conseguirá luego de ser mudado de hombre en mujer” (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, Schreber, 17).

Siguiendo el delirio schreberiano, “el alma humana está contenida en los *nervios* del cuerpo”, y si los hombres constan de cuerpo y nervios, Dios es un puro nervio. Consumada su obra de Creación, Dios se retiró a una distancia inconmensurable y dejó el universo librado a sus propias leyes. Siguiendo el orden del universo, la relación del Creador con las almas de los hombres ocurre *postmortem*, cuando las almas, después de ser sometidas a un proceso de purificación, se reintegran a Dios como “vestíbulos del cielo”.

Las almas purificadas se encuentran en el goce de la *bienaventuranza* o voluptuosidad y terminan por fusionarse en unidades superiores con otras almas. Durante la purificación, las almas aprenden la lengua de Dios, llamado “lenguaje fundamental”, un alemán anticuado que se caracteriza por una gran riqueza de eufemismos. Los reinos de atrás de Dios sufren una bipartición entre un Dios inferior (Ariman) y un Dios superior (Ormuz).

En este orden universal, la existencia de Dios aparece amenazada, pues los nervios de los hombres vivos, sobre todo si se encuentran en el estado de *una excitación de alto grado*, ejercen tal atracción sobre los nervios de Dios que éste queda atrapado. Dios no entiende a los vivos porque está acostumbrado a tratar con cadáveres.

En la medida en que se siente atraído, Dios somete a Schreber a duras pruebas. Para sustraerse a ese juicio adverso, el enfermo tiene que avenirse a una “compulsión de pensar” en extremo fatigosa: “A cada suspensión de mi actividad de pensar, Dios al instante reputaba extinguidas mis capacidades intelectuales, sobrevenida la por él esperada destrucción del entendimiento (la idiotez) y, así, dada la posibilidad del retiro” (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 25). Aquí, observa Freud, la enfermedad es concebida como una lucha del hombre Schreber contra Dios, en la cual sale triunfador el débil humano, lucha en la que se mezclan la veneración y la revuelta.

En cuanto a la *bienaventuranza*, Schreber establece una diferencia entre la masculina y la femenina. En otros pasajes hace coincidir la bienaventuranza con la voluptuosidad sin referirse a la diferencia entre los sexos. Sostiene que “la voluptuosidad mantiene un vínculo cercano –que hasta aquí no se ha vuelto discernible para otros seres humanos– con la bienaventuranza de los espíritus separados” (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 29). Los rayos de Dios

pierden su intención hostil en cuanto tienen la certeza de asimilarse con la voluptuosidad del alma a su cuerpo.

Había llegado a la intelección de que el cultivo de la voluptuosidad era un deber para él, y sólo su cumplimiento pondría fin al grave conflicto que había estallado dentro de él o, como creía, en torno de él. La voluptuosidad era, como las voces se lo aseguraban, cosa que debía hacerse “en temor de Dios” y sólo lamentaba no ser capaz de consagrar el día entero a su cultivo (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 30).

En el cultivo de la voluptuosidad experimenta el paciente un sentimiento sexual femenino, como si fuera la mujer de Dios: “Los nervios por él absorbidos han cobrado en su cuerpo el carácter de unos nervios de voluptuosidad femenina, y con un sello femenino mayor o menor, en particular sobre su piel, a la que prestan la peculiar blandura de ese sexo” (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 31). Así, reclama un examen médico para que se compruebe que todo su cuerpo está recorrido por nervios de voluptuosidad, tal como ocurre en el cuerpo femenino. Llega a la convicción de que Dios mismo, para su propia satisfacción, le demanda la femineidad, por lo que por medio de su imaginación debe transmitir a los hombres la impresión de que se trata de una mujer que se regala en medio de voluptuosas sensaciones. Dios demanda un *goce continuo* (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 32). Por tanto, concluye Freud, “las dos piezas principales del delirio de Schreber, la mudanza en mujer y el vínculo privilegiado con Dios, están enlazadas en su sistema mediante la actitud femenina frente a Dios” (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 33).

De esta manera, la sensación en estado de duermevela, de que sería “hermosísimo sin duda ser una mujer sometida al acoplamiento”, se impuso en Schreber hasta tomar la forma de la psicosis que habría de estallar posteriormente: “Un avance de libido homosexual fue entonces el ocasionamiento de esta afección; es probable que desde el comienzo mismo su objeto fuera el médico Flechsig, y la revuelta contra esa moción libidinosa lo que produjese el conflicto del cual se engendraron los fenómenos patológicos” (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 41).

Desde mi punto de vista, el delirio de celos de Ido, según el cual su mujer, a la que transforma en la Venus de Médicis, lo engaña con un grande, podría entenderse a

partir de la formulación según la cual *no es Ido quien ama al hombre, sino ella, su mujer, quien lo ama*. De esta manera, dice Freud, el ego habla por intermedio del *alter ego* que cambia de sexo (Freud, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, 66-67). También podría pensarse que *Ido no ama al hombre, sino lo odia* y que este odio, vuelto contra sí, desataría una persecución en la que, en su furia, el duque llegaría a tomar a la mujer de Ido que, lejos de ser la pobre Nicolasa, resultaría ser el propio Ido mudado en mujer.

Ágalma

Lacan utiliza el término griego *ágalma*, para expresar lo que constituye la brillantez fálica del objeto del deseo. En el *Banquete*, Alcibíades compara a Sócrates, cuya apariencia es todo lo contrario de bella, con un sileno. Ahora bien, el sileno no es sólo la imagen que designa este nombre, sino un continente, una forma de presentar joyas, objetos preciosos. De esta manera, es necesario abrir el sileno para encontrar los *agálmata* que hay en su interior. En las palabras de Alcibíades, habla así, comenta Lacan, el lenguaje de la pasión (Lacan, *La transferencia*, 164). Los *agálmata* someten a quienes los admiran a las órdenes de quienes los poseen. El deseo, más allá de la propia voluntad, proviene del Otro. De esta manera opera el relumbre del lujo en el caso de Isidora o el de las fantasías en Miquis. Algo así encuentran Fortunata en Juanito y Juanito en Fortunata. El *ágalma*, sigue diciendo Lacan, es algo a cuyo alrededor algo se suscita; en la raíz de la palabra hay escondida una idea de brillo (Lacan, *La transferencia*, 167). El *ágalma* está relacionada con imágenes que roban la vista y suscitan la pulsión escópica.

Un objeto despierta pasión porque “ahí dentro, oculto en él, está el objeto del deseo, *ágalma*” (Lacan, *La transferencia*, 173). Este objeto (pecho, mierda, falo, mirada, voz) es siempre un objeto parcial.

Tyché

“El inconsciente”, dice Lacan, “es los efectos que ejerce la palabra sobre el sujeto, es la dimensión donde el sujeto se determina en el desarrollo de los efectos de la palabra, y en consecuencia, el inconsciente está estructurado como lenguaje” (Lacan, *Los cuatro conceptos*, 155). El psicoanalista francés hablará de la función pulsativa del inconsciente y de su condición evanescente. En el escrito freudiano *Recordar, repetir, reelaborar*, afirma, “lo real es lo que siempre vuelve al mismo lugar” (Lacan, *Los*

cuatro conceptos, 57), a ese ámbito donde el sujeto, en tanto que cogita o piensa con la razón, no se encuentra con él.

Lacan contrasta la noción de *automaton* arriba delineada, que implica una red de significantes, con la *tyché* o insistencia de lo real del trauma: “Lo real está más allá del *automaton*, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer. Lo real es eso que yace siempre tras el *automaton*...” (Lacan, *Los cuatro conceptos*, 62). La *tyché* será entonces el encuentro con lo real: “Al decir de Lacan, la función de la *tyche*, de lo real se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo la forma del trauma. La repetición del acontecimiento traumático apunta a la ligazón de la energía, esto es, a la posibilidad de simbolizar lo real, de incorporarlo al *automaton*, al imperio del placer. Lo real, dice Lacan, “hay que buscarlo más allá del sueño –en lo que el sueño ha recubierto, envuelto, escondido, tras la falta de representación, de la cual sólo hay en él lo que hace sus veces, un lugarteniente” (Lacan, *Los cuatro conceptos*, 64).

Yo ideal e ideal del yo

En *Introducción del narcisismo* (1914), Freud habla de dos narcisismos. En primer lugar hay un narcisismo en relación con la imagen corporal que constituye la unidad del sujeto. La reflexión en el espejo introduce un segundo narcisismo que permite la identificación con el otro y la relación imaginaria y libidinal con el mundo en general: “El sujeto ve su ser en una reflexión en relación al otro, es decir en relación al *Ich-Ideal* (ideal del yo). Así, el objeto amado equivale, debido a la captación del sujeto que opera, al ideal del yo” (Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, 194). De ahí la fascinación por el objeto amado y su sobreestimación.

Si se consagra al yo ideal el amor ególatra de que era objeto en la niñez el yo verdadero, incapaz de renunciar a la perfección de la niñez, intentará reconquistarla bajo la forma de su ideal del yo (Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, 203): “La formación del ideal del yo aumenta las exigencias del yo y favorece al máximo la represión”. De aquí que surja en Fortunata la *idea blanca* como represión de su pasión por Juan Santa Cruz. Esta idea, la hostia sagrada, cuerpo del sacrificio transmutado en símbolo, habla y se revela vigilante, “instancia psíquica especial encargada de velar por la satisfacción que se desprende del ideal del yo” (Lacan, *Los escritos técnicos*, 205).

De rodillas ante la custodia, Fortunata “llegaba a creer” que la forma, *la idea blanca*, con un lenguaje semejante al suyo, le decía:

‘No mires tanto este cerco de oro y piedras que me rodea, y mírame a mí que soy la verdad. Yo te he dado el único bien que puedes esperar. Con ser poco, es más de lo que te mereces. Acéptalo y no me pidas imposibles. ¿Crees que estamos aquí para mandar, verbi gracia, que se altere la ley de la sociedad sólo porque una marmotona como tú se le antoje? El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha’ (FyJ, I, 634-635).

Si en la alucinación del psicótico se produce una sonorización del objeto voz en la que el *superyó* tiende a proferir una exigencia de goce, cuando el ideal se hace escuchar por la histérica, moderado por la función paterna, se manifiesta en reproches, prohibiciones o admoniciones.

La *idea blanca* es el lleno de la *pícaro idea* que aparece como expresión del vacío, eso que a Fortunata le sale de *entre sí (entre mí)*. De esta manera la *idea blanca* resulta de la represión de la *pícaro idea*.

Cuando Guillermina le habla a Fortunata de Jacinta y sus virtudes, aparece como una guía situada, más allá de lo imaginario, “a nivel del plano simbólico, del intercambio legal, que sólo puede encarnarse a través del intercambio verbal entre los seres humanos. Ese guía que dirige al sujeto es el ideal del yo” (Lacan, *Los escritos técnicos*, 215).

Incorporación simbólica

Tal como lo explica Freud, en la horda primordial darwiniana domina un padre violento, celoso, gozador. En algún momento, los hermanos expulsados por éste, se unen para matar y devorar a ese padre primordial, envidiado y temido por cada uno de los hijos y por todos en conjunto. En el acto de canibalismo, los hermanos consuman la identificación con el padre y cada uno se apropia de una parte de su fuerza. Ahora bien, una vez saciado el odio, surgen en el grupo sentimientos tiernos. Nacen así la culpa y el arrepentimiento.

Lo que los hermanos han transgredido se les impone ahora desde dentro en forma de una “obediencia de efecto retardado”. Surge entonces el tabú del incesto. De esta manera, la horda paterna se ve reemplazada por el clan de hermanos, unidos por lazos de sangre, cuya fuerza sagrada proviene de la sustancia del tótem (Freud, *Tótem y tabú*).

El superyó

El superyó freudiano se produce en el momento en que declina el Edipo y el sujeto incorpora las voces parentales; se erige sobre las astillas del Edipo constituyéndose con las potentes mociones e importantes destinos libidinales del ello (Freud, *El yo y el ello*, 37).

Existe sin embargo un superyó anterior surgido, siguiendo a Melanie Klein, como represalia de las pulsiones sádicas. Si el masoquismo resulta de la marca del lenguaje en el sujeto, el sadismo del superyó se nutre de la unión con el masoquismo primario y ordena gozar: “La función del superyó, en su último término, en su perspectiva final, es odio a Dios, reproche a Dios por haber hecho tan mal las cosas.” (Lacan, *Seminario VII*, citado por Guyomard, *El deseo de ética*, 142).

C. Conclusión

Naturaleza y amor

Galdós publica *Fortunata y Jacinta* en 1886, momento en el que, a la caída de la I República instaurada en 1873, la burguesía regeneracionista retoma el control de España.¹¹⁴ Si Juan Santa Cruz representa a la clase hegemónica, *Fortunata* pertenece al pueblo. La novela trata de los amores entre los anteriores personajes y del hijo que engendran.

El objeto poético de la novela es el huevo (el embrión) que Juan Santa Cruz y sus amigos fríen durante una clase de metafísica, lo que, relatado en el primer párrafo de la novela, establece una anacrusa paródica de lo que posteriormente se relatará. Al romper el huevo para comerlo o freírlo, hay algo que se pierde, eso que Lacan llama laminilla u *hombrelette*, suerte de plasma o sustancia inmortal; eso que todavía succiona *Fortunata* en la mítica escena del encuentro con Santa Cruz en la Cava Baja.

Toda vez que el goce condesciende al deseo, hay algo que cae, que se pierde, en cuya ausencia queda el sujeto anclado a la muerte. Por su parte, el objeto perdido en

¹¹⁴ En el horizonte internacional del momento está la fundación de la Internacional Obrera en 1870 y la constitución de la Comuna de París en 1871. Por otra parte, en el contexto de la historia, resulta interesante la participación de Juan Santa Cruz en la llamada noche de San Daniel (1865), cuando la guardia civil y el ejército español reprimieron sangrientamente a estudiantes de la Universidad de Madrid que realizaban una serenata en apoyo al rector depuesto por orden del gobierno por no haber destituido al catedrático Emilio Castelar, autor de artículos críticos al régimen de Isabel II. La reina caerá con la revolución de 1968, “La Gloriosa”, a partir de la cual se sucederá el llamado sexenio progresista y, al cabo del cual, con la caída de la I República, se instaura la Restauración.

cuanto tal orienta al ser hacia el deseo, lo que establece el estatuto del sujeto. Así pues, al nacer a la vida, los humanos nacemos también para la muerte. Y eso que al nacer perdemos y que simultáneamente nos orienta, suerte de plasma o sustancia inmortal, es lo que Freud denominó libido, que puede asociarse en el contexto de la novela de Galdós con la *Naturaleza*, tal como se entiende en la cauda renacentista y humanista. Naturaleza que tiene sus propias leyes y funciona mecánica y avasalladoramente (Rodríguez Puértolas, *Galdós. Burguesía y revolución*, 65). La grávida atracción entre los sexos, primera de estas leyes, aparece figurada en la imagen que preside la novela toda: el encuentro entre Fortunata y Juanito en el entresuelo de la Cava Baja.

Siguiendo las teorías neoplatónicas que influyeron en Cervantes, referente obligado si hablamos de Galdós, el elemento vital de la Naturaleza es el Amor, esencia vital, todopoderosa y libre.¹¹⁵ “Y así como no ay cosa ninguna que haga unir al universo con todas sus diversas cosas sino el amor, se sigue que esse amor es causa del ser del mundo y de todas sus cosas” (Hebreo, *Los diálogos de amor*, 198). Además de estas cualidades, en la novela galdosiana que me ocupa se plantea, a través del personaje central, la trascendencia del Amor sobre toda noción de moral y de pecado convencionales (Rodríguez Puértolas, *Galdós. Burguesía y revolución*, 69). “La verdadera ley es la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza”, dice Fortunata cuando nace su hijo. Y Maxi, “... hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos lo corrige”. En la medida en que su movimiento responde a la fuerza del Amor, Fortunata es un ángel, como también lo es Jacinta, aunque en el caso de la esposa de Santa Cruz, la potencia aparece obturada por la moral de clase. En el mismo sentido, Maxi aparece también como un personaje incitado.

Siguiendo a León Hebreo, el amor se manifiesta como “deseo de alguna cosa” (Hebreo, *Los diálogos de amor*, 241); y el deseo, como afecto voluntario del ser o aver (tener) la cosa estimada que falta por buena. Así, el deseo se asocia con la falta, el hueco que permite la aventura de la búsqueda incesante.

Si pensamos en la noción de incitación a la que se refiere Américo Castro en relación con los personajes cervantinos y en cuyo linaje inscribe a los galdosianos,¹¹⁶ la *falta o hueco* puede figurarse como punzante saeta, fuente de la incitación.¹¹⁷ Incitación como la autopropulsión de los protagonistas en un medio social resistente a sus

¹¹⁵ Sobre el neoplatonismo de Cervantes, *vid. El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro.

¹¹⁶ *Vid. Gilman, Galdós y el arte de la novela europea*, 160 y ss.

¹¹⁷ En *El libro de buen amor* se establece la dicotomía entre el “buen amor” y el “loco amor” del mundo con la imagen de la rosa y la espina, respectivamente.

aspiraciones o incluso francamente hostil: “Vivir (cervantinamente) consistiría entonces en dejarse labrar el alma por las saetas de todas las incitaciones para vivirse en ellas, o morir en ellas” (Castro, “La estructura del Quijote”). De esta manera caminan férvidamente Fortunata, apasionada por su evanescente amante y desposeída de un lugar social, Maximiliano Rubín, herido de amor por Fortunata, y Jacinta, en pos del hijo que le es negado.

Personajes incitados y no incitados

Fortunata

Fortunata está concebida desde una perspectiva de valores romántica, a saber, la pasión amorosa, el primitivismo y la tragedia. La muerte de Fortunata devuelve el equilibrio a una sociedad en la que los valores de la heroína resultan amenazantes (Tarrío, *Lectura semiológica*, 158). Y si bien Galdós se considera un autor antirromántico, es en cierta medida con los valores del romanticismo, la autenticidad, la pasión, la locura misma, como presenta de manera crítica la moral de la burguesía de la Restauración.

Fortunata, “hembra popular”, está situada apenas en los umbrales de la cultura, tal como se manifiesta en su dificultad para enunciar correctamente algunos vocablos. La filiación popular de la heroína se trasluce en el comportamiento de la Virgen quien en sus sueños, más allá de la voluntad de la soñante, protege su amor por su amante, esto es, en sus palabras, “se pasa al lado del enemigo” o al del deseo, en la medida en que en ese momento la joven se halla bajo el influjo de la Iglesia e intenta a nivel consciente sostenerse como futura esposa de Maximiliano Rubín.¹¹⁸

En general, en vez de la palabra, encontramos en Fortunata el silencio y en vez de obediencia, subversión. En relación con una conversación entre Fortunata y Mauricia la Dura, el narrador se refiere a la forma de religiosidad “rarísima” que ambas mujeres profesaban, pues no resultaba pecado amar a quien se amaba.

León Hebreo se refiere a la materia prima como forma de caos o de confusión, como causa de la continua corrupción de las formas que posee: “Por lo cual algunos la llamaron meretrix, porque no tiene único ni firme amor a uno...” (Hebreo, *Los diálogos de amor*, 103). De esta manera, Feijóo funda el planteamiento de la imposibilidad del matrimonio burgués en la concepción neoplatónica del amor y su perpetuo movimiento

¹¹⁸ Al decir de Moncy Gullón (1990): “Después de la descripción inicial (de la novela) –focalizada por Juanito– se puede ver a Fortunata como símbolo popular o como símbolo de amor. Y su aparición es como un volcán que irrumpe vivificando la montaña o narración...” (Gullón, “Visualizaciones de Fortunata”, 680).

hacia aquello que inevitablemente falta. La infidelidad, dirá Maximiliano Rubín en su discurso ante la tumba de Fortunata, es un rozamiento con las fuerzas de la Naturaleza. El sostenido y proclamado amor por Juan Santa Cruz, primer amante de Fortunata, es acaso una forma de defensa de la joven ante la tendencia a la dispersión de su naturaleza profunda.¹¹⁹

El *entre sí* de la protagonista, “sólo puedo hacer lo que me sale de entre mí” es una afirmación del cuerpo, sus entrañas, la mente y sus afectos. Tal como aparece como didascalía o acotación en *La Celestina* o en *El Lazarillo de Tormes*, el *entre sí* de los personajes es un enunciado privado, algo que se hurta a los otros; lo producido en el interior del personaje como reacción o respuesta a los sucesos de fuera, una pauta de un transcurso propio. Fortunata asocia su condición social y sus alcances con el límite en el que se afina y afirma: “sólo puedo hacer lo que me sale de *entre mí*”. Por otra parte, declara la protagonista que en ciertas acciones suyas (el ingreso al convento de las Micaelas o su casamiento), apenas se reconoce, como si las hubiera realizado una marioneta.

