



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**EXPRESIONES DEL DESEO EN CINCO PERSONAJES FEMENINOS
DE LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX:
PÉREZ GALDÓS, ALAS “CLARÍN” Y PARDO BAZÁN**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA:

MARIANA GARCÍA-FARRÉ SEMITIEL

COMITÉ TUTOR:
DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA,
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX, DICIEMBRE DE 2022



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 mis queridos maestros, Blanca Estela Treviño y Aurelio González,
por su amor y gran generosidad.
Gracias por siempre.*

“Amor constante, más allá de la muerte”

Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día, y podrá desatar esta alma mía hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera, dejará la memoria, en donde ardía: nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido, venas que humor a tanto fuego han dado, médulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado; serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado.

Francisco de Quevedo

EXPRESIONES DEL DESEO EN CINCO PERSONAJES FEMENINOS DE LA
NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX: PÉREZ GALDÓS, ALAS “CLARÍN” Y
PARDO BAZÁN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPITULO I: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO COMO ‘SUJETO DE DESEO’ EN LA NARRATIVA REALISTA Y NATURALISTA ESPAÑOLA	15
1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	15
1.2. NOTAS SOBRE LAS PERSPECTIVAS DEL REALISMO Y EL NATURALISMO DE PÉREZ GALDÓS, ALAS “CLARÍN” Y PARDO BAZÁN	20
1.3. RASGOS GENERALES DE LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS EN LA NOVELA ESPAÑOLA (1884-1892).....	29
1.3.1. ENFERMEDAD Y FANTASÍA EN EL PERSONAJE FEMENINO DEL NATURALISMO	38
CAPITULO II: LAS PALABRAS DEL CUERPO: DIMENSIONES DEL DESEO EN <i>LA REGENTA</i> , <i>TRISTANA</i> E <i>INSOLACIÓN</i>	50
2.1. HISTERIA, LECTURA E IMAGINACIÓN: DISCURSOS DEL DESEO EN ANA OZORES	50
2.1.1. ORÍGENES DEL DESEO: REPRESENTACIÓN DE UN CUADRO CLÍNICO	50
2.1.2. LA LECTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE ANA OZORES COMO ‘SUJETO DE DESEO’	65
2.1.3. “VERSOS A LO SAN JUAN”: LA ESCRITURA COMO EXPRESIÓN INCONSCIENTE DEL DESEO ERÓTICO	77
2.2. ESTRAGOS DEL DESEO EN EL CUERPO Y SU DIMENSIÓN SIMBÓLICA EN TRISTANA	88
2.2.1. LOS VOCABLOS DEL DESEO Y LA EXPRESIÓN DE LA ANGUSTIA	88
2.2.2. SÍMBOLOS DEL CUERPO AFLIGIDO Y MUERTE DEL DESEO	94
2.3. CONFESIÓN Y EROTISMO DE ASÍS TABOADA: PERSPECTIVA FEMENINA COMO CONTRAPUNTO	111
CAPITULO III: ‘SER MUJER’ Y LO FEMENINO A LA LUZ DE LAS EXPECTATIVAS SOCIALES Y LA “MORAL SEXUAL” EN <i>FORTUNATA Y JACINTA</i>	125
3.1. ‘SER MADRE’: MALESTAR Y FANTASÍA EN JACINTA.....	125
3.1.1. DESEO E INCESTO: APUNTE SOBRE UN SUEÑO	138
3.2. ESPOSA Y AMANTE, Y LA PREGUNTA POR LA FEMINIDAD	149
3.2.1. FORTUNATA COMO ENIGMA.....	155
3.3. REIVINDICACIÓN DEL DESEO Y LA SEXUALIDAD EN FORTUNATA	165
CONCLUSIONES	178
BIBLIOGRAFÍA	187

INTRODUCCIÓN

Las inquietudes literarias de Benito Pérez Galdós (1848-1920), Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921) están relacionadas con un ambiente en el que la novela encuentra su sentido y punto de partida en la representación mimética de la realidad social contemporánea. Con sus peculiaridades, Galdós en la capital madrileña, “Clarín” en la provincia y Pardo Bazán en la ruralía, todos demuestran un fino sentido de la observación y una enorme sensibilidad para representar el espíritu de la clase media burguesa española, a la que consideraron una importante materia de inspiración y de trabajo. Sin embargo, en la trayectoria que sigue la novela realista española, regida por la extensa obra galdosiana, es plausible un importante cambio a partir del año de 1881 con la publicación de *La desheredada*, por ser ésta la novela que inaugura el llamado Naturalismo español. A grandes rasgos, la influencia de las teorías de Emile Zola a partir de criterios narrativos basados en el método científico, tales como la observación y la experimentación, abren importantes posibilidades literarias entre las que destaca la profundidad y complejidad psicológicas en la construcción de personajes, así como su estrecha relación con el medio social al que pertenecen, y que también se representa en las novelas.