La vida interior de Fortunata es una pregunta por ella misma, un intento por encontrarse y simultáneamente afirmarse como la verdadera esposa de Santa Cruz desde su idea, surgida de *entre sí*, como después le surgirá su hijo. El *entre sí* implica una forma de producción, un trabajo, tal como se habla en términos freudianos del trabajo del sueño o del trabajo del duelo; y, sobre todo, un contacto con los impulsos propios.

Al ver a Jacinta por primera vez en el convento de las Micaelas, Fortunata se sorprende y siente admiración por ésta. Cuando se entera de los desdenes y desaires que la esposa de Santa Cruz sufre por parte de su esposo, la joven termina por identificarse con ésta; de la admiración e identificación surge el anhelo de parecerse a Jacinta.

Además de sus propias producciones, la experiencia en el convento termina por suscitar en Fortunata un monólogo interior que el narrador llamará *idea blanca* y que se configura en la contemplación de la hostia sagrada colocada en el hueco de la custodia. Aventuro una conjetura: la *idea blanca* sería la conciencia crítica, identificada con el ideal del yo, surgida a partir de la experiencia religiosa con la que, en nombre de la gratitud, el principio de realidad y la cordura, Fortunata se prohíbe el deseo, la falta, la

¹¹⁹ Por su parte Rosa Chacel afirma que Fortunata “ama a Santa Cruz, simplemente, como una hembra en celo; y le ama a él y a ningún otro porque sólo él responde a su personal anhelo” (*vid.* Enrique, “*Fortunata y Jacinta* ante la crítica de su tiempo”, 180).

sexualidad: eso que le surge de *entre sí*. *Idea blanca* pues como reverso de o como aquello que obtura lo que después aparecerá como la “pícaro idea” de la protagonista.

Al salir de convento, Fortunata está dividida entre sus propios pensamientos, fortalecidos por el acicate de Mauricia la Dura, quien le revela que Juan Santa Cruz la está buscando y que además subraya el hecho de que, a diferencia de Jacinta, la joven ha tenido y puede tener un hijo, por una parte, y, por la otra, por la *idea blanca* que consiste en una conciencia moral hecha de imposibilidad, represión y conformismo. No es éste el único momento en el que, en razón de la dimensión inconsciente presente en la configuración del personaje, el *yo* de Fortunata aparece dividido.

La noche anterior a su boda, Fortunata sueña que la Virgen “protege a su enemigo”, esto es, a Juan Santa Cruz, con lo que la figura de la deidad materna aparece vinculada con el deseo (aun si éste atenta contra el orden) como también ocurre en el ensueño alcohólico de Mauricia. Ahora bien, además de la moral inculcada por la Iglesia y el dominio patriarcal, hay en Fortunata una forma de moralidad y de lealtad que le surge de *entre sí* a partir de la cual rechaza instintivamente la doble moral burguesa, como se pone de manifiesto cuando responde al interrogatorio de Nicolás Rubín a propósito de sus relaciones con Juanito la noche en que Maxi regresa golpeado por éste: “No lo puedo remediar. Ello está *entre mí* y no puedo vencerlo”.

En repetidas ocasiones Fortunata anhela la estabilidad que le hubiera dado permanecer en su mundo de origen, compartiendo la vida con algún “triste albañil”, un hombre del pueblo. Sin embargo, la fuerza de su belleza y su pasión la van llevando a mutar de condición. Más fuertemente aún, es la pasión y el apego por su primer amante lo que la saca del umbral de su clase. Es ésta una de las escisiones del personaje.

Desde un punto de vista mítico, proveniente de un mundo anterior a la sociedad patriarcal, recuérdese la primera aparición de Fortunata en el entresuelo de la Cava Baja, hay algo en ella, una fuerza natural instintiva, que no será desoída por la Virgen, que le permite afirmarse a partir de sus propios impulsos e intuiciones, de manera que, más que una imagen ideal de sí, valora como constitutivo y propio, lo dije arriba, todo lo que le sale de *entre sí*; aparece habitada por la Naturaleza en tanto que fuerza mítica que muere para darse a luz.

En el triángulo que la propia Fortunata establece con Jacinta y Juan Santa Cruz, la esposa de Juanito aparece a la vez como una rival y modelo que le suscita celos y admiración. Un poco más adelante, Fortunata quiere que la esposa de Santa Cruz sea testigo de su integridad.

Confrontada por Guillermina Pacheco en cuanto a su relación con Santa Cruz, Fortunata incorpora la palabra de la santa, acaso en la medida en que le abre un acceso a la identificación con Jacinta. Guillermina le habla de sacrificio. Mauricia la Dura, en cambio, insiste en que amar a quien se ama no es nunca pecado. Fortunata asimila estas dos figuras contrapuestas que acaso se unen en la apelación al gozo; sacrificial el uno y corporal y amatorio el otro. Ambas presencias abren vías para volver a tener a Juan Santa Cruz; Mauricia, a través de la pasión y el hijo que pudiera darle; y, Guillermina, a través de la resignación socio-religiosa de no tenerlo, lo que le otorgaría una condición virtuosa semejante a la de Jacinta.

Fortunata cifra en la virtud de Jacinta, incuestionable para su marido, la garantía de la existencia de la honestidad en el mundo. La esposa de Santa Cruz figura para Fortunata el ideal.

Al quedar embarazada, Fortunata se afirma, en la medida en que tiene *entre sí*, en sus entrañas mismas, la capacidad de intervenir el mundo simbólico, derrotando el imaginario social que la margina y excluye. Simultáneamente, la contundencia de su estado la lleva a identificarse con la mujer legítima, Jacinta, y a intentar un acercamiento en el que logre su perdón y aceptación.

Como antídoto al veneno inoculado por Maxi al revelarle la traición de Aurora, Fortunata acude al taller de ésta para abofetearla y golpearla. Se trata de una escena que remite a las peleas callejeras de Mauricia la Dura y de la propia Fortunata en su adolescencia, cuando se liaba a golpes con otras zagalonas en las calles de Madrid. La pelea física entre mujeres transgrede los umbrales de la feminidad burguesa y se desborda en un primitivismo. Fortunata recurre a la violencia primordial para castigar a Aurora por haberla traicionado a ella misma y a Jacinta.

Para poder ser ángel, dos veces responde Fortunata ante la violencia: cuando golpea a Aurora por su traición y cuando somete a Maxi, quien había predicho que Santa Cruz y Aurora tendrían hijos, induciéndolo a comprar una pistola para matarlos, y desencadenando nuevamente la locura de su marido. Pero ante la tercera provocación, la afirmación de Aurora de que el hijo de Fortunata era de Segismundo Ballester, Fortunata, incapaz de levantarse de su lecho para castigar a la calumniadora, comienza a perder la certeza de su “idea”; el basamento de su mundo vacila. Perdido el goce que le da su “idea”, carece de elementos para saber si su palabra conserva validez.

Después de haber renunciado ante Guillermina, y no ante sacerdote alguno, a su “idea”, ya perdida, y perdonado a sus enemigos, Fortunata encuentra *entre sí* la fortaleza

de quien no ha cedido en su deseo. Con su acto, esta vez sí, de libertad, Fortunata restituye a la mujer tantas veces engañada y logra un pacto con quien no la traicionará. De esta manera, la entrega de su hijo no resulta un sacrificio, sino una forma de afirmación rebelde.

Juan Santa Cruz

Juanito Santa Cruz no es un personaje incitado, sino el destinatario de la pasión de Fortunata. Alternativamente coloca en y retira el *ágalma* en Fortunata, quien constituye su objeto.

Maximiliano Rubín

En un primer momento, el principal anhelo de Maxi consiste en trastocar los órdenes de la realidad y la fantasía, para liberarse de la conciencia de su estado enfermizo. El enamoramiento de Fortunata constituye una poderosísima incitación, esta vez proveniente de la realidad, pues anteriormente había vivido una “existencia negativa”, esto es, la sensación de no existir, negatividad a la que regresa como defensa contra el sufrimiento ante la infidelidad de Fortunata tal como lo refiere a Feijóo (“...hay que anularse para triunfar; decir *no soy nada* para serlo todo”) y al final, cuando se supone curado de su enfermedad tal como se lo relata a Guillermina: (“...encontréme como el que sube a un monte muy alto, muy alto, y ve todas las cosas de golpe, reducidas a mínimo tamaño”).

Descubierto el adulterio de su mujer y humillado por el amante de éste, Maxi se defiende intentando distanciarse del mundo social y aun de su propio yo. Posteriormente, como preludio a su crisis, el joven Rubín entra en una suerte de melancolía en la que siente que se vacía de memoria. Después vivirá estados alternativos de somnolencia espiritual y manía persecutoria. Finalmente, un día en sueños se le revela (al tiempo que se le vela) el embarazo de su mujer: “José, no tengas celos, que si tu mujer está encina es por obra del *Pensamiento puro...*”.

Pero la persecución persiste; se le impone al joven la idea de que hay alguien que entra a la casa donde vive con intenciones de robarle el honor. El delirio resulta explicable: se trata de una situación de impotencia ante el adulterio de su esposa que lo remite quizás a los de su madre. Otro día Maxi entra en un delirio tocante a la vida como prisión y la muerte como liberación; entonces, le propone a Fortunata que ambos se quiten, juntos, la vida.

Tiempo después, resignado a la pérdida de Fortunata, quien se ha ido a vivir a la Cava Baja donde espera dar a luz, el joven comienza a cultivar una manía lógica y un rechazo de todo lo que en su pensamiento no sea cálculo y razón; se trata de una defensa ante los sentimientos de desvalimiento que le produce su reciente enfermedad y el adulterio y abandono de su esposa. El joven proclama que ve la verdad “desde muy alto”, lo que constituye una forma de rebasar y conjurar el daño de la cruda verdad del adulterio. En este segundo delirio es capaz de dar cuenta de su anterior locura, identificando en ésta el delirio de persecución, el delirio de grandeza, el furor homicida, la manía religiosa, las ansias de anacoreta, el delirio de abnegación y el desprendimiento

Al revelarles la traición de su amiga Aurora, Maxi destruye a Fortunata; su palabra se convierte en veneno. Pero como las avispas, que, una vez que han clavado el aguijón, quedan desposeídas de defensa, Maxi queda al final subyugado por el furor demoníaco de Fortunata, quien lo incita a matar a los adúlteros a cambio de “cariño verdadero”. La gélida máscara del joven se derrite y retorna al exilio de la desolación.

Al enterarse de la muerte de Fortunata, Maxi se despide amorosamente de ésta, afirmando que la ama, “no como era, sino tal y como yo la soñaba y la veía en mi alma”. De esta manera, Maxi contempla a su mujer después de muerta, “libre de las transformaciones del mundo”; mientras él mismo se siente liberado de las “sinrazones de la vida”, morando en “la pura idea”.

Un equívoco sella la novela. Maxi declara que quiere retirarse a un convento donde vivir a solas con sus ideas; su tía, aparentando acceder a su deseo, lo envía al hospital psiquiátrico de Leganés. Si ante la muerte de Fortunata, Maxi es capaz de llorar y expresar su afecto por ella, acaso también, simultáneamente con el duelo por su amada, termina por arrancarse del mundo con el que había entrado en contacto a partir de ésta, para entregarse a un estado en el que las diferencias no pueden ya tocarlo. La locura le permite aun sustraerse a su condición de loco y proclamar su desoladora libertad, a caballo justo en el umbral de la lábil frontera entre la realidad y la fantasía.

Jacinta

Jacinta se inserta en el triángulo con Fortunata y Juanito cuando, al conocer la historia de éstos, ante su propia pregunta por su condición de mujer,¹²⁰ se busca en la imagen de Fortunata, amada y abandonada por Santa Cruz.

¹²⁰ Al decir de Sierra (2003-2004), Barbarita, madre de Juan Santa Cruz, había comprado a Jacinta como mercancía, como si fuera una muñeca de porcelana, una réplica de los fetiches infantiles de la señora.

Incitada por su deseo de maternidad, Jacinta se ocupa de sus sobrinos y confecciona ropa para el asilo de Guillermina. En sus ensoñaciones y fantasías, busca un hijo al que cree encontrar y en el que supone nacido de Fortunata y Juanito, se lo representa como un hijo que le ha nacido a Juan *en otra*.

Al final de la novela, Fortunata le entrega su hijo a Jacinta y, con éste, algo de su deseo y de su falta. Por su parte Jacinta acepta el hijo de la amante de su marido, acogiendo a la destinadora como semejante. Jacinta será entonces capaz de alimentar psíquicamente a Juan Evaristo Segismundo en la medida en que, al fin desprendida del ideal que obturaba su decurso, pueda buscarse en un imaginario propio.

Guillermina

Incitada por la muerte de su madre, al decir del narrador, Guillermina Pacheco “se había propuesto no servir a más señores que se le pudieran morir”, de manera que adoptaba huérfanos. El orfanatorio parece pues consagrado a una madre inmortal que se alimenta con los recién nacidos.

Aun después del incidente con Mauricia en el convento de las Micaelas, al saber que se muere, Guillermina la recoge de la calle y la cuida hasta su muerte, llevándole el Viático y rescatándola del desgarramiento y la intemperie. Mauricia vive en la desposesión aun de sí misma, mientras Guillermina acumula huérfanos, prestigio, obras.

En una suerte de confesión que se produce cuando Guillermina amonesta a Fortunata por haber tratado mal a Jacinta y aquella le habla del antagonismo entre lo que le dicta el corazón y las leyes divinas y humanas, Guillermina le aconseja que sacrifique su felicidad al altar de sus deberes de esposa. Además, la fundadora le confía que ella no ha hecho nunca un verdadero sacrificio, por lo que cuando advierte que alguna persona tiene la posibilidad de sacrificar algo, “de arrancarse de algo con dolor”, siente envidia.

Parecería entonces que Guillermina se pone a resguardo de su pérdida con el goce de la adopción incesante, con la que sostiene la vida de una madre que recubre la muerte de la suya como si ella misma fuera un instrumento de ésta.

Mauricia la Dura

Si Jacinta es un personaje apolíneo, en tanto que convoca en Fortunata el *yo (moi)*, Mauricia resulta dionisiaca, asociada con el desgarramiento del *yo* en la embriaguez, la sexualidad y la locura.

Dentro del convento, Mauricia tiene crisis que recurrentes, como el girar de los motores de viento que encuentra Maxi camino al convento de las Micaelas. Los molinos de viento son imágenes carnalescas y emblemáticas de *El Quijote*, el incesante girar de la locura.

Es Mauricia quien secunda a Fortunata en sus consideraciones en cuanto a su fecundidad y la infertilidad de Jacinta, y quien la incita a tener un hijo para recuperar al hombre que le ha quitado la otra (“Quítale lo que ella te ha quitado, y adivina quién te dio”).

La transgresión operada por la Dura en sueños, hurtar la hostia del altar para devolverle el hijo a la Madre, implica la reincorporación del hijo, y por tanto la destrucción de todo orden. Y si bien no se trata de una psicosis, en tanto que Mauricia ha realizado el sacrilegio tan sólo en sueños, queda sin embargo como incitadora de la destrucción del orden religioso mismo.

José Ido del Sagrario

La identificación del personaje Ido del Sagrario con el folletinista Manuel Fernández y González (1821-1888) es, al decir de Krow Lucal (1993), recurrente en los estudios galdosianos. Al decir de la misma autora, además de leerlo, Galdós probablemente lo conoció, tal como parece desprenderse de la sentida nota necrológica que escribió a su muerte.

José Ido del Sagrario es un personaje no incitado, sino tomado o poseído por el Otro. Estimulado con la ingesta de carne, presenta automatismos motores (gestos parásitos, tics, espasmos) y sensitivos (alucinaciones de sensibilidad general, corrientes eléctricas, rayos). En su delirio, atribuye a su mujer a la vez la hermosura de la Venus de Médicis y la perfidia de la adúltera. A la hiperbolización de la belleza de su esposa (carnes de raso, cuello de cisne, ojos cual estrellas) corresponde un goce adúltero igualmente ilimitado. En un segundo momento del delirio, pretende convertirse en campeón vengador de todos los maridos ultrajados de España. De esta manera, después de haber sentido la imperiosa necesidad de *comer carne* y de haberlo hecho, corre a su casa para sorprender el adulterio de su mujer; paradójicamente, es gracias a esta última, quien lo induce a alucinar la escena de adulterio en un camastro, que no pasa al acto.¹²¹

¹²¹ La fórmula “pasar al acto” da cuenta del acto de llevar sin mediación alguna las consecuencias de las ideas delirantes a la realidad, lo que muchas veces implica el asesinato o el suicidio.

Por otra parte, en su delirio, Ido aparece como doble paródico de Maxi, sólo que si en su caso el delirio es el intento de suturar una relación con el mundo, en el de Maxi se trata de un desbordamiento imaginario ante la dolorosa realidad de la traición de la amada.

Conclusiones

Apuntes para una poética de la locura

El propósito de este trabajo ha sido encontrar elementos para delinear una poética de los personajes de la novela galdosiana. En los momentos que he denominado de desbordamiento y en los tiempos de umbral (de crisis) en los que aparecen los conflictos que atraviesan a los personajes y las escisiones que los constituyen, se pone de manifiesto la perspectiva de la trama y la escritura misma. De esta manera el lector experimenta psíquicamente los efectos del desbordamiento y en muchos momentos la lectura constituye un tiempo de umbral.

El apelativo “doctor Centeno”, que da nombre a la primera novela analizada, proviene del violento y humillante desbordamiento del capellán Pedro Polo sobre la persona de Felipe Centeno. Ahora bien, la historia de Felipe Centeno en tanto que *therapon* de Alejandro Miquis resignifica el nombre impuesto revistiendo al personaje de dignidad. El personaje y la novela misma constituyen una apuesta por la trascendencia del desbordamiento y la violencia.

Resulta desbordante asimismo la violencia sexual con la que Pedro Polo lucha con el celibato y la culpa, como lo es también el goce autista de Jesús Delgado con los textos de pedagogía en los que se encuentra inmenso. Es desbordante la locura de Isabel Godoy que invade a su sobrino nieto, quien a través de la escritura intentará simbolizar su *delirium*. Por otra parte, en la persona de Alejandro Miquis, neurosis y tuberculosis se causan mutuamente produciendo en el joven una espiral de fiebre y frenesí que termina con la muerte. El tiempo de Alejandro Miquis es un tiempo de umbral; tiempo de *delirium* al que accederá Felipe Centeno para sostener el cuerpo herido del literato.

También Isidora, protagonista de *La desheredada*, hurta el tiempo común para habitar su *delirium*. Su gesta constituye un tiempo de umbral que al final la lleva a la degradación de sí y a la pérdida de su hijo y de su mundo familiar.

La “segunda vida” de Isidora, además de un tiempo de umbral, sostenido como un futuro anticipado y sin recuerdos del pasado, es también un desbordamiento, una locura producto de la pasión y la desmesura, tal como la plantea el alienismo del siglo XVIII. Inmersa en su delirio de reivindicación, inventándose la vida con la mentira del padre, Isidora no registra la escritura de sus actos en los otros y vive devorando el futuro y amando a su pasión como a sí misma.

Publicada en 1886, momento en el que, a la caída de la I República, la burguesía regeneracionista retoma el control de España, en *Fortunata y Jacinta* se narra una suerte de Carnaval¹ en el que una mujer del pueblo, asida a la pasión encarnada en su “idea”, da a luz al heredero que la mujer legítima del Delfín de la casa Santa Cruz es incapaz de concebir. La muerte de Fortunata devuelve el equilibrio a una sociedad en la que los valores de la heroína resultan amenazantes, pero el efecto de su último acto, la entrega del hijo a Jacinta, implica la destitución moral del Delfín y la transmisión de un deseo. Siguiendo a León Hebreo, el elemento vital de la Naturaleza es el Amor, esencia todopoderosa y libre. En esta novela se plantea la trascendencia desbordante del amor sobre toda noción de moral y pecado convencionales. De esta manera, Evaristo Feijóo funda el planteamiento de la imposibilidad del matrimonio burgués en la concepción neoplatónica del amor y su perpetuo movimiento hacia lo que inevitablemente falta. La infidelidad, dirá Maximiliano Rubín en su discurso ante la tumba de Fortunata, es un rozamiento con las fuerzas de la Naturaleza. Por otra parte, el sostenido y proclamado amor por Juan Santa Cruz de Fortunata como amor primero y único, es acaso una forma de defensa de la joven ante la tendencia a la dispersión de su naturaleza profunda. Ideóloga en el sentido bajtiniano, Fortunata está determinada a subvertir las leyes del mundo patriarcal a partir de su sexualidad (*vid. Vilarós, Galdós: invención de la mujer*).

José Ido del Sagrario es un personaje tomado o poseído por el Otro. Estimulado con la ingesta de carne, presenta automatismos motores y sensitivos. En su delirio, atribuye a su mujer la hermosura de la Venus de Médicis y la perfidia de la adúltera. De esta manera, después de haber sentido la imperiosa necesidad de *comer carne* y de haberlo hecho, corre a su casa para sorprender el adulterio de su mujer; paradójicamente, es gracias a esta última, quien lo induce a alucinar la escena de adulterio en un camastro, que no pasa al acto. La sexualidad del personaje aparece como un desbordamiento, capaz de arrasar con el *yo*.

La naturaleza dionisiaca de Mauricia la Dura se manifiesta en crisis recurrentes, como el girar de los motores de viento que encuentra Maxi camino al convento de las Micaelas. Mauricia vive en el desgarramiento del *yo* en la embriaguez, la sexualidad y la locura.

¹ El Carnaval pone de manifiesto el desorden oculto bajo el aparente orden de cosas; su fuerza caótica opera donde la norma es incapaz de regenerar el mundo. Sólo el Caos puede engendrar Cosmos, tornando, a partir de la magia y la violencia, al principio de las cosas (*vid. Nava, Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*, 2013).

En cuanto a Maximiliano Rubín, su “locura razonante” constituye un umbral entre la realidad y el delirio y una frontera entre la locura y la psicosis. En última instancia, su locura da cuenta del umbral que constituye la locura misma. En este umbral concluye la novela cuando, después de la muerte de Fortunata, Maxi manifiesta que quiere retirarse a un convento donde vivir a solas con sus ideas y su tía, aparentando acceder a su deseo, lo envía al hospital psiquiátrico de Leganés. Y si ante la muerte de Fortunata el atormentado marido es capaz de llorar y expresar afecto por su esposa, acaso también, simultáneamente con el duelo por su amada, termina por arrancarse del mundo con el que había entrado en contacto a partir de ésta, para entregarse a un estado en el que las diferencias no pueden ya tocarlo. La locura le permite paradójicamente sustraerse a su condición de loco y proclamar su desoladora libertad.

A. Elementos y motivos de la poética galdosiana de los personajes.

A lo largo de mi lectura y análisis de las tres novelas contemporáneas galdosianas que me ocupan, he encontrado una serie de motivos que considero elementos de una poética de las construcciones figurales galdosianas.

La locura como ausencia de mediación o falla en la función paterna

Muchos de los personajes galdosianos aparecen instalados en la lábil frontera entre la locura y la cordura. En esa medida pueden pensarse a la luz de escuelas psiquiátricas como el alienismo, que vincula a la locura con las pasiones, o con la noción de locuras razonantes, pero sobre todo con el psicoanálisis freudiano y lacaniano.

La locura es ante todo la condición del sujeto en tanto que ser hablante. En las novelas de Galdós, esta condición se inscribe en la cauda de la locura erasmiana que había recogido Cervantes. La locura, la falla, la estupidez, la falta son constitutivas de la condición humana e implican por igual a personajes y a narradores.² La locura se presenta también como desborde o como la crisis que da cuenta del atravesamiento de

² “A quien haya frecuentado la novelas de la “segunda manera” por lo menos hasta el ciclo de *Fortunata y Jacinta*, no puede escapársele lo que tiene de fenómeno prácticamente espiritista la tensión narrativa entre los personajes y los narradores. Los primeros, como el actor del que habla Macbeth, vagan por el escenario hasta que se los hace desaparecer y dejamos de oírlos y los segundos, inscritos en la tradición del *Elogio de la locura* de Erasmo que Galdós había leído en fecha temprana, son “idiotas” o “locos” que sumidos en una especie de duermevela desempeñan alternativamente el rol de criatura y de creador. Pienso, por ejemplo, en caracteres importantes que se esfuman del mapa narrativo: Isidora tragada en el anonimato de la calle; Máximo Manso facturado por su creador al limbo; Alejandro Miquis, víctima de la tisis; Pedro Polo en su viaje sin retorno a Filipinas; don Francisco de Bringas autoconsumiéndose en su ceguera demente; Juan Santa Cruz eclipsado por el advenimiento de un potencial matriarcado; Feijóo apagándose cuando ha terminado de instruir a Fortunata... y todo ello mientras la vida sigue. Y piénsese también en la paradoja que encarna Máximo Manso en su complejísima doble condición de narrador y criatura” (Barjau y Parellada, “Noticia de Benito Pérez Galdós” en *Tormento*, 66-67).

un umbral, momentos que aluden a lo real del sexo, de la privación, del dolor, de la voluptuosidad y de la muerte. Ejemplo de ello es la escena en la que Jacinta se aferra al chillido de unos gatitos. Sabemos que quiere tener un hijo desesperadamente, pero como lectores no entramos en contacto con esta pasión más que a través de la escena en que la joven esposa le pide al portero que saque a los animalitos de la alcantarilla: “Todo lo que en ella existía de presunción materna, toda la ternura que los éxtasis de madre soñadora habían ido acumulando en su alma se hicieron fuerza activa para responder al *miiii* subterráneo con otro *miiii* dicho a su manera.” Jacinta está desbordada y, a través del narrador, en tanto que lectores, escuchamos la añoranza de su cuerpo.

Otro momento importante de Jacinta ocurre cuando, al recibir como propio al hijo de Fortunata, traspasa el umbral del yo ideal en el que a lo largo de la novela ha estado encerrada para desbordarse en el ser por el que quiere ser colmada y es capaz de encontrarse en la mirada de Moreno, su enamorado muerto.

En la escritura galdosiana aparece también la depresión cuando, debido a la soledad y el encierro, se produce en los personajes una resurrección de lo pasado, como le ocurre a Mauricia la Dura en el convento de las Micaelas o a Fortunata durante su embarazo en la soledad de la Cava Baja, fenómeno que se figura como el desplazamiento de hormigas negras.

En su insomnio número cincuenta y tantos, Isidora siente en su cabeza una madre grande y enroscada pariendo sin cesar. Este basilisco remite a su tía, la Sanguijuelera, a la marquesa de Aransis, la madre-inquisidora, y a doña Laura, la hosca esposa de don José de Relimpio cuyas hijas dejaban los ojos en su trabajo de costureras. Se trata de figuras maternas cuya contraparte masculina no aparece o no opera con eficacia. Este padre fallido aparece como San José en el sueño de Maxi sobre el embarazo de Fortunata y en las palabras del amanuense Canencia, internado en Leganés por problemas con sus hijos. Se trata del padre que no es el padre.

Asociada con el borramiento de la función paterna están los “hombres inútiles” que pululan en LD en torno a Isidora, desde don Santiago Quijano-Quijano y don José de Relimpio, que representan a los padres fallidos, hasta los vividores Joaquín de Pez, Melchor Relimpio y Mariano Rufete, incapaces de sostenerse en el mundo del trabajo.

Es un rasgo común de Isidora Rufete y Alejandro Miquis la falla que les impide regular su goce, por lo que abandonan la vida cotidiana y viven una “segunda vida” fantaseada. Isidora teje una novela familiar en la que sus padres no resultan sino los tutores de su hermano y de ella misma a petición de su madre verdadera: la hija de la

marquesa de Aransis. Esta “segunda vida” de Isidora se constituye a partir del desgarramiento de su realidad sufrido a consecuencia de la noticia, transmitida por su padre, Tomás Rufete, de que era en realidad hija de la hija de una marquesa. Parte del efecto traumático en Isidora consiste en aferrarse al trauma mismo, con lo que, exiliada del mundo, se empeñará en reivindicar la fantasía con la que fuera golpeada y desprovista de sus afectos cotidianos. Así, su vida afectiva y su sensación de identidad misma se afincarán en esa “segunda vida” a la que se verá compelida a alimentar incesantemente. *¿Una madre grande y enroscada pariendo sin cesar?* ¿Es acaso ésta también la madre de Guillermina Pacheco (FyJ), para quien la santa construye el orfanato?

Por su parte, Alejandro Miquis en su drama da cuenta de una narrativa en la que, habiendo sido su padre Pedro Miquis, borrado de su historia por su tía abuela Isabel Godoy, representante del linaje materno, queda como un ser único,³ vivencia que figurará en su drama “El grande Osuna”, personaje nobiliario cuyas hiperbólicas cualidades guerreras lo hacen capaz de disputarle al propio rey el poder sobre la tierra de Italia. Además de gran soldado, es el duque de Osuna un gran seductor.

Maxi Rubín, enfermizo y debilucho, pasa la vida fantaseando al punto que tiene dos existencias, “la del pan y la de las quimeras”. De esta manera, prefiere el sueño y la noche a la realidad y el día, y desearía poder transmutar las significaciones, haciendo realidad los sueños y un sueño, la realidad.

Cuando Maxi conoce a Fortunata, experimenta un desbordamiento a partir del encuentro con lo real pulsional del cuerpo de una mujer que se presenta como traumatismo. Pero su pasión amorosa, que se desarrolla “en una noche como un árbol milagroso”, le permitirá recubrir lo real con el velo del amor. Efecto de esta transmutación de su sueño en realidad es la sensación de vigor y salud.

El episodio de la rebelión del joven contra el encoframiento de su energía libidinal, tal como aparece figurada por la hucha regalada por su tía Lupe, consiste en la emergencia de las monedas, como si fueran tripas, cuando Maxi la golpea y rompe. Este desborde está relatado como un asesinato de la novela de folletín.

A raíz de una discusión de café con su hermano Juan Pablo, Maxi se pregunta por sí mismo, por su yo: “¿me reconozco como tal yo en todos mis actos?” La pregunta,

³ Sabemos por otras novelas contemporáneas que Alejandro Miquis, hijo de Pedro Miquis, tiene dos hermanos: Augusto Miquis, médico (LD) y Constantino Miquis, marido de la menor de las hermanas Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*).

sin duda pertinente desde el psicoanálisis, habla de una fragilidad, de una suerte de evanescencia del *yo*. Después del adulterio de Fortunata, Maxi le refiere a Feijóo los cambios operados en su perspectiva del mundo, su vuelco hacia el interior, hacia las cosas que no se ven ni se tocan, su visión del mundo en conjunto, “mirado desde arriba”. Ante la inclemente realidad, Maxi tiene una visión de Dios: “Créalo usted; hay que anularse para triunfar; decir *no soy nada* para serlo todo.” Maxi se afirma entonces en su sensación de no existir.

La enfermedad de Maxi comienza con una debilidad extrema, con una pérdida de memoria en el que el joven se siente vacío de sí. A mi manera de ver se trata de una suerte de melancolía en la que, desposeído de su objeto de amor, esto es, de Fortunata, quien no lo quiere, la retiene sin embargo como una presencia que, en su reticencia, le exige un esfuerzo que lo vacía de sí.

Cuando Fortunata se reencuentra con Santa Cruz, se acentúa en Maxi la tendencia a la introversión, a la anulación de la vida exterior y a sus pensamientos de muerte. En un sueño en el que, afligido, bebe sediento un frasco de clorhidrato de morfina, se le aparece un ángel que lo llama José y le revela que su mujer está encinta por obra del *Pensamiento puro*. Se trata de una agudísima percepción del embarazo de Fortunata y de un intento de mitigar el dolor que le produce. Por otra parte, la idea de que alguien entra en su casa de noche con la intención de robarle su honor se convierte en una idea fija.

Maxi se encuentra situado en el infierno del ataque, de la ruptura del pacto a partir de lo cual lo invade lo real. Aparece así perseguido hasta la muerte por los que lo rodean y destituyen de toda dignidad traicionándolo, matándolo lentamente.

El delirio de Maxi cristaliza en una fórmula en la que la vida, en tanto que encarnación, equivale a un estado penitenciario, y la muerte, a la liberación y el acceso a la vida verdadera. El delirio quiere dar también respuesta a la pasión de su mujer por su rival ofreciendo un remedio a su sufrimiento y al mismo tiempo comunicándole su propio dolor, su pasión por ella que también remediaría la muerte: “Desde que di con la tan rebuscada fórmula, paréceme que soy otro... Antes mi vida era un martirio, ahora no me cambio por nadie. No me duele nada...”. La nueva fase del trastorno de Maxi era pacífica; por las noches no se movía de la cama y hablaba solo.

Un día, Maxi llega de la farmacia con una serie de sobres de distintas sustancias venenosas; le describe a su esposa la forma como éstos actúan para “matar a la bestia carnífera”. Después, de otro paquete saca un cuchillo: “Las religiones dominantes

prohíben el suicidio. ¡Qué tontas son! La mía lo ordena. Es el sacramento, es la suprema alianza con la divinidad...”. Maxi le propone a Fortunata la liberación por el desprendimiento y la anulación, esto es, el cumplimiento de la ley de muerte. Morirán, afirma el joven, después de haber cumplido con la misión consistente en dar a luz al Mesías. Fortunata habría sido escogida por haber padecido mucho, amado mucho y pecado mucho. Fortunata llega a dudar que la locura de Maxi sea verdadera y considera la posibilidad de que su marido esté fingiendo demencia para poder matarla sin que la justicia lo persiga.

La de Maxi puede considerarse una locura razonante, fundada en un hecho real, el embarazo de Fortunata, interpretado siguiendo en parte el patrón evangélico a partir del cual la joven, suerte de Magdalena-María, habría sido elegida y fecundada por el Pensamiento Puro por haber padecido, amado y pecado mucho, mientras que el propio Rubín, el marido, constituiría una suerte de San José encargado de operar la liberación de la carne una vez nacido el Mesías.

El propio Maxi será capaz de dar cuenta de este delirio ante su hermano Juan Pablo a quien le confiesa que nunca había creído en el delirio que había fabricado a partir de un sueño que le habían despertado los celos y la idea de que su mujer le faltaba, y que había hablado del Mesías y del Pensamiento Puro para arrancarle a su mujer una confesión.

Una vez que ha podido dar cuenta del principio de su delirio, sobreviene a Maxi el *furor de la lógica*, esto es, el empeño maniático de pensar las cosas en los términos de la más rigurosa lógica; así, adivina dónde se encuentra Fortunata y que está a punto de dar a luz. Se trata de una forma de reivindicar su dignidad y saber después de la caída en la locura o, al decir de Tsuchiya, de la posibilidad de colmar la ausencia existente detrás de los signos con la ilusión de la presencia. La lógica como una forma delirante de postular un contacto con la realidad.

Un día Maxi se topa con Ido del Sagrario en un café. Ido le habla al joven de sus crisis, describiéndolas como el efecto de una borrachera o de una posesión. En esta escena, el delirio de Ido y la realidad de Maxi como marido burlado se corresponden, lo que hace del primero un doble paródico del último. Ido habla de su impulso de matar, provocando en el espinazo del joven Rubín una corriente fría: “No somos dueños de nuestra vida. Estamos engranados en una maquinaria, y andamos conforme nos lleva el de al lado”, enuncia Ido. Esto último, si pensamos en la psicosis del personaje en cuestión, habla de una situación a merced del Otro, quien lo ataca y lo goza, situación

que se parece, pero que también resulta diferente a la locura de Maxi y su avasallamiento ante la Dama.

Así pues, lo que Maxi considera excedente de cordura, su manía de lógica, no es sino otra forma de delirio con el que Maxi quiere defenderse de la desolación de su cuerpo y de su sexo y de una verdad que no tolera: la de su propio desvalimiento e insignificancia ante los ojos de la mujer que ama.

Al aparecer, ante Fortunata después de su alumbramiento en la Cava Baja, Maxi reconoce la naturaleza avasalladora de la Naturaleza, quien ha desmentido su matrimonio. Frente a Fortunata reconoce que había fabricado la idea de la liberación para justificar el asesinato y el suicidio ante el hecho de su adulterio. Habla también de la *Mesianitis* como una modificación cerebral de los celos, “celos fermentados y en putrefacción”. El joven explica su estado presente como una recuperación de la razón, perdidos los afectos y sintiendo muerta la vida del corazón.

De esta manera, Maxi se siente observador de la vida desde la altura cuando, sin poderse rehacer de la caída de la locura, intenta volver a levantarse. Logra explicar brillantemente su anterior delirio pero, al hacerlo, se adentra en otro delirio o en uno en segunda potencia que consiste en afirmar que ha recuperado la razón y que puede enfrentar el mundo, lo que trasluce las dificultades que tiene para hacerlo en el lugar casi imposible, por doloroso, en el que está colocado, testigo lúcido de la infidelidad y maternidad de la mujer amada con el hombre amado por ésta.

A través de la lógica, Maxi logra transformar sus impulsos asesinos en palabras hirientes que terminarán por producirle a Fortunata la muerte. Él inserta sus revelaciones en una cruel retórica sobre la santidad, de la que se desprende el intento de asesinar el alma de Fortunata, como ésta con su adulterio habría dado muerte a la suya.

Después de haber envenenado a Fortunata con sus palabras por vez primera, ponzoña que Fortunata ha logrado disolver atacando a Aurora, Maxi refiere ante Guillermina su pasada patología: delirio persecutorio, delirio de grandeza, furor homicida, depresiones, ganas de morir, manía religiosa, ansias de anacoreta y delirio de abnegación. También habla de la necesidad de “aplicar la justicia” en el caso de Fortunata como un deber para “contribuir a la extirpación del mal de la humanidad”, y de cómo, más que darle muerte, había querido que la infidelidad de su esposa fuera castigada con la infidelidad, dejando que obrase la lógica. Si bien aparentemente las palabras de Maxi Rubín son el colmo de la sabiduría y la cordura desde la doctrina

cristiana, Guillermina y Ballester perciben algo inquietante, la feroz certidumbre, tal vez, que constituye el indicio del delirio.

La sed de venganza de Maxi no mitiga; el joven aparece en casa de Fortunata para asegurarle que, ante el ataque, Santa Cruz habría de preferir a Aurora, por ser la víctima, y que tendría con ella hijos. El sadismo de Maxi produce un desborde en Fortunata quien, para desarticular el odio que le dirige su marido, le promete amor a cambio del asesinato de los amantes. Así, la defensa del joven se derrite y torna a la fragilidad de su locura, de la que no ha salido.

Ante la muerte de Fortunata, Maxi se arranca de la realidad para vivir en la contemplación de sus ideas.

Las crisis de Mauricia la Dura comenzaban con torpezas, con actitudes taciturnas, con travesuras y finalmente con denostaciones y sarcasmos, como si se le despertara una voz diabólica que profiriera burlas e insultos en el convento de las Micaelas, arremetiendo contra la sacralidad. Sus crisis se sucedían cíclicamente, cada treinta o cuarenta días, como las ruedas de los molinos de viento, que en esta parte de la novela figuran también la locura de amor de Maxi.

En su agonía, Mauricia pasa del arrepentimiento y la gratitud hacia Guillermina, su bienhechora, y hacia Jacinta, quien cuida a su hija Adoración, a la rebeldía y a la vindicación de sí a través de la violencia, en el recuerdo de sus pleitos callejeros con otras mujeres y en las denostaciones e injurias hacia los que la rodean. La furia con que la mujer agrede a quienes tratan de contenerla habla de una supervivencia a partir de la aniquilación del otro; sus borracheras son de una sed inmensa que no mitiga, de insaciable carencia primaria; alguna autora apunta que la Dura habría padecido hambre. La furia de Mauricia anula el mundo en torno; su locura es una forma de incendio.

De visita a Mauricia, quien se encuentra en su lecho de muerte, Fortunata, ante las preguntas de Jacinta, quien también se encuentra presente, siente el impulso a descubrir toda su rabia y furia contra la segunda. Fortunata justifica el escándalo que protagonizará a partir de una igualación imaginaria entre ella misma y Jacinta, debido a que ambas han tenido el mismo hombre y al *acting* de Jacinta al adoptar al Pitusín, suponiéndolo su hijo: “Obedecía a un empuje superior a su voluntad, cuando se lanzó hacia ella con la rapidez y el salto de un perro de presa”.