Aunque las novelas que conforman nuestro *corpus* (*La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Insolación* y *Tristana*) presentan diferencias tanto autorales como relativas a las etapas literarias dentro de la trayectoria novelística de la década —por ejemplo, *Fortunata y Jacinta*, y *Tristana* presentan rasgos propios de la llamada etapa espiritualista posterior al Naturalismo, e *Insolación* que da prioridad al deseo del personaje principal en nada se parece al determinismo de *La madre naturaleza*—, en todas ellas observamos la construcción de personajes, en este caso femeninos, de extraordinaria sutileza psicológica, dada a partir de conflictos desiderativos con respecto a las demandas y expectativas de su entorno personal e

inmediato, y de su contexto social y cultural. El deseo, entonces, es un elemento constitutivo del personaje femenino que pone en perspectiva las dificultades de las mujeres en los ambientes sociales a los que pertenecen.

Las representaciones de mujeres de las novelas españolas a partir de 1880, cuando se da prevalencia al desarrollo del mundo interior y psicológico, están atravesadas por una idea de lo femenino que circunscribe los alcances del deseo de la mujer a las funciones de ser esposas y madres. Los personajes femeninos del conjunto seleccionado en esta tesis, así como de las que protagonizan las novelas de la década en cuestión, se problematizan psicológica y socialmente a partir de la idea de feminidad imperante —‘el ángel del hogar’— en el contexto de la domesticidad burguesa, la clase privilegiada que estos escritores describen y representan en sus novelas. El que la mujer se defina a partir de sus roles en la familia y el matrimonio, además de la “moral sexual” católica que reviste el ideal femenino, es la razón por la que su deseo —como elemento que perturba el orden establecido— resulta tan interesante para la discusión de las contradicciones y malestares de la sociedad y de la cultura en cuestión.

El tema del deseo de la mujer en las novelas del llamado realismo-Naturalismo español se ha trabajado por lo general desde una perspectiva de género a partir de la que se critican las demandas culturales y sociales de la domesticidad burguesa sobre la mujer, la figura del ‘ángel del hogar’ y de su contra parte, la mujer caída o la prostituta en el imaginario patriarcal, así como los manuales de conducta para mujeres de la época de contenidos sumamente misóginos, además del respaldo de autoridad que suponía el discurso médico sobre la sexualidad femenina y la “patología” en el comportamiento de la mujer. En efecto, un análisis de las manifestaciones del deseo en los personajes femeninos del periodo no puede prescindir del contexto social e ideológico que limita y modela la feminidad y la experiencia vital de las mujeres, en las que el conflicto entre el deseo y el deber tiene un lugar prevalente. Sin

embargo, el propósito de este trabajo no sólo es señalar los asuntos de carácter socio-críticos sobre la situación de la mujer de la época, sino más bien centrarse en las formas de expresión del deseo de las protagonistas —es decir, las diversas maneras en las que el deseo se manifiesta y se representa en los textos—, así como en la construcción de las mismas como sujetos de deseo en contextos personales y sociales que, en todos los casos, limitan o cancelan por motivos de clase y género, la realización de lo que anhelan.

En este punto nos interesa esclarecer que la categoría sujeto de deseo, la cual utilizamos de manera recurrente en nuestra interpretación de personajes, se emplea principalmente en términos de la posición subjetiva —es decir, propia y personal— de las protagonistas ante lo que desean y ante las circunstancias que las afligen. Utilizamos, entonces, el término como una suerte de sinónimo de “deseante” para referirnos principalmente a los personajes que como agentes activos expresan y articulan, de manera consciente o inconsciente, el deseo. El objeto de sus querencias será distinto según el caso.