En otro momento, al encontrar a Jacinta escuchando en el aposento de al lado su conversación con Guillermina, ante la afrenta de escuchar a la primera decirle

“ladrona”, Fortunata se desborda. Entonces, retorna a su origen y a su niñez, a la época en que se trababa a jalones y golpes con otras muchachas en la plazuela.

En su furia, Fortunata denuesta también a Guillermina “la Dura”, pero a la rabia sucede en el ánimo de la joven una dolorosa angustia y la impresión de vaciamiento, por lo que Fortunata termina por dolerse de la muerte de Mauricia, identificarse con los huérfanos recogidos por la santa y anhelar emborracharse con su amiga para adormecer sus penas.

El sueño de Fortunata posterior al encuentro con Guillermina puede considerarse una forma de locura en la medida en que los sueños lo son. Como en el caso de la visión de la cueva de Montesinos de don Quijote, el sueño está conformado por secuencias que cobran significación en relación con momentos de la novela. Así, el sueño parece desatado por la evocación de la mirada que experimentara la soñante el día anterior frente a una tienda de tubos de baño y de grifos, donde también se detiene en el sueño. La insubordinación de la mula del “rosario” de siete remite, en mi interpretación, a la rebelión de Mauricia en el convento de las Micaelas; los personajes de la burguesía, al mundo de Santa Cruz, y los personajes y elementos pueblerinos, al mundo de Fortunata. El carromato tirado por las mulas recuerda los carros carnavalescos llenos de chácharas que se llamaban “infiernos”; muchos elementos del sueño configuran una estética carnavalesca, por ejemplo, las blasfemias que al mismo tiempo son invocaciones a las figuras sagradas, la fusión de loa e injuria. Finalmente, el Juanito raído y sucio que recuerda a la Dulcinea de la cueva de Montesinos, constituye una inversión, un mundo al revés que le permite a Fortunata rescatarlo, a la vez que opera su destronamiento.

Hay otro sueño de Fortunata que se produce poco después de que ha dado a luz, a raíz de las crueles revelaciones de Maxi tocantes a la relación entre Aurora y Santa Cruz. En el sueño, Aurora, Guillermina y Jacinta entran a su alcoba armadas de puñales y con caretas negras y, amenazándola de muerte, le quitan al niño. Después, Aurora le da a oler un pañuelo empapado en menjurje de botica que le produce somnolencia y parálisis. Así, sin que Fortunata pueda impedirlo, Aurora coge al pequeño y se lo lleva. El menjurje pudiera ser lo que Maxi le ha “dado” al revelar la traición; algo que su marido anuncia como medicinal, pero que resulta en realidad tóxico y venenoso.

Al día siguiente, Fortunata, débil y desfalleciente, llega al obrador de Aurora a la que abofetea con toda su fuerza y después, empuñando una llave, le descarga un martillazo en la frente. Mientras la insulta, la toma por el moño con ambas manos y tira

con toda su fuerza. Fortunata acusa a Aurora de haberla engañado; de haberlas engañado a ella y a Jacinta, quienes han tenido un hijo: el *hijo de la casa*.

El segundo ataque de Rubín, cuando le asegura a su esposa que Santa Cruz tendrá hijos con Aurora, provoca un desbordamiento en Fortunata quien, para desarticular el odio de Rubín, dirigido contra ella misma, le promete amor a cambio del asesinato de los amantes, convirtiéndolo en instrumento de su venganza. Para curar su herida, la joven madre se convierte en diabla.

El tercer y definitivo ataque le llega a Fortunata por boca de doña Lupe, quien le cuenta a la joven que Aurora había afirmado que su hijo era de Segismundo Ballester. Ante la agresión, Fortunata se desborda; duda de la postura de Santa Cruz y de su credibilidad ante Guillermina y Jacinta; vacilan entonces todas las certidumbres en las que había cimentado su posición en el mundo, incluida su “idea”.

El desbordamiento pasa ahora al cuerpo; la joven siente un desprendimiento de una parte de sí, acaso del goce de su “idea”. Al desprenderse de ésta, Fortunata queda herida, tocada por la muerte.

El acto de entregarle su hijo a Jacinta constituye una afirmación de la integridad de Fortunata, de su capacidad de sostener su deseo, de la constancia de su amor a uno solo; es por eso que puede ahora recubrir su pérdida con el velo del ángel que Santa Cruz y el mundo habían visto en Jacinta.

Al decir de Gilman, Fortunata, quien emerge de la nada, resulta creadora de sí misma. En el último tramo de su andar (joven huevera, mujer empobrecida y tiranizada, cortesana seductora, mujer trashumante con pañuelo y hato de ropa, recogida de las Micaelas, casada, adúltera, querida y madre) se ha podido inventar, escribiéndose a sí misma e inscribiendo a su hijo en un linaje no a partir del reconocimiento del padre, sino del deseo de la madre, que ocurre en el momento en que ambas mujeres hacen las paces y se ponen de acuerdo. Fortunata le da su hijo a Jacinta y Jacinta reconoce a Fortunata, legitimando su amor.

La “pícaro idea”, intervenir en el mundo simbólico, que Fortunata enuncia varias veces a lo largo de la novela desde distintos ángulos, es la representación de su goce. La muerte de Fortunata comienza con el desprendimiento del goce en relación con el niño de la casa de Santa Cruz a partir de la falta de garantía de su existencia y de la de su hijo que se ve obligada a enfrentar ante la calumnia de Aurora; en su desamparo encuentra otra idea con la que podrá escribirse antes de convertirse en su propia disolvencia.

Locura y psicosis; *delirium* y delirio

Para pensar la condición de los personajes galdosianos considero importante la distinción que establece Maleval entre locura y psicosis, así como la correlativa, entre *delirium* y delirio. Los desbordamientos imaginarios de Isidora Rufete y de Alejandro Miquis tienen que ver con la locura y el *delirium*. Así, puede hablarse de las locuras de Alejandro Miquis, Pedro Polo, Isabel Godoy, Isidora Rufete, don José de Relimpio, Santiago Quijana-Quijano, Joaquín Pez, Melchor Relimpio y Juan Bou. Por el contrario, las manifestaciones de Tomás Rufete en el psiquiátrico de Leganés y la narración de los estados anímicos y pensamientos de Mariano Rufete desde que se le impone la “idea” hasta el momento del atentado corresponden al delirio y a la psicosis.

Al hablar de los pacientes de Leganés el narrador afirma que “...las ideas de los locos son las nuestras desengarzadas, esto es, sacadas de la misteriosa hebra que gallardamente los enfile”, lo que pudiera pensarse como la carencia del significante que alinea la significación con el goce. El goce que escapa a la función normalizante del significante fálico se llama goce del Otro. El psicótico se verá entonces atormentado por un goce sin ley ni marco, como las cantidades que atormentan a Tomás Rufete o la electricidad que de pronto comienza a emanar el cuerpo de Ido del Sagrario. Pero la formulación galdosiana arriba enunciada alude también a la lábil frontera entre razón y locura

Profesor de enseñanza primaria, escritor de novelas por entregas y corredor de publicaciones, José Ido del Sagrario padece automatismos motores (gestos parásitos, tics, espasmos) y sensitivos (alucinaciones de la sensibilidad general, corrientes eléctricas, rayos). Después de comer carne, sufre de una imposición delirante en la que compara a su mujer con la Venus de Médicis quien, en su crueldad, engaña a su marido con un duque. Se trata de un delirio de persecución que establece un triángulo mimético y de una celotipia paranoica en la que queda como víctima del goce perverso e ilimitado que atribuye a su esposa.

Imaginación y realidad

Considero que la piedra de toque de la poética galdosiana en las tres novelas contemporáneas que he analizado es la contraposición entre la *imaginación* y la *realidad* y las distintas formas en que aquélla incide en ésta. Si la novela realista consiste en la producción de la realidad social a partir de la imaginación, la construcción de la primera implica una pregunta sobre su condición de posibilidad misma, lo que

aparece paródicamente figurado en la discusión que se suscita entre personajes asistentes a los funerales que cierran EdC y FyJ.

Partiendo de la definición de la imaginación como “la loca de la casa”, he intentado pensar las distintas formas en que ésta interviene en la realidad social de los personajes. Estaría la “segunda realidad” a la que se aferra Isidora, suerte de “conciencia segunda” de las histéricas de las que habla Freud, realidad fantaseada y fantasiosa escindida de la realidad social establecida a resultas de un trauma que en el caso de Isidora habría sido el impacto de la dimisión de paternidad de Tomás Rufete, conjuntamente con la negación de la maternidad de su mujer. Está también el delirio de José Ido del Sagrario, quien opera en su pobre esposa una violenta metamorfosis convirtiéndola en una Venus adúltera. Tenemos por otra parte la locura de Maxi Rubín, el delirio mesiánico como defensa ante la infidelidad de su mujer y su embarazo donde quiere ubicarse como un San José; después, la persecución que logrará volcar sobre su mujer, la propuesta del suicidio conjunto y finalmente sus crueles revelaciones implacables entremezcladas con la explicación de las razones de su locura cuyo efecto último será la muerte de Fortunata por desangramiento. Están también el drama en el que Alejandro Miquis se sumerge y que permea su vida toda y la novela familiar de Isidora Rufete, el uno disparado acaso por los afanes de “pureza” de sangre, del linaje materno del joven que encarnarán en su personaje, el Duque de Osuna; en cuanto al de Isidora, generado por la envidia, antes que propia, de su padre.

Es pues la consideración de la condición humana como producto de la incidencia de la imaginación sobre la realidad social, con todo lo que de fallido y de doloroso implica, lo que llevará al narrador a afirmar, ante la visión de los internos en Leganés: “Estos pobres orates somos nosotros mismos que dormimos anoche nuestro pensamiento en la variedad esplendente de todas las ideas posibles, y hoy por la mañana lo despertamos en la aridez de una sola...”. La locura de la imaginación aparece como una forma de supervivencia ante la desolación de la realidad, tal como la viven Isidora, Ido del Sagrario, Maxi Rubín, Alejandro Miquis, Fortunata, Jacinta y los demás.

Aparecen en las novelas de Galdós ciertos personajes-espectros, moradores de la dimensión imaginaria. Se trata de seres del mundo de la Restauración: don José de Relimpio que vive contemplándose en el espejo, don José Ido del Sagrario y su imaginación volcánica, el despiadado Melchor Relimpio, Joaquín Pez, autocomplaciente ante su “*abundantia cordis*”, Santiago Quijana-Quijano incapaz de

discernir entre la señal y el signo. Al registro de los “hombres inútiles” que aparecen en LD habría que sumar a José Izquierdo, tío de Fortunata.

Algunos personajes establecen relaciones en espejo, tal como ocurre en el caso de Isabel Godoy y su criada o, en un principio, la pareja de Alejandro Miquis y Felipe Centeno. Está también la rivalidad imaginaria de Jacinta con Fortunata y de Fortunata con Jacinta a partir de la envidia, esto es, de la visión de la otra gozando de una completud con el objeto (el hijo de Juan Santa Cruz en el primer caso y el propio Juan en el otro).

Entre la realidad y la imaginación, los personajes viven situaciones extremas; de esta manera, Isidora pasa de la fantasía de una alta alcurnia a la degradación de la prostitución y Alejandro Miquis, de la potencia del grande Osuna a la miseria y la consunción. Por su parte, Maxi Rubín pasa de ser un marido cornudo y enfermo a constituirse, en su delirio, en instrumento de la justicia divina. Este último personaje, que en su adolescencia había deseado que sus sueños fueran reales y su realidad, un sueño, parece realizar su anhelo cuando, rompiendo su hucha, extrae el dinero que le permitirá proponerle a Fortunata matrimonio.

Finalmente, en las novelas se da cuenta de la influencia en el *yo* de los personajes de la palabra o del acto de un destinador tocado por la locura, como Tomás Rufete, inductor de la fantasía de Isidora, Mauricia la Dura, incitadora de la “idea” de Fortunata o Isabel Godoy, la destinadora de la locura de Alejandro Miquis.⁴

Conflicto entre el *yo* y el *ello*

Otro de los elementos de la poética de los personajes galdosianos es el conflicto entre el Yo, y el principio de realidad que solicita, y el ello pulsional. A este conflicto en el caso de Alejandro Miquis el narrador lo llama *neurosis*, lo que bien puede corresponder a la

⁴ Desde el punto de vista de la composición de las novelas, Germán Gullón (1978) establece tres formas de imaginación. La imaginación que el estudioso llama *profunda* tiene que ver con las novelas galdosianas de tesis, esto es, con personajes o situaciones que se leen casi como alegorías, como puede ser el caso de la Orbajosa de *Doña Perfecta*. La imaginación *formal* o *superficial* tiene que ver con distintas perspectivas, por ejemplo, la diferencia y disparidad entre la del narrador y la de algún personaje, por ejemplo, la de Ido del Sagrario en *Tormento*. Para este autor, *Fortunata* y *Jacinta*, en la que Juan Santa Cruz y Fortunata rompen el orden social establecido y, a través de la rasgadura, “lanza Galdós un foco de penetrante luminosidad (la imaginación) que descubre en la trivialidad cotidiana núcleos de insospechada reverberación” constituye la culminación de la segunda forma de imaginación (Gullón, “La imaginación galdosiana”, 166). Finalmente, está la imaginación *estructural* tal como puede verse en *Misericordia*, donde la invención del personaje queda en manos del personaje mismo, que prefigura las novelas de Juan Benet y Martín Santos y donde se supera la distinción entre lo “real” y lo “imaginario”.

caracterización freudiana de ésta como conflicto entre las exigencias pulsionales y la cultura.

En “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis” (1924) habla Freud de la neurosis como un conflicto entre el Yo, al servicio de la realidad, y el superyó, y el ello. En un primer momento, el *yo* reprime una moción pulsional proveniente del *ello*. El segundo momento lo constituye el retorno de lo reprimido, esto es, el fracaso de la represión y el síntoma en tanto que formación sustitutiva. En esta segunda fase se produce el olvido del fragmento de la realidad intolerable, esto es, del trauma y la regresión a otros momentos de la vida psíquica por medio de la fantasía, con el objeto de lograr la satisfacción que la realidad no puede otorgar.

La rebelión del *ello* contra el mundo exterior está también presente en otros personajes como Isidora y Mariano Rufete y Fortunata Izquierdo, quienes también recurren a la fantasía, ámbito que segrega el principio de realidad. Freud habla de introversión para referirse al retiro de la libido respecto de las posibilidades de satisfacción real y a la sobreinvertidura de ciertas fantasías; ésta determina el carácter irreal de las fantasías de satisfacción neurótica y la dificultad para distinguir fantasía de realidad.

En mi interpretación, los personajes del drama de Alejandro Miquis reivindican a los llamados cristianos viejos en contra de los cristianos nuevos o judeoconvertos, lo que en la historia del autor trasluce la anulación de la generación de sus padres por la dádiva de Isabel Godoy, esto es, la rebelión contra y eliminación de su padre. Esto último, conjeturo, debido a que Pedro Miquis representa a los cristianos nuevos, derrotado por los cristianos viejos del linaje materno de Alejandro. La *neurosis* galdosiana, entonces, no sólo implica un conflicto actual; involucra como telón de fondo los avatares del linaje, como también ocurre en el caso de Isidora y Mariano Rufete. Como los cristianos viejos reales o impostados de los siglos conflictivos, o como el hidalgo Alonso Quijano, Alejandro Miquis quedará invadido por la locura de sus ancestros, representados por su tía Isabel, instalado en una suerte de Arcadia, sustraído del principio de realidad, donde se entrega a solas a su ensoñación escritural.

Heroicidad, goce y sacrificio

Otro de los elementos para delinear una poética de las novelas contemporáneas de Galdós es el esfuerzo y el goce de los personajes en un ámbito heroico en el que aparecen empeñados y donde logran cierto equilibrio, por ejemplo, Maxi Rubín, el

iluminado, capaz de dar razón de su sinrazón o Alejandro Miquis, el literato cuya escritura es la sustancia misma de su vida. En este punto aparece también el tema del sacrificio, tal como se lo propone Guillermina Pacheco a Fortunata.

No sólo los héroes sino en general los personajes galdosianos se sostienen en una heroicidad real o imaginaria que constituye una forma de *goce*. Pues si Isidora sostiene la legitimidad de su “segunda vida” o vida fantaseada hasta lo espeluznante, Joaquín Pez sostendrá también la imagen idealizada de sí pese a la continua amenaza de ruina y a los sucesivos sacrificios de Isidora, y como también Melchor sostendrá su fraudulenta existencia hasta que lo aprehendan. El afán del héroe, ser él mismo, se sostiene así como goce.

La trama tanto de LD como de EdC corre a su fin como atraída por la fuerza de gravedad de la muerte del personaje, metafórica en el caso de la primera, literal en el del segundo. En el umbral de la muerte, ambos personajes terminan por “robar” su propia historia al narrador, lo que tiene el efecto de acentuar su autonomía en las decisiones últimas; Miquis reniega de su drama “El grande Osuna” y fantasea con otro “El condenado por confiado” que, en mi interpretación, representa una autocondena; Isidora se desposee de sí misma y se lanza a la prostitución callejera. Ambos personajes toman su vida en sus manos para aniquilarla.

Tanto en EdC como en LD encontramos la autodestrucción del héroe. En ambos casos se trata de una forma de violencia dirigida contra sí mismos, de un goce, de un regodeo en la enfermedad, la pobreza, la caída. Después de su relación con Juárez el Negro, Fortunata se va Barcelona donde vive momentos de “anarquía moral” en los que, encenagándose a muchos, se figura que se venga de los que la han perdido, Acaso Isidora siente una satisfacción similar cuando se prostituye. Fortunata se refiere a su desbordamiento como “vengarse de Dios”.

De alguna manera, los protagonistas de las tres novelas estudiadas viven fuera del curso habitual de la vida, como en un tiempo de umbral. En el caso de Isidora y Alejandro Miquis, es la imaginación la que los saca de curso; en el de Fortunata, es su belleza la que la lleva a ser deseada por distintos hombres y por tanto a mutar incesantemente de condición. De los tres protagonistas, es Fortunata la única que se pregunta por su deseo, esto es, por la posibilidad de hacer algo que le salga *de entre sí*; Isidora y Miquis se limitan a vivir su certidumbre. Así, al reprocharle Nicolás Rubín su adulterio, Fortunata responde: “-No lo puedo remediar. Ello está *entre* mí y no puedo vencerlo” (FyJ, I, 718).

Hombres y mujeres de la *idea*

En la *Poética de Dostoievski*, hablará Batín de los “héroes de la idea”, esto es, de hombres capaces de sostener su perspectiva del mundo o, en sus términos, su palabra acerca del mundo con su existencia misma. Estos hombres son, al decir del estudioso, ideólogos. En las novelas de Galdós, encontramos ideólogos como Juan Bou y, en una dimensión demencial, Mariano Rufete en LD; también lo son Alejandro Miquis en EdC, don Evaristo Feijóo y Fortunata misma en FyJ.

En Fortunata contienden dos ideas-fuerza. La “idea blanca”, que constituye la interiorización del cuerpo de Cristo que la convence, en palabras de Gilman, de la rectitud del destino convencional y social que le han preparado, y la “pícaro idea”, surgida gradualmente a través de los diálogos con Mauricia en el convento. La “idea blanca” se corresponde con la hostia que recubre la custodia, esto es, con aquello que recubre el agujero del sexo y que le habla a la mujer de la imposibilidad de aspirar a la realización de su deseo, conminándola a renunciar a sus impulsos.

Otra de las ideas de Fortunata, compartida con Mauricia, es que no tiene nada de malo *querer a quien se quiere*. Esta convicción de Fortunata se relaciona con la idea de Evaristo Feijóo para quien ningún hecho derivado del amor verdadero resulta pecado ni delito. Así, ideólogo del amor libre y pasajero, Feijóo ha decidido no casarse nunca.

Fortunata enuncia por primera vez su “idea” en respuesta a Guillermina a propósito de la condición impecable de Jacinta: “—¡Angelical!... sí, todo lo angelical que usted quiera; pero *no tiene hijos*. Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa”. Y adelante:

—Es idea mía- prosiguió la otra con la inspiración de un apóstol y la audacia criminal de un anarquista-. Dirá usted lo que guste; pero es idea mía, y no hay quien me la quite de la cabeza... Virtuosa, sí, estamos en ello; pero no le puede dar un heredero... Yo, yo, yo se lo he dado, y se lo puedo volver a dar...

La asociación del narrador de Fortunata con el anarquista resulta interesante si se vincula la idea de Fortunata con las prédicas ácratas de Juan Pablo Rubín en el café, tal como aparecen explicitadas en el apartado tocante a la Naturaleza de estas conclusiones.

La idea de Fortunata aparece formulada desde el triángulo Fortunata-Juan Santa Cruz-Jacinta, en la que mira a Jacinta privada del hijo y, en esa medida, destituida

simbólicamente como esposa. Al decir de Vilarós, la “idea” de Fortunata es penetrar el mundo masculino y el orden simbólico. De esta manera, radicalizando la condición de la mujer en la sociedad patriarcal, Fortunata anuda el estado de esposa con la de madre, cuya falta, en la medida en que tiene un hijo dentro, aparece colmada, con lo que resulta fálica.

La lógica de la “idea” prosigue en una escena que Fortunata le relata a Guillermina. La joven va caminando por la calle de la Magdalena y, detenida frente a un escaparate de llaves de agua y tubos, escucha una voz en su nuca. Se trata de la voz de su amante que le “clava” en el pensamiento que su relación no es pecado. Se le aparece entonces una “idea muy perra, una idea negra como las niñas de los ojos de Satanás”. Así, la imagen presenta el hecho de ser mirada como objeto de deseo (la niña de los ojos), a partir de lo cual queda escindida (dia-bolizada) entre la renuncia a su deseo y la certeza de que la relación con su amante es posible, aun si violenta las leyes morales y religiosas.

Acostada al lado del pequeño Juan Evaristo Segismundo, Fortunata se afirma como la madre del único *hijo de la casa* Santa Cruz. “La verdadera ley”, afirma, “es la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza...”. Su “pícaro idea” consiste, así, en la intervención del orden patriarcal por el hecho de traer al niño al mundo.

Esta idea, que acaso tiene que ver con la resolución del duelo por su hijo muerto, comienza a gestarse en el convento de las Micaelas al calor de las conversaciones con Mauricia hasta, poco a poco, constituir el capullo en el que concebir al hijo de Santa Cruz. Para ello Fortunata recurre a Jacinta, la mujer legítima de Juanito a la que, a nivel imaginario, le atribuye haberle arrebatado su lugar, siendo que es ella misma quien pretende quitarle el suyo en la medida de su capacidad para procrear. Al tener su hijo, Fortunata, “por encima de la cabeza de Cristo Nuestro Padre”, esto es, más allá de la ley del padre, quedaría inscrita como la madre del único *hijo de la casa*.

En el momento de su agonía, tocada por la muerte, Fortunata siente el desprendimiento de una parte de sí; se trata del goce con en el que se le va su “idea” y por tanto su capacidad en tanto que mujer fecunda de inscribirse en el linaje de Santa Cruz, transformando las leyes sociales para escribir su deseo. Ahora bien, conjuntamente con el desgarramiento y la pérdida, como surgida de la herida, aparecerá otra idea. La herida de la muerte produce también el surgimiento de hijo en tanto que otro. Esta otra idea implica, siguiendo el discurrir de la agonista, además de la

transmisión de su deseo, la reconciliación con su vida y así la capacidad de operar la salvación de la propia alma sin intermediación de los sacramentos.

La mirada del Otro

Una de las claves de los personajes de Galdós es su intolerancia a la mirada del Otro, acaso con la salvedad de Fortunata quien se deja penetrar por ésta y de alguna manera la resiste, tal como se pone de manifiesto cuando Guillermina Pacheco, representante de la sociedad patriarcal, la confronta. Ahora bien, si la protagonista interioriza la mirada que le propone la resignación y el sacrificio, al final opta por entregar su hijo a Jacinta, no a Guillermina.

Ante la agresión de Fortunata a Jacinta en la casa donde agoniza Mauricia, Guillermina tercia. Confronta a Fortunata con la legitimidad del matrimonio de Jacinta con Santa Cruz y, por tanto, con las faltas de la joven para con su propio matrimonio. Ante la confesión de Fortunata: “Es que yo soy muy mala; no sabe usted lo mala que soy.”, Guillermina la insta al sacrificio: “Llénese usted de paciencia, cumpla todos sus deberes, confórmese y sacrifíquese”. Ante la mirada que le transmite Guillermina, Fortunata vislumbra el ideal de sí: “La sola imagen de la virgen y fundadora parecía extraerle la representación ideal que de sus propias acciones y sentimientos tenía aquella infeliz en su espíritu...”. Guillermina ejerce sobre Fortunata una suerte de función superyoica que señala la castración y abre una salida gozosa a ésta. Después de separarse de la fundadora, Fortunata experimenta su mirada y su voz dentro de sí, “como si se la hubiera tragado, cual si la hubiera tomado en comunión”. En la noche, Fortunata tiene una visión donde se le aparece Guillermina en la figura de Mauricia la Dura. En palabras del narrador, la joven llega a figurarse que de los restos fríos de Mauricia sale volando una mariposita que se mete dentro de la *rata eclesiástica* y la transforma. El desprendimiento del alma de los restos de Mauricia y su metimiento en la *rata* constituyen una forma de chamanismo que da cuenta del deseo de Fortunata de que su amiga no muera; el fenómeno tiene que ver con la transmutación del alma de Mauricia operado por el sacramento procurado por la santa. Están por otra parte las palabras de la santa tocantes a su envidia por los pecadores, quienes tienen posibilidad de hacer sacrificios por su Dios. De esta manera, el acto caritativo de Guillermina para con Mauricia respondería a su envidia. En la visión de Fortunata, el alma de Mauricia le infunde vitalidad a la fundadora, como lo hacen también los niños huérfanos.

En el sueño en el que Aurora, Guillermina y Jacinta le arrebatan a Fortunata su hijo, la suma de las tres secuestradoras constituye una imagen de un doble destructivo proyectada en el lugar del Otro omnipotente, capaz de dejarla impotente y de despojarla de su hijo.

Perseguido por la mirada del Otro y desbordado por la dádiva monetaria de su tía Isabel, Alejandro Miquis se vuelca en la escritura de su drama. Y, rechazando el distanciamiento de su ser inmediato, se niega a seguir formándose como abogado, lo que lo hubiera llevado, aventuran Flores Ruiz y Luna Rodríguez (2005), a ser quizás orador político o ministro. Así, quiere fundirse con sus fantasías para asirse a certidumbres de las que está despojado el engañoso orden del mundo.

Otra de las formas de hurtarse a la mirada del Otro consiste en el gasto: la dádiva inmoderada del dinero, el vaciamiento de sí y el despilfarro. En la misma línea, llevando al extremo el enamoramiento, esto es, la renuncia de la personalidad propia a favor de la investidura de objeto, Miquis ama desposeyéndose de sí para dar-le(se) a(en) otro. Así, el joven huye del Otro, de quien es prófugo, transfiriéndose a la dimensión imaginaria.

En LD, Isidora compra objetos, con la ilusión de que los recupera, en forma excesiva y sin conciencia del monto gastado. A partir de cierto punto, su locura crematística la lleva a entregar el cuerpo, a prostituirse. Su entrega a sucesivos hombres de manera cada vez más degradante, es una forma de autoinmolación que se permite con tal de no perder la ilusión de su linaje en la medida en que de esta manera se hurta a la mirada del Otro, esto es, al mundo social en el que estaría llamada, por ejemplo, a trabajar como sus primas costureras.

Hay un momento en LD en el que Isidora, al enfrentarse a la marquesa de Aransis, aparecerá confrontada con una mirada a la que la chica misma otorga un poder enorme pues en ésta se agazapa el Otro. Al no reconocerla como parte de su linaje, la mirada de la marquesa la condena a la inexistencia, con lo que Isidora tiene que recurrir a Dios y a la fe para afirmar la identidad que se le niega.

También en el capítulo intitulado “Liquidación”, cuyo contenido consiste en un cuestionamiento y admonición a Isidora, aparece la voz del Otro, no se sabe si desde el interior de ésta o desde la perspectiva autorial. Ésta le reprocha a Isidora su amor desaforado por Joaquín Pez y también su desorden económico.

Por otra parte Isidora es propensa a los *acting out*, esto es, a los actos dirigidos al Otro, como lo hace al lanzarse en brazos del marqués viudo o las dádivas monetarias a Joaquín, con lo que evita la angustia ante la pobreza de su amante y, en la dimensión de

su linaje, la angustia ante la caída de su padre en la locura. Otros ejemplos de *acting* serían la forma tajante en que rompe con Sánchez Botín y, en otra dimensión, su negativa a recibir el auxilio de la marquesa de Aransis, pese a que esto implica su entrega a la infamia de Gaitica.

El Otro habrá abandonado el horizonte de la vida de Isidora cuando pase al acto, es decir, cuando se lance a la prostitución callejera desposeída de sus afectos, de su historia, de su nombre mismo. Tampoco está dirigido a nadie, en tanto que paso al acto, el asesinato de Zapapicos perpetrado por Pecado. No sucede así con el atentado contra el rey de Mariano, quien, pese a su demencia, lo dirige a un Otro en el que intenta inscribirse.

La Naturaleza

Está también el motivo de la superioridad de la Naturaleza sobre la civilización que aparece sobre todo en *Fortunata y Jacinta*. El principio de FyJ es la matriz de la novela; el preludio, en la Cava Baja. Huele a corral y se percibe el ruido de alas, picotazos y cacareo. Ante los ojos deslumbrados del joven Santa Cruz, aparece una moza con un mantón sobre los hombros que le da aspecto de gallina. Del mantón saca una mano con un mitón encarnado y se lleva a la boca un huevo crudo. Las babas viscosas que come figuran el plasma germinal, eso indestructible, separado del cuerpo, “puro instinto de vida inmortal”, dice Lacan, “de vida irreprímible ciega en su incesante repetición”. Fortunata en la Cava Baja se sitúa en los umbrales del mundo arcaico. Juan Santa Cruz accede al mundo de las mujeres-ave que se alimentan de fluidos viscosos, de los ciclos vida-muerte-vida; el joven, sin embargo, rechaza la dádiva, temeroso de la muerte. De esta manera, al atraer hacia sí a la joven y arrebatársela de su territorio, la somete a su arbitrio y su imperio: la ley patriarcal.

Tal como se entiende en la cauda renacentista y humanista que recoge Galdós a partir de Cervantes, la Naturaleza tiene sus propias leyes, la primera de las cuales es la de la atracción entre los sexos que en la novela aparece figurada en la imagen del encuentro entre Fortunata y Juanito en el entresuelo de la Cava Baja. De acuerdo con el neoplatonismo, el elemento vital de la naturaleza es el amor, esencia vital, todopoderosa y libre.⁵

⁵ El Amor en el sentido neoplatónico pudiera asociarse con el eros freudiano.

Si pensamos en la Naturaleza como principio intuitivo que brota del personaje, podemos considerar que uno de los *leit-motivs* de la vida interior de Fortunata, que el amor salva todas las irregularidades, culmina en el momento en que, tachada por la otredad de la muerte, es capaz de realizar un acto, la entrega de su hijo a Jacinta, lo que la significa e inscribe como artífice de su propia vida.

Creo necesario incluir en este punto el sueño de Mauricia, quien, borracha, se queda dormida frente de la capilla y sueña que realiza el encargo encomendado por la Virgen en una visión o alucinación que había tenido durante el día. Se trata de penetrar la capilla, el sagrario, de levantar la cortina, de subir hasta el altar y, tanteando, tomar la custodia. De esta manera, en su acto onírico de sacrilegio, Mauricia obedece la voz de la Madre de Dios quien le impone el desafío a la Ley, convirtiéndola en instrumento para recuperar a su hijo, como si quisiera reintegrarlo a su cuerpo mismo. Al final, el sueño acentúa sus matices carnales y la voz, proveniente del cuerpo transubstanciado, insta amistosamente a la Dura a que torne a colocar el cuerpo en su sitio, prometiéndole el perdón de sus pecados; Mauricia en cambio lo devora.

Al día siguiente aparece la mujer descalza, con las melenas sueltas, la mirada ardiente y extraviada y todas las apariencias de una loca. Al tiempo que gesticula e insulta a las monjas, recoge del suelo piedras y pedazos de ladrillo que lanza contra las recogidas y las autoridades del convento. Al haber atentado, aunque sea en sueños, contra la gracia y la promesa de salvación sustentadoras de la Ley, el orden y la jerarquía eclesiástica, Mauricia termina en la calle descalza, condenada a deambular con las carretillas de los barreteros como séquito, cubierta de groserías e injurias.

En sus prédicas de café, Juan Pablo Rubín habla de la anarquía absoluta como productora de un orden racional y humano; de la Naturaleza como fuerza creativa incesante, hija y madre de sí misma. De esta manera niega a Dios y descalifica los sacramentos, pues no reconoce realidad que no esté en la Naturaleza sensible. De esta manera la Naturaleza aparece como una madre omnipotente.

Para Feijóo, la infidelidad “no es más que el fuero de la naturaleza que quiere imponerse contra el despotismo social”. En sus consejos a Fortunata, quien está a punto de regresar a la casa de la tía de su marido, Feijóo habla de la reclamación imperiosa de la naturaleza: “... la especie humana que grita *quiero crecer...*”. Y cuando Maxi aparece en la Cava Baja después del alumbramiento de Fortunata, reconoce que su matrimonio ha sido desmentido por la Naturaleza: “Contra la Naturaleza no se puede protestar”.

De esta manera, la Naturaleza aparece como una fuerza capaz de atentar contra el orden patriarcal y sus instituciones como lo son la Iglesia y el matrimonio. En EdC aparece la tía abuela de Alejandro Miquis, Isabel Godoy y los destellos plateados de sus ojos, tocada por la locura y desorganizadora del linaje patriarcal.

La madre

En el capítulo “Insomnio” se le aparece a Isidora una culebra enroscada pariendo sin cesar. La figura materna caracterizada por su agresividad, prodigalidad y fortaleza aparece en las tres novelas que me ocupan. Esta figura no carece de espíritu protector ni tampoco de generosidad y aun de una suerte de ternura ruda y agresiva como la que le hace a la Sanguijuelera apodar a Riquín, Holofernes, por su enorme cabeza, y Anticristo y Pecado a Mariano. En LD, en las antípodas de la Sanguijuelera, figura materna y proveedora de la madre de Isidora, de sus dos hijos y de su nieto Riquín, está la marquesa de Aransis, quien ha sometido a su hija a la inquisición del encierro; si ambas mujeres difieren radicalmente en cuanto a la extracción social, tienen en común la potencia, el dominio y la fortaleza.

En FyJ aparecen la ruda Segunda Izquierdo, la codiciosa tía de Fortunata; doña Barbarita, infalible y pródiga madre de Juanito Santa Cruz; Isabel Cordero y sus nueve hijas, una de las cuales ha heredado la fecundidad de su madre; Guillermina Pacheco y sus ciento y pico de huérfanos con los que alimenta la fantasía de maternidad inmortal y doña Lupe Rubín, *la de los pavos*, tía de Maxi, la inmisericorde prestamista.

La sensación de la culebra enroscada dentro del cuerpo habla de una posesión fagocitante, tal como le ocurre a Jacinta al enterarse por Ido del Sagrario de la existencia del Pitúsín: “La culebra se le había enroscado dentro, desde el pecho al cerebro, le comía todos los pensamientos y las sensaciones todas, y casi le estorbaba la vida exterior”.

El olvido

Como en EdC, los personajes de FyJ hablan sobre la vida y la literatura. Como Ido del Sagrario, quien, siendo un ser ostensiblemente fallido, no tolera la falta, el crítico que acompaña a Ballester en el entierro de Fortunata declara que es necesario aderezar y sazonar la realidad, cocerla, pues se manifiesta intolerante a la crudeza u “horrible caldo de la verdad”.

En EdC, don José Ido le aconseja a Felipe que olvide a su amo para poder continuar con su vida; por su parte Ballester afirma ante su amigo el crítico que inevitablemente olvidará a Fortunata en un duelo del que se duele más que de la muerte misma. Sin olvido, sin embargo, reflexiona el farmacéutico, no habría hueco para lo nuevo. Es precisamente la falta de espacio para lo nuevo lo que mantiene a Alejandro Miquis y a Isidora encerrados en cámaras productoras de febriles fantasías que los fagocitan.

Al final de LD, cuando Isidora se lanza a la prostitución, Emilia Relimpio toma la palabra para advertirle a Riquín que su madre no regresará; el pequeño habrá de olvidarla para poder seguir viviendo. Isidora ha rebasado el umbral de lo tolerable por el mundo social en el que hasta entonces ha vivido. En *Torquemada en la hoguera*, la joven Rufete reaparecerá cuidando a un joven tuberculoso quien parece ser su amante; de esta forma descubrimos como lectores que la joven no sólo ha renacido anímicamente, sino que se ha instalado en una novela diferente.

Ante la tumba de Fortunata, Maxi prorrumpe en un llanto tranquilo, expresión de dolor verdadero. Pero si por una parte llora la pérdida, resignado ante la fuerza de la Naturaleza, por la otra afirma seguir amando a su esposa lo mismo que el día en que la conociera, esto es, “no como era, sino tal y como yo la soñaba y la veía en mi alma”. Se trata de una idealización similar a las que hacía Alejandro Miquis de las prostitutas de las que se enamoraba, pero Maximiliano va más allá. Su amor aparece aliado con la muerte, quien ha liberado a su amada de las transformaciones, la infidelidad, la traición, esto es, de lo que la vida con Fortunata le ha representado: acallada la vida, el joven puede adorar al ídolo que ha esculpido en su pureza y santidad. De esta manera Maxi termina con un pie en la realidad y otro en el mundo de locura al que decide consagrarse.

Pensando sobre todo en Fortunata, apunto que la libertad de la locura galdosiana consiste en un ir y venir de la realidad al mundo del *delirium*, preservando el propio goce y esperando acaso, en algún momento, tener la fuerza suficiente para tomar por asalto la realidad e inscribir ahí el deseo.

B. Configuraciones novelescas

La pareja andante

Más allá de las aulas o de los gabinetes de trabajo, EdC constituye una *Bildungsroman* cuyos protagonistas son Felipe Centeno y Alejandro Miquis. La primera estampa de la

novela es la caída del primero por la cuesta del Observatorio, desbordado de hambre y necesidad. Si el origen y linaje del chico lo acercan a la picaresca, está sobre todo moldeado en el panteísmo krausista y la filosofía rousseauiana con la que fuera configurada Marianela, quien le ha dado a Felipe todos sus ahorros para que emprenda su camino hacia Madrid. De esta manera es como si la fragilidad del chico, en contacto con el espíritu de Marianela, se desprendiera un tanto de la pesada necesidad y se abriera al anhelo de aprendizaje, de afecto y de contacto. Así, será capaz de sentir lealtad y admiración hacia Pedro Polo, su primer amo, y de identificarse posteriormente con el estudiante Alejandro Miquis.

La novela de formación da cuenta de la constitución del héroe a través de las experiencias de un viaje por la vida. La experiencia es lo que nos pasa y el modo como nos ponemos en juego en lo que nos pasa (Larrosa, *La experiencia de la lectura*, 409). De esta manera, queriendo ser él mismo, Felipe Centeno se lanza a la aventura. Después de la dureza de la casa y escuela de Pedro Polo, encuentra a un joven y segundo amo, el estudiante Alejandro Miquis, con quien inmediatamente se identifica. En alguna medida, la empatía de Felipe por Miquis pasa por los textos que el último compone y que el primero es capaz de sentir.

Poco a poco, la vida comienza a transcurrir para la pareja andante. Cuando Miquis enferma, Felipe lo acompaña día y noche. Y cuando la pobreza ocasiona que el literato se aleje de sus amigos, Felipe toma ese lugar con un “vivísimo afecto que era fraternal, filial y amistoso”. Como fiel escudero que camina tras de su amo quien se va adentrando en una zona de catástrofe, Felipe aparece como sostén del cuerpo herido de Miquis y como garante de su memoria en ese ámbito donde naufragan los vínculos y se pierden los lugares del linaje.

El pacto entre don José de Relimpio e Isidora se sella cuando Isidora sale herida de casa de la marquesa de Aransis. Sin haber presenciado la escena que ha lastimado el narcicismo de su sobrina, don José se brinda como acompañante y testigo con cuya lealtad a toda prueba intentará sostener algo del cuerpo de Isidora que pasará, sin que llegue a registrarla ella misma, por tantas constricciones y crueldades.