Nos situamos ante dos conceptos que requieren cierta puntualización teórica: subjetividad y deseo. La categoría ‘sujeto de deseo’ si bien corresponde estrictamente al psicoanálisis —ya que se trata de un término propiamente de Lacan pero que se formula a partir de los descubrimientos freudianos—, incorpora de antemano, como bien comenta Néstor Braunstein, la noción de subjetividad, relativa al posmodernismo: la construcción del sujeto —la identidad, la personalidad, la experiencia vital misma del individuo— dada a partir del momento socio-histórico en el que el individuo nace y se desarrolla. El género, la clase social, la religión, el tipo de educación, la familia y, en general, las prácticas discursivas de la sociedad y de la cultura que enmarca la experiencia individual, o subjetiva, del ser humano no sólo atraviesan, sino que constituyen la subjetividad.

Por otro lado, el sujeto en psicoanálisis —que se concibe como un “sujeto del inconsciente”— toma en cuenta tal noción de subjetividad en virtud de lo que denomina el discurso del Otro —se destacan a propósito las mayúsculas—, que apunta, sobre todo, a poner de relevancia el lugar fundacional que tiene el conjunto de prácticas discursivas en la construcción de la subjetividad. Desde que nace, dice Néstor Braunstein, “el pequeño ser humano está sumergido en un baño de lenguaje que lo preexiste y cuya estructura tendrá que soportar en su conjunto como discursos del Otro”.¹ Asimismo, para Lacan, el individuo sólo deviene sujeto, y por ello, sujeto de deseo, a partir de la entrada en el orden simbólico, relativo al lenguaje —la representación del mundo, inherentemente simbólica y lingüística—. La inmersión en lo simbólico se da en el individuo a partir del “Edipo” para estructurar la construcción del sujeto; “Todo sujeto está y es llamado a ser.” Se trata, dice Braunstein, de una invocación subjetivante, que “no podría proceder desde adentro, desde alguna fuerza interior que residiera en él o ella, de una necesidad biológica que lo impulsara a desarrollarse”.² Somos entonces sujetos del lenguaje.

Dicha noción desplaza la idea imperante desde la Ilustración en la que el individuo, en plena conciencia de sí mismo, se concibe como “agente que debe estar en el origen de las acciones de las que se responsabiliza”.³ El “sujeto del inconsciente” que Freud descubre en el discurso hablado de sus pacientes, en el relato de sus sueños, *lapsus* y actos fallidos, desmiente, por así decir, la posición de plena autonomía del individuo partir de la cual lleva

¹ Roland Chemama y Bernard Vandermesh, *Diccionario del psicoanálisis*, Trad. de Teodoro Pablo Lecman e Irene Agoff, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2010, p. 628. **Simbólico**.

² Néstor Braunstein, *El goce. Un concepto lacaniano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 56.

³ Nora Catelli, “¿Es representable el deseo?” en Marta Segarra (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y Cine*, Barcelona, Icaria, 2007, p. 63.

a cabo sus acciones y comportamientos — el *Cogito Ergo Sum*— para reconocer así, como afirma Braunstein, “su alienación originaria”.

El concepto de deseo a partir de la cual pensamos el presente análisis literario proviene de la teoría psicoanalítica y la concepción de sujeto del inconsciente, presente a de manera dispersa pero enfática a lo largo de la extensa obra freudiana, en especial en algunos textos fundamentales del psicoanálisis como *La interpretación de los sueños* y *El chiste y su relación con el inconsciente*.

Aunque a Lacan debemos una definición más concreta —el deseo como la “falta inscripta en la palabra y efecto de la marca del significante en el ser hablante [*parlêtre*]”—, ya Freud destaca la relación entre lo inconsciente y el lenguaje, así como el valor lingüístico —metonímico y metafórico— persistente en las diversas formaciones del inconsciente. Asimismo, el padre del psicoanálisis ya apuntaba que la cura de un determinado paciente neurótico, sólo sería posible a partir de la palabra y de la asociación libre de ideas mediante las que se identificaran las expresiones del inconsciente y fuera posible la interpretación del deseo. Por esta razón es que Lacan a mediados del siglo XX plantea su conocido aforismo: “El psicoanálisis es posible sí y solo sí el inconsciente está estructurado como un lenguaje”.