En su función de acompañante, como Felipe Centeno, don José de Relimpio se ofrece a ordenar las economías de Isidora, a llevar la contabilidad y a auxiliarle en los recados, a coser a máquina y a cuidar de Riquín. Y también, como Felipe, es capaz de pedir limosna con tal de que Isidora y su hijo coman.

El *therapon* y la Dama

La función terapéutica de Centeno radica en la calidad afectiva del cuidado del otro que responde a los planteamientos filosóficos sobre lo originario humano a partir de los que está concebido el personaje, insuflado fundamentalmente por el hálito de Eros. Ahora bien, en algunos sueños, como en el del león de San Marcos, y también en la disección del gato muerto de Rosita Ido, aparecen claramente las pulsiones agresivas del personaje.

Si Centeno funciona como *therapon*, la Carniola, sublimación de quien es en el mundo social una suerte de prostituta, será la Dama. Carente de compañera en el mundo, como sí la tiene Sancho Panza, Felipe adoptará la adoración a la Carniola, la Dama de Miquis, a la vez figura y garante del mundo y de la palabra misma. Pero Centeno ha experimentado ya la presencia de la Dama como algo propio en momentos de desmoronamiento de su mundo cuando, ante la furia de Pedro Polo, la Emperadora le suplica a éste que lo perdone. Será pues la Dama garante de la misericordia, que intenta establecer un límite a la crueldad del capellán.

Ahora bien, la Carniola en principio no es otra que “la Tal” que, cuando visitaba a Miquis, no dejaba de lanzarle a Felipe, quien no era indiferente ante sus gracias, algunas miradas. De esta manera, una noche, mientras su amo duerme, Felipe tiene una visión de ésta y piensa en la posibilidad de convertirse él mismo en poeta.

En *La desheredada*, Joaquín Pez, marqués viudo de Saldeoro, es objeto de un amor desaforado. Al igual que “la Tal”, el marqués viudo resulta un objeto de amor maldito en la medida en que incesantemente le demanda a Isidora dinero. Para satisfacer a su amante, Isidora comienza por empeñar alhajas y bienes regalados por Sánchez Botín, para concluir prostituyéndose. Nuevamente, como en el caso de la relación entre dinero y enamoramiento de Alejandro Miquis, la prostitución se rescata de manera imaginaria en la medida en que implica un sacrificio. Sacrificio de Alejandro Miquis cuando le entrega a “la Tal” todo el dinero que tiene y sacrificio de Isidora quien entrega su cuerpo para obtener el dinero que su amante necesita.

Si Miquis necesita de la Dama para sustentar su mundo, Isidora necesita de Joaquín Pez para afirmar paradójicamente su entereza y fidelidad.

En cuanto al *therapon* en LD, en parte pudiera ser don José de Relimpio, por su lealtad y apoyo incondicional, pero en el caso de Isidora está también el médico Miquis, quien con humor y amistad intenta conjurar el desastre al que tiende la vida de la joven Rufete.

El triángulo

Si en EdC aparece claramente una pareja andante y, un poco más atenuada, otra conformada por Isidora y don José de Relimpio en LD, y en ambas novelas hay un objeto de deseo, la Dama en el caso de EdC y el marqués viudo en el de LD, FyJ se caracteriza por las relaciones triangulares.⁶

Fortunata aparece primero a través de las palabras de Juan Santa Cruz como respuesta a la pregunta de Jacinta. De esta manera, Jacinta se pregunta por su sexualidad ante Fortunata y logra distinguirse de ésta como esposa de Santa Cruz invocando la cultura de clase.

Jacinta se relaciona con Fortunata a nivel de sensaciones. Se acuerda de ella con el rechinado de las carretillas, en la contemplación de la llama, en la evocación de refajos encarnados.

Por su parte, Fortunata avista a Jacinta por primera vez en el convento de las Micaelas, del que la última es benefactora, después de haber intentado formarse una imagen de ésta. El primer impulso de Fortunata es la envidia, pero el sentimiento se mezcla con un deseo de parecerse a la esposa de Santa Cruz. De esta manera la imagen de la otra aparece a la vez como modelo y como objeto de rivalidad. Al enterarse de que Jacinta sufre desdenes y desaires de su marido, el rencor de Fortunata disminuye.

Poco después de que Fortunata y Maxi se han casado, se establece el triángulo Maximiliano-Fortunata-Juan Santa Cruz. Cuando Santa Cruz rompe con Fortunata y cae el triángulo en el que Santa Cruz hacía de semblante de ambas mujeres, significándolas y conteniéndolas, Fortunata pierde la estabilidad. Desposeída de lugar social, regresa a los tiempos en que se prostituía.

En la imagen de Jacinta, en su prestigio, hay algo a lo que aspira Fortunata como ideal. Ante el abandono de Santa Cruz, para seguir imaginariamente en la posición de mujer de éste, Fortunata tiene que medirse con Jacinta en tanto que rival. Fortunata experimenta ambivalencia ante Jacinta, cuya bondad le despierta el demonio, mientras desea parecerse a ésta en su condición angelical. Ambas mujeres experimentan recíprocamente por la otra envidia ante la imagen de una completud. Fortunata fantasea

⁶ Tal como lo refiere Rodolfo Cardona, Ricardo Gullón ha analizado la estructura triangular de las relaciones entre los personajes de la novela. Ahora bien, comenta el primer autor, “más que una estructura geométrica como la propuesta por Ricardo Gullón, tenemos un amañado entrecruzamiento de personajes, hechos, sucesos, sitios...” (Cardona, “La escritura y el discurso: el caso de *Fortunata y Jacinta*”, 134).

a su marido víctima de una enfermedad “asquerosa, repugnante y pestífera” para dar pruebas de “ser tan ángel como cualquiera” ante Jacinta.

Por su parte, Jacinta instala la imposibilidad de su deseo de ser madre en el hijo muerto de Fortunata con Santa Cruz. En tanto que fantasma de Jacinta, Fortunata aparece como una mujer capaz de gozar. Por su parte Jacinta estaría imposibilitada de acceder a ese goce otro, escrita, como lo está, como completud, ángel, mona. Jacinta parecería destinada a ser madre, antes que a gozar, de donde, acaso, la imposibilidad de serlo. Será hasta que reciba al niño de Fortunata que pueda buscar un goce propio.

El triángulo se recompone cuando Fortunata y Jacinta aparecen iguales ante la infidelidad de Santa Cruz: “...entre las dos buscaremos a la pindongona que nos le entretiene ahora...”. Por otra parte, a raíz de su embarazo, dentro del mismo triángulo, Fortunata resulta plena, mientras que Jacinta aparece en falta y, por tanto, con su legitimidad reducida a humo, según la “idea” de Fortunata: “Esto que yo tengo aquí *entre mí* no es humo, no”.

Pese a que en el sueño de Fortunata en su lecho de alumbramiento Jacinta aparece inserta en una tríada, con Aurora y Guillermina como secuestradoras de su hijo, cuando al día siguiente se dirige al obrador de Aurora para abofetearla y golpearla castigándola por su traición, lo hace también en nombre de Jacinta, pues, en sus palabras, ambas han tenido el *hijo de la casa*, lo que restablece el triángulo Fortunata-Juan Santa Cruz-Jacinta y donde las mujeres quedan equilibradas como madres y, por tanto, también como esposas.

Poco después, en conversación con Guillermina, Fortunata establece una triple alianza con Jacinta y Guillermina en tanto que las tres son madres del hijo. Por su parte, al enterarse de que Fortunata ha atacado a Aurora, Jacinta se muestra complacida, con lo que ambas aparecen contrapuestas a la traidora Aurora.

La relación de Fortunata con Jacinta resulta ambivalente; por una parte, se pregunta si la esposa de Santa Cruz se alegraría con su muerte, dados sus celos por el hijo que ha dado a luz y, por la otra, tiene esperanzas de que Jacinta la perdone y aun de convertirse en su amiga.

C. La pedagogía

Pedagogía y sexualidad

Siguiendo a Fermín Ezpeleta (2005), EdC es la novela sobre educación prometida en *El amigo Manso*. De esta manera, aparecen en la novela tres viñetas de maestros

construidos a partir de una estética del desbordamiento. En primer lugar el capellán Pedro Polo, sus métodos violentos de incidir en el cuerpo y en el ánimo de sus alumnos hasta el punto de convertir la clase en una pesadilla y sus prácticas pedagógicas, en una máquina de sometimiento; conquista y tormento que obstruyen y destruyen la autonomía de los procesos del pensamiento, sembrando devastación en la mente de los alumnos. En contrapunto con este tipo de violencia asoma la curiosidad natural de Felipe Centeno.

Pero la violencia de Polo, más allá de la pedagogía, atraviesa también una sexualidad desbordada, febril, con la que desposee a su amante Amparo de su propio nombre y, despojándola del sufrimiento ocasionado por la transgresión cometida en su amorío con el propio capellán, la convierte en objeto melancólico al que Polo se somete, sometiéndolo a su vez a su goce. De la misma manera desposeerá a Felipe de su nombre y dignidad para nombrarlo burlescamente “doctor Centeno”. La del capellán es pues una violencia que instrumentaliza a su objeto al servicio de su goce.

Si la locura de Polo toma la forma de la violencia y el sadismo, la de Jesús Delgado, cesante de la Dirección de Instrucción Pública, aparece como autismo. En contra de la educación tradicionalista como la que representa Polo, Delgado se hace vocero de prácticas pedagógicas modernas que habrán de rescatarse en el Congreso Pedagógico Nacional de 1882. El cesante se presenta así como profeta de una nueva pedagogía que a través de éste aparece, sin embargo, por lo hiperbólico y lo literal, como chifladura y en la que las dimensiones de la vida y de la teoría se confunden. La suya es, como la de don Quijote, una locura por contagio literario. Así, convierte la educación como preparación para vivir la vida completa de Froebel y Pestalozzi en material de un delirio o fantasía epistolar en el que habla de un hijo habido con una Sofía, que remite a la de Rousseau. De esta manera, el personaje vive una sexualidad a través de las fantasías pedagógicas que mama de los libros y que lo envuelven en una suerte de placenta o capullo en la que escribe incesantemente cartas dirigidas a sí mismo y cuyo umbral no traspasa.

Finalmente está José Ido del Sagrario, profesor de caligrafía de la escuela del capellán Pedro Polo, personaje caído, humillado y maltratado por el segundo.⁷ Se trata de la triste figura del maestro tal como la retrataban las revistas magisteriales: el mártir,

⁷ Este personaje aparecerá posteriormente en las novelas: *Tormento*, *Lo prohibido*, *Fortunata* y *Jacinta*, *Amadeo I*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*.

el chivo expiatorio, la víctima de la sociedad, el maestro-mendigo.⁸ La sexualidad de Ido, pese a que ha formado una familia, se desdibuja aplastada por el caudal de miseria en la que se halla sumergido.

Los tres personajes terminan solos y caídos. Polo, después de que se le retiran las licencias para profesar, “cayó en abismos de perdición, ruina y miseria”; Delgado, encerrado en la habitación de una pensión y en el goce del *eautepestológrafo*; Ido, pidiendo limosna en la calle para sostener a su familia.

En el caso de *La desheredada*, la pedagogía aparece como carencia, esto es, como lo que falta en el mundo social que se representa. Isidora quiere que su hermano Mariano estudie en vez de trabajar en la fábrica de sogas, pero la falta de cuidados y consideración hacia los alumnos de las instituciones a las que asiste, además de la problemática del chico, lo llevan a desertar.

A lo largo de la novela, el autor implícito hace una crítica a la política social y educativa del Estado, tal como se hace patente en la escena de la pelea entre muchachos en la que Mariano le tira un ladrillazo al comisario de Beneficencia.

El día en que Isidora corre desesperada a pedirle ayuda a Miquis, éste le prescribe el aprendizaje de una serie de cosas que ignora, sometiendo su espíritu a las cuentas, la cantidad, el valor, el peso y la realidad de las cosas, además de una infusión de principios morales.

El aprendizaje

Al inicio de EdC, Felipe es un analfabeta que distorsiona el lenguaje en la medida en que lo confunde: algunas de sus distorsiones no carecen de sentido en el contexto intratextual de la novela. Posteriormente, a partir de una cruenta alfabetización, es capaz de descifrar los libros de Miquis: Balzac, Víctor Hugo, Schiller; “Leía mi Doctor las primeras escenas; pero luego se cansaba, porque, a su parecer, todas decían lo mismo” (EdC, 1391). Esto último acaso porque lee a partir del núcleo dramático transmitido afectivamente por Miquis y no distingue aun la diversidad de la escritura y del mundo.

Centeno está instalado en el mito del signo natural, esto es, en la creencia en la conexión natural entre el signo y el referente. Si pensamos en el juego del toreo, en el que el chico quedaba siempre como el toro, en la posición inclinada que adoptaba para

⁸ Don José Ido, “pálido como un cirio y con ciertos lóbulos o verrugones que parecían gotas de cera que le escurrían por la cara: de expresión llorosa y mística, flaco, exangüe, espiritado; manifestando en todo las congijas de una de esas vidas de abnegación y sacrificio heroicamente consagradas a la infancia” (EdC, 1328).

sus arremetidas, tanto en el solar que los muchachos convertían en plaza, como en el desván de la casa de Polo, parecería que Felipe hubiera recibido la palabra “toro” en el cuerpo todo, hasta encarnarla.

Para hablar de otro ejemplo, al enterarse de la gravedad de la enfermedad de su amo, Centeno busca la palabra *parénquima*, que ha escuchado del médico, en los libros de medicina de Cienfuegos, amigo de Miquis y, al morir el gato de Rosita Ido, el chico abre el cadáver del animal en busca de éste, como si ubicar el *parénquima* enfermo y extraerlo pudiera aliviar de alguna manera la enfermedad de Alejandro. En este recorrido Centeno pasa de la palabra proferida a la palabra impresa, ubicada en la viñeta anatómica del cuerpo, como si la palabra escrita pudiera incidir en lo real mismo. El muchacho pasa de lo imaginario a lo real en la entraña del gato muerto, intentando, por una suerte de magia simpática, aliviar el mal que aqueja a su amo.

En su camino, Felipe se topa con un personaje que resultará importante a lo largo de su trayectoria. Se trata de Juanito del Socorro, recadero de la Redacción de un periódico. Mensajero, Juanito le lleva al muchacho noticias del engañoso mundo en el que vive, pues, lejos de estar sumergido en un mundo de fantasías, como sí lo está Alejandro Miquis, Juanito se limita a fabricar mentiras. Se trata de un pilluelo, distinto del pícaro, morador de la marginalidad y la necesidad, del literato que se desborda y pertrecha en un mundo de palabras, y del loco, que se arranca del mundo para vivir su delirio.

Un día en que Felipe logra obtener de Polo siete pesetas para socorrer a su amo, se encuentra con Juanito del Socorro y con un amigo de éste, quienes lo animan a ir al café. Embriagado de ron y música y lleno de vanidad, Felipe saca todo su dinero y se ofrece a pagar la cuenta. Después, pierde la noción del tiempo y, cuando hacia las 11 de la mañana del día siguiente, entra asustadísimo a ver a su amo, se encuentra que éste sabe dónde ha estado la noche anterior y que ha pagado la cuenta; en la mesilla de noche, hay siete pesetas. Ha sido “la Tal” quien, habiendo asistido a la escena, lo ha rescatado. La escena constituye una enseñanza para Felipe del posible carácter alevoso de las relaciones pese a las muestras de amistad o simpatía, y también del factor de casualidad en su rescate, además de la disposición benevolente de quien en general no la tenía, puesto que despojaba a Miquis de su dinero. En otras palabras, Felipe aprende sobre de la naturaleza incierta del mundo.

En su relación con Alejandro Miquis, Felipe enfrenta la crueldad, el hambre y la miseria, que Miquis niega; al hacerlo, él se transforma. Al final de la novela, asiste a la

muerte de su amo, a los últimos balbuceos del delirio, a la condena de su drama y, después, al despojo de su cadáver y a la dispersión y aniquilación del cuerpo de su obra. Felipe experimenta así la vida en sus aspectos más crudos y desoladores, ese “caldo de la horrible verdad” de la que habla Ido y de la cual el profesor también, como Miquis, se evade.

En la medida en que va aprendiendo a moverse en el mundo simbólico, Felipe Centeno pasa de su apego cuasi animal hacia Alejandro Miquis a acompañarlo libremente, con la consistencia de un filósofo. Finalmente, después de la muerte de su amo y amigo, Felipe tendrá que aprender a olvidar, esto es, a experimentar el desprendimiento de su afecto por el literato, lo que constituirá una muerte momentánea, esta vez para Centeno.

En la novela *Tormento*, la competencia de Felipe le permite sustituir un frasco por otro para salvar a Amparo del suicidio, jugando con el engaño entre apariencia y realidad.

El aprendizaje no se dará ni en Alejandro Miquis ni en Isidora, en la medida en que ambos tienden a esquivar la confrontación cuestionadora con el mundo a partir del cual puede operarse la transformación educativa. Si Alejandro Miquis aparece refractario a la cantidad, Isidora se vuelve lúgubre y desconcertada ante la aritmética, la cosa más contraria a lo infinito. En algunas ocasiones Isidora se propone trabajar, pero hay algo, acaso su nobleza imaginaria, que obtura esa salida.

D. Recursos retóricos

Analogías entre un personaje o un momento de un personaje y algún episodio de la historia

Pensemos en la analogía entre la renuncia del rey Amadeo, que marcará el advenimiento de la República, con el fracaso de Isidora ante la marquesa de Aransis tocante a la restitución de su linaje y en la igualdad republicana que se establece paralelamente a la incorporación de Isidora a la marcha de la multitud madrileña.

En otro ejemplo, el narrador y don José de Relimpio recuerdan la muerte de Prim en el momento en que Isidora se precipita hacia el marqués viudo de Saldeoro, escena que remite a la entrega de Isidora a éste. El dolor de don José de Relimpio se corresponde con la indignación del narrador ante el asesinato del general liberal, “la página más deshonrosa de la historia contemporánea”. Parecería entonces que a don

José se le representa el deshonor de Isidora como un asesinato que, conjuntamente con el narrador implícito que habla de “suicidio”, es perpetrado por Isidora misma.

Un ejemplo más tomado de LD, esta vez producto de la interpretación de Stephen Gilman. Riquín, el hijo de Isidora, afecto a juegos militares y eclesiásticos se asocia con la Restauración pues terminará, en un sueño de Isidora, asesinando a su madre, quien representa a España.

En FyJ, pensemos en los capítulos “La Revolución vencida” y “La Restauración vencedora”, asociados con la ruptura de Santa Cruz con Fortunata y con el regreso de la joven a la vida conyugal.

La experiencia interior del personaje objetivada en la realidad externa

- El chillido de los gatitos en la alcantarilla como expresión del anhelo maternal de Jacinta (FyJ).
- El dispositivo pedagógico de Pedro Polo como tormento (EdC).
- La descripción del dispositivo de las sogas en la fábrica como expresión de las condiciones inhumanas del trabajo que desempeña Mariano (LD).
- La influencia sobre Pecado de la máquina de litografía, “despidiendo de sus dientes y coyunturas un sudor negro y craso” y cómo éste sentía que se le comunicaba el vértigo de ella en la “mazmorra de Gutenberg” (LD).
- La identificación entre el ambiente que rodea la tienda de la Sanguijuelera y la perturbadora vivencia de Isidora ante la miseria y la desolación (LD).

Pensamientos que se despiertan a partir de sensaciones exteriores

Jacinta recuerda a Fortunata al oír pregonar las *bocas de la Isla*, las pinzas de los crustáceos de la isla Cristina:

Fue cosa repentina, provocada por no sé qué, por esas misteriosas iniciativas de la memoria que no sabemos de dónde salen. Se acuerda uno de las cosas contra toda lógica, y a veces el encadenamiento de las ideas es una extravagancia y hasta una ridiculez. ¿Quién creería que Jacinta se acordó de Fortunata al oír pregonar las *bocas de la Isla*? Porque dirá el curioso, y con razón, que qué tienen que ver las bocas con aquella mujer. Nada, absolutamente nada (FyJ, I, 235).

Los pensamientos que se le despiertan a Fortunata cuando mete la cuchara dentro del arroz con menudillo que ha preparado para servir a su futuro esposo: “Muy *para entre sí*, dijo: ‘Primero me hacen a mí en pedacitos como éstos, que casarme con semejante hombre’ (FyJ, I, 511).

Cuando, después de haber ido a la casa de los Santa Cruz a raíz de su ruptura con Juanito, Fortunata regresa a su casa, a partir de los ofrecimientos de los hombres que pretenden acompañarla, rememora los tiempos en que se prostituía.

Durante su duelo por el abandono de Santa Cruz, la conciencia de Fortunata “giraba sobre un pivote, presentándole, ya el lado blanco, ya el lado negro”. El giro dependía de los accidentes más sencillos: “el desprendimiento de un tallo marchito, el canto de un canario, el paso de un coche”.

Para finalizar

Diré finalmente que la estética de los desbordes galdosiana pone en juego los límites de la conciencia, la razón y voluntad del ser humano ante el “campo abierto del deseo y su constitución” (Escobar Sotomayor, “Hombre y sujeto en la filosofía del límite”).

Considero necesario pensar la locura crematística, el dispendio, desquiciamiento y deterioro que implica, como síntoma de un conflicto entre el Yo y el *ello*. En esta misma línea, la pasión de Fortunata en tanto forma de dispendio no se autoconsume, como la locura de Miquis, ni se degrada, como la de Isidora, sino, en la medida en que tolera la incidencia de la realidad social, se configura como alternativa, logrando plantearse como otro modo económico de operar donde otros personajes fracasan.

La novela galdosiana apunta a la supremacía de la Naturaleza, las pulsiones eróticas y tanáticas sobre el orden social y, en esa medida, presenta la realidad con sus leyes e instituciones en sus fallas, fragilidades y también en sus simulaciones, lo que apunta a la posibilidad de que las cosas puedan ser de otro modo y a una contundente perspectiva crítica. Más allá de la realidad, Galdós vislumbra lo irrepresentable, eso que recubre la locura.

En la medida en que las ideas de los protagonistas de las novelas aparecen sostenidas por el cuerpo y la existencia misma de los personajes, constituyen, a la manera de Bajtín, verdaderas ideas-fuerza que se dirimen, chocan y se concilian dentro del campo narrativo y textual.

Finalmente, en la incidencia de la imaginación sobre la realidad, en la capacidad de fantasear, esto es, de abandonar en parte la realidad para vivir más cerca de los

anhelos, se advierte un exceso que puede llevar a la parálisis existencial, la muerte o el suicidio, pero que también constituye la posibilidad misma de la creación.

Epílogo

El vuelo de la mariposa

LD, la primera de las novelas contemporáneas, arranca con el delirio del personaje Tomás Rufete, morador del hospital psiquiátrico de Leganés. El delirio, esa hilacha con que se pretende reconstruir la realidad perdida, intenta recubrir el quebranto del sentido, las colisiones de las significaciones, el absurdo y la cacofonía de voces y murmullos. El delirio es el intento de remediar un mundo roto.

En el otro extremo, el *delirium* de los personajes protagonistas de las novelas contemporáneas que me ocupan, Isidora Rufete, Alejandro Miquis, Fortunata Izquierdo es la apuesta por la coherencia del sentido del mundo a partir de una idea que termina disolviéndose: el linaje aristocrático de Isidora, la posibilidad de transformar el mundo a través de la escritura y la idealización, la dramaturgia como grandeza y realización de sí de Alejandro Miquis y finalmente la posibilidad de intervenir en el linaje patriarcal a partir de la maternidad de Fortunata Izquierdo. La disolución del *delirium* descubre el desajuste entre las pulsiones, las aspiraciones yoicas y la cultura.

Tal como lo explica Lacan, el *yo* se constituye a partir del espejo, de ahí su condición imaginaria. El *yo*, dice Freud, es una parte del *ello* que se desarrolla a partir del sistema perceptual en relación con el mundo social y el cuerpo, que experimenta percepciones interiores y externas. Los personajes de las novelas de Pérez Galdós nos hablan de la fragilidad de los cuerpos y de las delicadas envolturas que los constituyen, en contacto con las hondas aguas del *ello* capaz de anegarlos y a la vez con las voces admonitorias, crueles o burlescas de la cultura. Pero estos personajes nos hablan también de las sorprendentes tejedoras de la fantasía que, ante los embates de la realidad y la cultura, configuran, conjugadas con el hervidero de peces y pulsiones, un manto, unas alas, un cauce que cobije y sobrevuele, aunque a veces caiga por su peso, la realidad social inclemente.

Las últimas palabras de Maxi Rubín, en los umbrales del psiquiátrico de Leganés, dan cuenta de la condición paradójica de la locura razonante, capaz de tomarse a sí misma como objeto para enunciar su condición: “No encerrarán entre murallas mi pensamiento”. El loco aparece pues con un pie en la realidad y el otro, en el mundo ensoñado de su delirio. Condición de la locura es su no-pertenencia, su carácter proteico, la incesante huida de sí. La de Maxi es una forma de defensa y de resguardo contra el mundo social que lo confina y sus palabras aparecen orientadas hacia un “ser

invisible” que pareciera ser un intento de testigo: “Si creerán estos tontos que me engañan”. El límite de la libertad, dice Lacan, es la locura. Y sin embargo, como lo dice el poeta, no estamos hechos sino de la materia de nuestros sueños.

Bibliografía

A. Directa

Pérez Galdós, Benito, *Marianela*, Argentina, Espasa-Calpe, 1938 (Col. Austral).

_____, *La desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

_____, *El amigo Manso*, México, prólogo de Joaquín Casaldueiro, Porrúa, 1982 (“Sepan Cuántos...”, 383).

_____, *El doctor Centeno* [1883] en *Obras completas IV*, Madrid, Aguilar, 1954.

_____, *Tormento*, edición de Teresa Barjau y Joaquim Parellada, Barcelona, Crítica, 2007 (Clásicos y modernos, 20).

_____, *Lo prohibido*, edición de Aída Blanco, Madrid, Akal, 2006 (Nuestros Clásicos, 39).

_____, *Nazarín*, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, México, Porrúa, 2006 (“Sepan Cuántos...”, 446).

_____, *La loca de la casa (novela dialogada)*, Barcelona, Ediciones Favencia, 1971 (Los Grandes de la Novela Española, 3).

_____, *Fortunata y Jacinta*, 2 vols., edición de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 2009.

B. Indirecta

Alfani, María Rosaria, “La novela de Fortunata”, *VII Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria y Casa Museo de Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

Aguinaga, Carlos Blanco, “On the Birth of Fortunata”, Estudios, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año III, 1968: 11-22.

Allison, George H. y Joan Connell Ullman, “Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año IX, 1974: 6-30.

Alharaca, Bridget, “The revolution of 1868 and the Rebellion of Rosalía Bringas”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVIII, 1983: 47-59.

Andreu, Alicia G., “El folletín como intertexto en *Tormento*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVII, 1982: 55-57.

Aparisi, María Pilar, *Las novelas de tesis de Pérez Galdós*, <<http://books.google.com.mx/books?id=9JilEaYnwUC&pg=PA1168&dq=0-Aparisi,+María+del+Pilar,+LAX+novelas+de+tesis+de&source=bl&ot>>.

Ayala, Francisco, “Galdós entre el lector y los personajes”, Estudios, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año V, 1970: 5-13.

Baer Barr, Lois, “Galdós y el matrimonio”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XX, 1985: 148-149.

Barjau, Teresa, “De Victor Hugo en Galdós: *Los miserables* y el ciclo de *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 233-245.

Becerra Mayor, David, “Galdós en la correlacion de fuerzas de la restauración”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2013: 128-138.

Benítez, Rubén, *Cervantes en Galdós*, España, Universidad de Murcia, 1990.

Blanco Aguinaga, Carlos, “On ‘The birth of Fortunata’”, *Anales Galdosianos*, núm. 3, 1968: 13-22.

Blanquet, Josette, “¿Galdós humanista?”, *Memoria del I Congreso de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1973: 43-49.

Bly, Peter A., “Pedro Ortiz Amengol. Apuntaciones para *Fortunata* y *Jacinta*”, *Anales Galdosianos*, año XXVI, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

Boting, Phyllis Zatlin, “The Streets of Madrid as Structuring in *Fortunata* y *Jacinta*”, *Anales Galdosianos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, año XIII, 1978: 11-22.

Caballer Donarza, Mercedes, “Estudios comparativo de Isidora y Amparo, preludeo de la mujer moderna”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 342-348.

Casalduero, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1951 (Biblioteca Romántica Hispánica).

Cardona, Rodolfo, “La escritura galdosiana: el caso de *Fortunata y Jacinta*”, *IX Congreso Internacional de Estudios Cervantinos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 132-136.

Carr, Raymond, “A New View of Galdós”, *Estudios*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año III, 1968: 184-189.

Casado, Ángel, “El ‘optimismo’ de Galdós: Educación y transformación social”, *Memoria del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2013: 273-282.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios*, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002.

Caudet, Francisco, “José Izquierdo y el ‘cuarto estado’”, *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 25-29.

Chamberlin, Vernon A., “The First Annotated, Illustrated Edition of *Fortunata y Jacinta*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVI, 1981: 132-135.

_____, “A Further Consideration of Carnal Appetites in *Fortunata y Jacinta*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XX, núm. 2, 1985: 51-59.

_____, “Verosimilitud y humorismo de los apodosos en *Fortunata y Jacinta*”, *Memorias del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993: 59-65.

_____, “The Perils of Intertpreting *Fortunata’s* Dream”, *Anales Galdosianos*, núm. 34, 1999: 113-124.

_____, “Lame Characters and the Devil in *Fortunata y Jacinta*, *Miau* and *Angel Guerra*”, *Anales Galdosianos*, núms. 42 y 43, 2007 y 2008: 47-53.

Chiolini Bagley, “La importancia y el valor simbólico de la indumentaria en la novela *Fortunata y Jacinta*”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 320-326.

Correa, Gustavo, “Cervantismo y tradición mística en las novelas de Pérez Galdós 1890-1897”, *Hispania*, 53,3, 1970:842-851.

_____, “Galdós y el platonismo”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año VII, 1972: 3-13.

_____, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1977.

Dash, Robert W., “El Pitusín de Galdós y Perucho de Pardo Bazán: primos hermanos del naturalismo”, *Memoria del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993: 359-366.

Dendle, Brian, “Isidora, the ‘Mantillas Blancas’ and the Assasination of Alfonso XII”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Anales Galdosianos*, núm. 17, 1982: 51-54.

Earle, Peter G., “Pérez Galdós: meditación de la muerte”, *II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1978: 49-59.

Engler, Kay, “Linguistic Determination of Point of View: *La desheredada*”, *Estudios, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Anales Galdosianos*, año V, 1970: 66-73.

Enrique, Carmen, “*Fortunata y Jacinta* ante la crítica de su tiempo: el silencio ante una gran novela”, *Memoria del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993: 176-186.

Ezpeleta Aguilar, Fermin, *Maestro y formación en la novela galdosiana*, Las Palmas Gran Canaria, 2009 (Biblioteca galdosiana).

Fuentes, Víctor, “Notas sobre el realismo en ‘observaciones sobre la novela contemporánea en España’”, *Anales Galdosianos*, núm. 10, 1975: 118-125.

Fuentes Peris, Teresa, “The Control of Prostitution and Filth in *Fortunata y Jacinta*: the Panoptic Strategy in the Convent of Las Micaelas”, *Anales Galdosianos*, núms. 31 y 32, 1996 y 1997: 35-55.

Gallego Roca, Miguel, “Francamente, naturalmente: José Ido del Sagrario. El camino desde la novela hacia la historia a través de un personaje chiflado”, *Memoria del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2013: 198-204.

García Sariá, F., “Acerca de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós”, *I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1973:414-418.

Gilman, Stephen, “The Birth of *Fortunata*”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Anales Galdosianos*, año, I, 1966: 70-80.

_____, “The Consciousness of *Fortunata*”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Anales Galdosianos*, año V, 1970: 54-63.

_____, “Galdós as Reader”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, XI, 1976: 20-35.

_____, “Cuando Galdós habla con sus personajes”, *Memorias del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1978: 128-134.

_____, “Feminine and Masculine Consciousness in *Fortunata y Jacinta*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVII, 1982: 61-69.

_____, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1987 (Colección “Persiles”, 157).

Gillespie, Gerald, “Dreams and Galdós”, Reseña- Ensayo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año I, 1966: 105-115.

Goldman, Peter B., “Galdós and the Nineteenth Century Novel: the Need for an Interdisciplinary Approach”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año X, 1975: 5-14.

González Luis, Ma. De Lourdes, Manuel Ledesma Reyes y Enrique Belenguer Calpe, “Una visión panorámica de la educación en la España galdosiana (1845-1923)”, *Memoria del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1890: 331-350.

González Mejía, Marta, “Fortunata, prototipo de la anticortesana”, *Memoria del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005: 311-331.

González Santana, Rosa Delia, “Narcicismo, ‘ofelismo’ y cosificación de la mujer en *Fortunata y Jacinta y Nana*”, *Memoria del V Congreso Internacional de Estudios Cervantinos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993: 137-154.

Gordon, M., “The Medical Background to Galdós’ *La desheredada*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año VII, 1972: 65-75.

_____, “‘Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro’: Galdós’ Conception of Humanity in *La desheredada*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XII, 1977: 28-37.

Granados, Pedro, “Poesía e historia en *El doctor Centeno*”, *Anales Galdosianos*, años XXXVIII y XXXIX, 2003 y 2004: 93-102.

Green, Otis H., "Two Deaths: Don Quijote and Marianela", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año II, 1967: 130-131.

Gullón, Germán, "La imaginación galdosiana: su fundamento y posible clasificación", *Memorias del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1978: 155-169.

_____, Originalidad y sentido en *La desheredada*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVII, 1982: 39-49.

Gullón, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, 3a. ed., Madrid, Gredos, 1975.

_____, *Psicología del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979.

Gullón, Agnes Moncy, "Visualizaciones de Fortunata", *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ediciones del Cabildo de la Gran Canaria, 1993: 673-679.

Hoddie, James H., "The Genesis of *La desheredada*: Beethoven the Picaresque and Plato", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XIV, 1979a: 25-50.

_____, "*Fortunata y Jacinta and the Eroica*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XIV, 1979b: 130-139.

_____, "Need, Honor, and Romance in *Fortunata y Jacinta*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XX, núm. 2, 1985: 38-49.

_____, "Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*", Biblioteca Virtual Cervantes, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 521, noviembre de 1993.

Ilie, Paul, "Fortunata's Dream: Freud and the Unconscious in Galdós", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XXXIII, 1998: 13-73.

King, Sarah E., "Food Imagery in *Fortunata y Jacinta*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVIII, 1983: 77-83.

Krauel, Ricardo, "La sinrazón de la razón: revisión de la cordura en *Fortunata y Jacinta*", *Anales Galdosianos*, años XXXI y XXXII, 1996 y 1997: 13-35.

Kronik, John W, "Fortunata y la palabra", *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 553-564.

Krow-Lucal, Martha G., "The Evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XII, 1977: 19-27.

_____, “‘El estilo es la mentira’: El valor de la palabra escrita en Galdós (1881-1886)”, *Memorias del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol.2, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989: 83-90.

_____, “La política revolucionaria como subalterna: el caso de Juan Bou”, *Memoria del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990: 187-199.

_____, “Fornarina/Fortunata: Rafael Fernández y González y la creación galdosiana”, *Memoria del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992: 393-399.

Labanyi, J. M., “The Political Significance of *La desheredada*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XIV, 1979: 51-57.

_____, “Crisis monetaria y crisis de la representación: la modernidad del realismo galdosiano”, *Memoria del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1997: 938-950.

_____, “Las cosas en Galdós/las cosas de Galdós: valor de cambio y valor de uso”, *Memoria del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005: 402-409.

_____, “Time-space Compression and Memory in *Fortunata y Jacinta*”, *Anales Galdosianos*, núms. 42 y 43, 2007 y 2008: 67-66.

Ley, Charles David, “Novelas sobre dos mujeres: Fortunata y Jacinta y Vanity Fair”, *Memorias del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 101-111.

Lida, Denah, “Sobre el ‘krausismo’ de Galdós”, Estudios, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año II, 1967: 1-21.

Lida, Denah, “Galdós y sus santas modernas”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año X, 1975: 15-30.

Lissorgue, Yvan, “La historia en el arte: las novelas contemporáneas de Pérez Galdós como documento”, *Memoria del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001: 768-774.

López Baralt, Mercedes, “*Fortunata y Jacinta* según televisión española: la lectura cinematográfica del clásico galdosiano por Mario Camus”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXVII y XXVIII, 1992 y 1993: 92-106.

_____, “‘Meeting Venus’: sobre Fortunata y Eros (a propósito de una lectura reciente del clásico galdosiano)”, *Anales Galdosianos*, núm. 34, 1999: 125-133.

López, Ignacio-Javier, “Ortega Munilla y la doble génesis de *La desheredada*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XX, núm. 2, 1985: 7-14.

_____, *Realismo y ficción. “La desheredada de Galdós y la novela de su tiempo”*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989 (Estudios Universitarios, 3).

Marco García, Antonio, “Antecedentes literarios y estéticos del ‘naturalismo galdosiano’. *La desheredada*”, *Memoria del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 440-456.

Moncy Gullón, Agnes, “Visualizaciones de Fortunata”, *Memoria del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990: 673-679.

Montero-Paulson, Daria J., “La mujer ”Quijote” y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós”, *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989: 273-302.

Montesinos, José F, *Galdós vol. 2*, Madrid, Castalia, 1969.

Moreno Castillo, Gloria, “La unidad en *El doctor Centeno*”, *Memoria del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977: 382-396.

Múgica, Cristina, “*El doctor Centeno*: la resignificación del nombre”, *Memoria del X Congreso Internacional de Estudios Cervantinos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2013: 204-212.

O’Byrne Curtis, Margarita Rosa, *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1996

Ontañón de Lope, Paciencia, *El donjuanismo en la obra de Galdós y otros estudios*, México, UNAM, 1993 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 21).

_____, “La locura en personajes galdosianos”, *Memoria del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005: 237-244.

Páez Martín, Jesús, “Métodos de caracterización de personajes en *La desheredada*”, *Memoria del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas, Canarias, 1990: 441-456.

Pattison, Walter T., “Two Women in the Life of Galdós”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año VIII, 1973: 18-31.

Percival, Anthony, “Galdós y la novela europea”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XVIII, 1983: 145-149.

Prado Escobar Bonilla, María del, “Las sombra alargada del Quijote en las novelas contemporáneas”, *Memoria del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005: 118-122.

Rafóls, Wilfredo de, “From Institution to Prostitution: Beaureaumania and Homeless Heroine in *La desheredada*”, *Anales galdosianos*, XXXVII, 2002: 69-79.

Ramírez López, Marco Antonio, *Ecos picarescos y cervantinos en El doctor Centeno*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2008 (tesis de licenciatura, inédita).

_____, “Experimentación formal y temática en *El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós, seguido de una aportación al estudio de la ‘segunda manera’”, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2013 (tesis de maestría, inédita).

Raphael, Suzanne, “Un extraño viaje de novios”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año III, 1968: 35-49.

Ribbans, Geoffrey, “*La desheredada*, novela por entregas: apuntes sobre su primera publicación”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXVII y XXVIII, 1992 y 1993: 68-75.

_____, “Unas apostillas más a Rufete y Canencia”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXIX y XXX, 1994 y 1995: 100-103.

Ricard, Robert, “Tolosa Latour, el P. Lerchundi y La loca de la casa”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año III, 1968: 86-89.

Rodero, Jesús, “*Fortunata y Jacinta*: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXIX y XXX, 1994 y 1995: 74-84.

Rodríguez, Alfredo, “Notas para una relectura de *El Doctor Centeno* en el centenario de su publicación”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XIX, 1984: 141-145.

_____ *et al.*, “Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: *La desheredada*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XX, núm. 2, 1985a: 18-22.

_____, “La creatividad de Galdós al comenzar las *novelas contemporáneas*: génesis paródica de *La desheredada*”, *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985b: 171-178.

Rodríguez Acosta, María del Carmen, “Las enfermedades nerviosas en algunos personajes galdosianos”, *Memorias del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 303-311.

Rodríguez Baltanás, Enrique J., “El pesimismo de Galdós en *Fortunata y Jacinta*: naturalismo *versus* realismo en la configuración simbólica de Maximiliano Rubín”, *Memoria del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990: 511-519.

Rodríguez-Puértolas, Julio, *Galdós. Burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975.

_____, “*Fortunata y Jacinta*, novela libertaria”, *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 187-196.

Rogers, Douglass, “Charity in Galdós”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año IX, 1974: 169-173.

Román Román, Isabel, “El manuscrito de *El doctor Centeno*”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 269-276.

Romero Tobar, Leonardo, “*La desheredada* en la novela”, *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 197-205.

_____, “*La desheredada* y la tradición del Quijote con faldas”, *Memoria del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Canarias, 2005: 168-173.

_____, “De nuevo sobre el motivo ornitológico en *Fortunata y Jacinta*”, *Anales Galdosianos*, año 1, núms. 40 y 41, 2005 y 2006: 68-71.

Ruiz Salvador, Antonio, “La función del trasfondo histórico en *La desheredada*”, *Anales Galdosianos*, año 1, 1966: 53-61.

Russell, Robert, "Harriet S. Turner. Benito Pérez Galdós' *Fortunata y Jacinta*" [Cambridge University Press, 1992], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXVII y XXVIII, 1992 y 1993: 239-240.

Sánchez-Gey Venegas, Juana, "Galdós y María Zambrano: el saber de la experiencia", *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 483-491.

Santana Sanjurjo, Victoriano, "Un galdosiano espejo cervantino: *La desheredada*", *Memoria del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005: 268-283.

Scanlon, Geraldine M., "Problema social y krausismo en *Marianela*", *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985: 81-91.

Schmidt, Ruth, "Manuel Tolosa Latour: Prototype of Augusto Miquis", *Estudios*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año III, 1968: 90-92.

Schnepf, Michael A., "On the Creation and Execution of 'pecado' in Galdós' *La desheredada*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, núm. 34, 1999a: 61-69.

_____, "The Political Significance of the Title of Galdós's *La desheredada*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, núm. 34, 1999b: 69-73. Checar en interiores

Schraibman, Joseph, *Dreams in the Novels of Galdós*, UMI Dissertation Services, 1959.

Schyfter, Sara E., *Los judíos de Benito Pérez Galdós*, Prólogo de Hugo Hiriart, México-Barcelona, Jus, 2013.

Shoemaker, W. H., "¿Cómo era Galdós?", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año VIII, 1973: 5-17.

Sierra, Sarah, "Fetishism of the Commodity: Galdós' Interpretation of the Capitalist Discourse in the Bourgeoisie in *Fortunate y Jacinta*", *Anales Galdosianos*, años XXXVIII y XXXIX, 2003 y 2004: 103-114.

Sinnigen, John, *Sexo y política: lecturas galdosianas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

Smith, Alan E., "Galdós dice su poética", *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 83-92.

Sotelo Vázquez, Marisa, “El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada*”, *Memoria del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2013: 174-182.

Tarrío, Ángel, *Lectura semiológica de Fortunata y Jacinta*, España, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982.

Tsuchiya, Akiko, “The Myth of the Natural Signo en EdC”, en *Images of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Pérez Galdós*, University of Missouri Press, Columbia, 1990.

Tuñón de Lara, Manuel, “Ideología y sociedad en las novelas contemporáneas de Galdós (ensayo de aproximación historiográfica)”, *Memoria del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, 1985, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 538-551.

Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Editorial Tecnos, 1971.

Utt, Roger L., “‘El pájaro voló’: observaciones sobre un *leitmotif* en *Fortunata y Jacinta*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año IX, 1974: 33-48.

Vilarós, Teresa M., *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995.

Villanueva, Darío, “Galdós: teoría comparada de la novela”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Cervantinos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

Whiston, James, “Language and situation in Part of *Fortunata y Jacinta*”, *Estudios-novelas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año VII, 1972: 77-91.

_____, “The Materialism of Life: Religion in *Fortunata y Jacinta*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año XIV, 1979: 64-80.

_____, “*Mercedes López-Baralt. La gestación de Fortunata y Jacinta. Galdós y la novela como re-escritura*, [Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1992], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXVII y XXVIII, 1992 y 1993: 242-243.

Willem, Linda M., “Las dos lunas de miel ‘góticas’ de *Fortunata y Jacinta*”, *Memoria del IX Congreso Internacional de Estudios Cervantinos*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009: 137-144.

Yáñez, María Paz, “El dilema discursivo en *Marianela*”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años XXIX y XXX, 1994 y 1995: 50-61.

Zahareas, Anthony N., “El sentido de la tragedia en *Fortunata y Jacinta*”, Estudios, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, año III, 1968: 23-34.

Zamora. Andrés, “El secreto incesto de la novela realista”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Anales Galdosianos*, años, XXIX y XXX, 1994 y 1995: 128-146.

C. General

Bahamonde, Ángel (coord.), *Historia de España. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2000.

Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal* [1979], traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo Veintiuno Editores, 1985.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (Col. Breviarios 417).

Barthes, Roland, *El grado cero en la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1973.

Baudes de Moresco, Mercedes, *Real, simbólico, imaginario. Una introducción*, Buenos Aires, Letra Viva, 2011.

Nueva Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.

Booth, Wayne C, *La retórica de la ficción*, Versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barceona, Antoni Bosch editor, 1978.

Castro, Américo, “La estructura del Quijote”, en *¿Hacia Cervantes?* en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios*, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002a.

_____, “La palabra escrita y el Quijote”, en *¿Hacia Cervantes?* en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios*, prólogo de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Trotta, 2002b.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1999.

Cervantes Saavedra, Miguel de, “El coloquio de los perros” en *Novelas ejemplares II*, Madrid, Castalia, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia).

Cervantes Saavedra, Miguel de, “La fuerza de la sangre” en *Novelas ejemplares II*, Edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982.

Close, Anthony, *La concepción romántica del “Quijote”*, Barcelona, Crítica, 2005.

Cuéllar Pérez, *Froebel. La educación del hombre*, México, Trillas, 2010.

Chemama, Roland, *El goce. Contextos y paradojas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

Chemama, Roland, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

Chirbes, Rafael, *Por cuenta propia*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Davoine y Gaudillière, *History Beyond Trauma*, Nueva York, Other Press, 2004.

Davoine, Françoise, *Don Quijote, para combatir la melancolía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Daquin, *La filosofía de la locura*, Traducción Inés Emilse Ramos, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1996 (Psicología y Pedagogía. Colección *Pathos*).

Derrida, *Dar la muerte*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Descartes, *Discurso del método, Meditaciones metafísicas, Reglas para la dirección del espíritu, Principios de la filosofía*, México, Porrúa, 2010 (Sepan Cuántos..., 177).

Donne, John, *Poemas metafísicos ingleses*, selección, versión y prólogo de Blanca y Mauricio Molho, preparación de textos originales de María Gomis, Barcelona, El Acantilado, 2000.

Dor, Joel, *El padre y su función en psicoanálisis*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Labor, 1985.

Erasmus, Desiderio M., *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Escobar Sotomayor, Héctor, “Hombre y sujeto en la filosofía del límite...”, en *Carta psicoanalítica*, <www.cartapsi.org/spip.php>, artículo 58.

Ficino, Marsilio, *Sobre el amor, comentario al banquete de Platón*, traducción de Maripía Lamberti y José Luis Bernal, presentación y notas de Mariapía Lamberti, México, UNAM, 1994 (Nuestros Clásicos, 70).

Freud, Sigmund, *Obras completas*, 24 vols., traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

- _____, *Proyecto de una psicología para neurólogos* [1895], OC I.
- _____, *Estudios sobre la histeria* [1893-1895], OC, II.
- _____, *La interpretación de los sueños* [1900], OC, IV-V.
- _____, *Fragmentos de análisis de un caso de histeria* [1905], OC, VII.
- _____, *Tres ensayos de teoría sexual* [1905], OC, VII.
- _____, “El creador literario y el fantaseo” [1908], OC, IX.
- _____, “La novela familiar de los neuróticos” [1909], OC, IX.
- _____, “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre” [1910] OC XI.
- _____, “Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa” [1912], OC, XI.
- _____, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente* [1911], OC, XII.
- _____, *Recordar, repetir, reelaborar* [1914], OC, XII.
- _____, “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” [1911], OC, XII.
- _____, *Tótem y tabú* [1913], OC, XIII.
- _____, *Introducción del narcisismo* [1914], OC, XIV.
- _____, *Pulsiones y destinos de pulsión* [1915], OC, XIV.
- _____, *La represión* [1915], OC, XIV.
- _____, *Lo inconsciente* [1915], OC, XIV.
- _____, *Duelo y melancolía* [1917], OC, XIV.
- _____, *Conferencias de introducción al psicoanálisis. Parte III* [1916-7], OC XVI.
- _____, *Más allá del principio del placer* [1920], OC, XVIII.
- _____, *El yo y el ello* [1923], OC, XIX.
- _____, “Neurosis y psicosis” [1924], OC, XIX.
- _____, *El sepultamiento del complejo de Edipo* [1924], OC, XIX.

_____, “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis” [1924], *OC*, XIX.

_____, *El problema económico del masoquismo* [1924], *OC* XIX

_____, *El malestar en la cultura* [1930], *OC*, XIX.

_____, “Sobre la sexualidad femenina” [1931], *OC*, XXI.

_____, *Esquema del psicoanálisis* [1940], *OC*, XXIII.

_____, “La escisión del yo en el proceso defensivo” [1940], *OC*, XXIII.

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Goncourt, Edmond y Jules de, *Germinie Lacerteux*, edición y traducción de Ma. Dolores Fernández Lladó, Madrid, Cátedra, 1990 (Letras Universales, 44).

Guyomard, Patrick, *El deseo de ética*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1999.

Hebreo, León, *Los diálogos de amor*, Buenos Aires, Gelizer Editor, 1944.

Krause, Karl Christian Friedrich, *Ideal de la humanidad para la vida*, <biblioteca.org.ar/libros/89759.pdf>.

Labé, Louise, *Debate de locura y amor*, traducción de Agustín Cerezales Laforet, Madrid, Hiperión, 1988.

Lacan, Jacques, “Acerca de la causalidad psíquica”, en *Escritos I*, traducción de Tomás Segovia, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.

_____, “El estadio del espejo...”, en *Escritos I*, traducción de Tomás Segovia, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984.

_____, *El Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud* [1975], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós, 2001.

_____, *El Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1989.

_____, *El Seminario 3. Las psicosis (1955-56)* [1981], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós, 1998.

_____, *El Seminario 4. La relación de objeto* [1994], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós, 2005.

_____, *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós, 2004.

_____, *El Seminario 6. El deseo y su interpretación*. (Versión estenográfica.)

_____, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* [1964], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, 2005.

_____, *El Seminario 8. La transferencia* [1991], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, 2006.

_____, *El Seminario 10. La angustia* [2004], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, 2008.

_____, *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* [1973], texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Barcelona y México, 2010.

Larrosa, Jorge, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México, FCE, 2003.

Leader, Darian, *¿Qué es la locura?*, México, Sextopiso, 2013.

Maleval, Jean-Claude, *Locuras históricas y psicosis disociativas*, Buenos Aires, Barcelona y México, Paidós, 2009 (Biblioteca Freudiana, 11).

_____, *La lógica del delirio*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.

Martiarena, Óscar, *Michel Foucault: historiador de la subjetividad*, México, ITESM-CEM/El Equilibrista, 1995.

Mèlich, *El otro de sí mismo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010 (Colección Textos del Cuerpo).

Milmaniene, José E., *Clínica del texto. Kafka, Benjamin, Lévinas*, Buenos Aires, Biblos, 2002.

Molho, Mauricio, *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.

Molina, Tirso de, *El vergonzoso en palacio. El condenado por desconfiado*, edición, introducción y notas de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta, 1982.

Morín, Edgar, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Barcelona, Paidós, 2001.

Música Rodríguez, Cristina, *Ensayos en torno a la locura de don Quijote*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2005 (Cuadernos del Seminario de Poética, 23).

Muñoz, Pablo, “El concepto de locura en la obra de Jacques Lacan”, *Anuario de Investigaciones*, 16, 2008, <www.scielo.org.ar>.

Musurana, Melania, “La melancolía, la acedia y la poesía. Aportes al psicoanálisis”, *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, 9, 2009, <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/224199>.

Nava, Gabriela, *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013 (Cuadernos del Centro de Poética, 30).

Saettele, Hans, “De la verdad de la escritura” en Eduardo Bernal Gómez *et al.*, *Arte y psique*, El arte como deseo. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2012, pp. 23-54.

Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid, Castalia, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia).

Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, México, Rei, 1987 (Letras Hispánicas, 206).

Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, traducción, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández e Íñigo E. Lledó, Madrid, Gredos, 1997 (Biblioteca Clásica Gredos, 93).

Redondo, Agustín, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1998.

Sérieux, Paul y Joseph Capgras, *Las locuras razonantes. El delirio de interpretación*, traducción de Ramón Esteban Arnáuz, Biblioteca de los Alienistas de Pisuerga, Madrid, 2007.

Voloshinov, Valentín N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, versión española de Tatiana Bubnova, prólogo de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Wolffarth, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, *Acta Poetica* 9-10, primavera-otoño de 1989, Universidad Nacional Autónoma de México.

Escritura y locura en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós:
El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta

Índice

Introducción

I. Procedimientos de composición.	
I.1. El desborde	2
I.2. El umbral	4
II. La locura.	5
El contexto de la locura de los personajes galdosianos	5
II.1. La locura a finales de la Edad Media y en el Renacimiento	6
II.2. La locura en la época clásica	12
II.3. La experiencia moderna de la locura	14
III. El realismo de Galdós.....	15
IV. El <i>corpus</i>	21

Capítulo I

Estado de la cuestión. La locura en las novelas de Pérez Galdós y la crítica

I. La perspectiva freudiana	
1.1. <i>Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887</i> , de Stephen Gilman.....	24
1.2. <i>El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios</i> , de Paciencia Ontañón.....	26
1.3. <i>Sexo y política: lecturas galdosianas</i> , de John Sinnigen	34
1.4. “Fortunata’s Dream: Freud and the Unconscious in Galdós”, de Paul Ilie	35
II. La perspectiva posfreudiana	
II.1. <i>La razón de la sinrazón</i> de Margarita Rosa O’Byrne Curtis	38
II.2. <i>Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad</i> de Teresa M. Vilarós	40
III. Un diagnóstico: el caso de Maxi Rubín.....	44
El saber psiquiátrico de Galdós	46
IV. Una perspectiva histórica sobre Pérez Galdós y la psiquiatría: Mariano Rufete	46
V. Una perspectiva foucaultiana	49
VI. Una patografía de Alejandro Miquis	51
Conclusiones.....	53

Capítulo II

Teoría y metodología

I. Nociones psicoanalíticas	
La experiencia de satisfacción	58
Procesos psíquicos primario y secundario	59
Principio de placer y principio de realidad	59
La pulsión	60
La repetición más allá del principio de placer	62
Deseo y goce.....	65
a. La satisfacción del goce	66
b. La condición insaciable del goce	67
c. El goce del esclavo	68
La represión	68
Lo inconsciente.....	69

Yo, ello y superyó.....	69
Yo ideal e ideal del yo	75
Duelo y melancolía.....	77
La locura.....	78
Estructuras freudianas	
a. La neurosis.....	81
a.1. La neurosis traumática.....	84
a.2. El triángulo histérico.....	85
b. La psicosis	86
<i>Delirium</i> y delirio	88
II. Otras nociones presentes en los análisis	
a. El autor, el narrador y el lector	92
b. Los personajes	94
III. Consideraciones metodológicas	94

Capítulo III

Violencia, *delirium* y escritura: una lectura de *El doctor Centeno*

A. Análisis	
1. La educación como forma de violencia.....	97
2. La devastación del objeto del deseo	102
3. Educación y delirio.....	104
4. Felipe Centeno.....	107
5. “La que se murió fue Isabelita”	110
6. <i>El Grande Osuna</i>	115
7. El condenado	122
8. Final.....	136
B. Principales motivos y nociones teóricas.	
1. La locura de Alejandro Miquis.....	139
2. El trauma	143
3. La fantasía.....	144
4. El vínculo social	145
5. Felipe Centeno y la educación.....	146
6. Novela de aprendizaje y novela picaresca.....	147
7. El <i>therapon</i>	159
8. La Dama	150
9. El olvido	151
C. Conclusiones.....	152

Capítulo IV

“Estos pobres orates somos nosotros mismos”: una lectura de *La desheredada*

A. Análisis	
Tomás Rufete.....	158
Canencia y Rufete.....	161
Los hijos	
1. Isidora.....	166
2. Mariano.....	194
Pecado-Majito (juegos de guerra).....	194
El deterioro	197
Otros personajes en los que se manifiesta la función paterna fallida.	

1. Don José de Relimpio.....	203
2. Melchor Relimpio.....	203
3. Santiago Quijano-Quijana	204
4. Los peces. Joaquín Pez	204
5. Sánchez Botín.....	205
6. Gaitica.....	205
Personajes que sostienen la función paterna	
1. Augusto Miquis	206
2. Juan Bou	207
3. El notario Muñoz y Nones.....	210
El lado de la madre.	
1. La Sanguijuelera	210
2. La marquesa de Aransis.....	211
3. Francisca Guillén.....	212
B. Nociones y abordajes de la locura a propósito de <i>La desheredada</i>	
B.1. Nociones y abordajes de la psiquiatría	212
El alienismo	213
Las locuras razonantes.....	214
B.2. Nociones y abordajes desde el psicoanálisis.	
La función paterna	216
La novela familiar de los neuróticos	216
Locura y psicosis	217
Angustia, <i>acting out</i> y pasaje al acto	219
C. Conclusión	221

Capítulo V

La saeta y el deseo: una lectura de *Fortunata y Jacinta*.

A. Análisis

Parte primera

Huevos frutos.....	228
El umbral	228
El relato de Juan	231
Los esposos Santa Cruz	238
José Ido del Sagrario	241
El retorno de Fortunata	246

Parte segunda

Maximiliano Rubín.....	246
Motor de viento	256
Mauricia la Dura.....	256
Fortunata y Jacinta.....	260
Mauricia otra vez.....	261
Casamiento y adulterio	269

Parte tercera

La naturaleza de Juan Pablo Rubín.....	276
La ruptura	276
La agonía de Mauricio	282
Inicios de la enfermedad de Maxi.....	288
Fortunata, Guillermina y Jacinta	290
Un sueño de Fortunata.....	299
Algunos elementos del sueño	300

Reencuentro con Santa Cruz	302
Parte cuarta	
La enfermedad de Maxi (1)	303
Imprudencia y humillación	311
La enfermedad de Maxi (2)	313
Fortunata otra vez en la Cava Baja	314
El castigo	319
El alumbramiento	323
El sueño de Fortunata	330
El veneno	335
La muerte	341
Ante la tumba	353
En el umbral	354
B. Nociones psicoanalíticas, además de alguna de Walter Benjamin, para el análisis de <i>Fortunata y Jacinta</i>	
Pulsión escópica	354
La laminilla u <i>hommelette</i>	354
El silencio de la naturaleza (Walter Benjamin)	355
El triángulo histérico	356
La degradación de la vida amorosa	358
La psicosis: José Ido del Sagrario	359
Ágalma	362
Tyché	362
Yo ideal e ideal del yo	362
Incorporación simbólica	363
El superyó	365
C. Conclusión	
Naturaleza y amor	365
Personajes incitados y no incitados	
Fortunata	367
Juan Santa Cruz	371
Maximiliano Rubín	371
Jacinta	373
Guillermina	373
Mauricia la Dura	374
José Ido del Sagrario	374

Conclusiones

Apuntes para una poética de la locura

A. Elementos y motivos de la poética galdosiana	378
La locura como ausencia de mediación o falla en la función paterna	378
Locura y psicosis; <i>delirium</i> y delirio	387
Imaginación y realidad	387
Conflicto entre el yo y el <i>ello</i>	389
Heroicidad, goce y sacrificio	390
Hombres y mujeres de la <i>idea</i>	392
La mirada del Otro	394
La Naturaleza	396
La madre	398
El olvido	398

B. Configuraciones novelescas	
La pareja andante.....	399
El <i>therapon</i> y la Dama.....	401
El triángulo	401
C. La pedagogía.	
Pedagogía y sexualidad	403
El aprendizaje	405
D. Recursos retóricos	
Analogías entre un personaje o momento del personaje y algún episodio de la historia	407
La experiencia interior del personaje objetivada en la realidad externa	408
Pensamientos que se despiertan a partir de sensaciones exteriores.....	408
Para finalizar.....	409
Epílogo	
El vuelo de la mariposa	411
Bibliografía.....	413