Para aterrizar estas ideas nos parece pertinente comentar la explicación de Chemama y Vandermersch sobre el relato onírico de *La interpretación de los sueños* que Lacan retoma posteriormente para especificar la naturaleza metonímica, y lingüística, del deseo:

El llamado “sueño de la carnicera” (*La interpretación de los sueños*) le revela [a Freud] alguno de sus arcanos. Al evocar un sueño en el que aparece el salmón, plato predilecto de su amiga, la paciente en cuestión dice que ella alienta a su marido, a pesar de que es cuidadoso en complacerla, a no satisfacer su deseo de caviar, no obstante habérselo ella expresado. Freud interpreta estas palabras como deseo de tener un deseo insatisfecho. Escucha el significante “caviar” como metáfora del deseo. A propósito de este sueño, Lacan muestra en la dirección de la cura, que este deseo se articula allí con el lenguaje. El deseo no sólo se desliza en un significante que lo representa, el caviar [metáfora], sino también se desplaza a lo largo de la cadena significativa que el sujeto enuncia cuando por

asociación libre, la paciente pasa del salmón al caviar. A este desplazamiento de un significante a otro, que se fija momentáneamente, en una palabra, considerada representante del objeto deseable, Lacan lo llama metonimia. La paciente no quiere ser satisfecha, como es habitual comprobarlo en la neurosis. Ella prefiere la falta a la satisfacción, falta que mantiene bajo la forma de la privación evocada por el significante caviar. Si para Lacan “el deseo es la metonimia en ser que la sostiene”, es porque el lugar en que se sostiene el deseo de un sujeto es un margen impuesto por los significantes mismos, esas palabras que nombran lo que hay que desear. Margen que se abre entre un sujeto y un objeto que el sujeto supone inaccesible o perdido. El deslizamiento del deseo a lo largo de la cadena significante prohíbe [*inter-dit*: inter-dice] el acceso a ese objeto supuesto [como] perdido simbolizado aquí por el significante caviar.⁴

Sobre el fragmento nos interesa sobre todo destacar la perspectiva que el psicoanálisis concede al lazo entre inconsciente y lenguaje: los mecanismos de las formaciones del inconsciente, en este caso dados en el relato de un sueño, que abren pauta a la interpretación del deseo neurótico, naturalmente insatisfecho, y que se presenta también en la formación de síntomas conversivos de las pacientes histéricas, las fobias y los valores simbólicos atribuibles a comportamientos recurrentes, errores en el discurso hablado, etc.

En el plano del análisis literario, y en específico en el que respecta al análisis del deseo de personajes femeninos, estas aportaciones teóricas resultan provechosas porque iluminan las otras dimensiones del deseo que escapan justamente al registro de la conciencia y a la autonomía, desde la cual las protagonistas enuncian sus faltas y anhelos. En estas páginas abordaremos dos tipos de la expresión del deseo en los personajes femeninos; uno, enunciativo y consciente, asociado a la lucidez de las protagonistas sobre su insatisfacción, el cual, a menudo, es expresado por medio del diálogo con otros personajes y del monólogo interior, generalmente dado, como suele ser en el discurso indirecto libre, a partir de la cercanía del narrador en la intimidad del personaje.

⁴ *Ibidem.*

La otra gran forma de expresión del deseo corresponde a la manifestación inconsciente del mismo, y aunque se da también por medio del diálogo, en ella prevalece una menor conciencia del personaje sobre lo que anhela y sobre las causas de su aflicción. En esta última expresión del deseo hay presencia de *lapsus* y otros elementos del lenguaje hablado que se interpretan como formaciones del inconsciente. El análisis del deseo en el discurso de personajes —dado en el monólogo propio del discurso indirecto libre, es decir la aproximación del narrador al mundo interior y los pensamientos del personaje, y el diálogo— mediante la herramienta psicoanalítica —la que esclarece la presencia del deseo inconsciente en el lenguaje del individuo— es pertinente en la narrativa realista decimonónica justamente porque en ella se pondera la representación lingüística para el pretendido retrato de la sociedad contemporánea. Bajtín se refiere a este tipo de representación del lenguaje como la “imagen del lenguaje”; la forma de hablar. Se trata de la representación no sólo de lo que se dice sino del cómo se dice, que es distinta en cada personaje. A partir de esta forma singular de expresión del personaje creada por el autor se construyen las cualidades psicológicas de los personajes que poblarán la sociedad ficticia que se pretende en el realismo. La región geográfica, la posición social, el género, por mencionar sólo algunos rasgos, tendrán expresión en el hablar mismo de cada protagonista.

Pues bien, el desarrollo lingüístico que se concede en la construcción de personajes realistas del siglo XIX se descubren también las dificultades psicológicas y el deseo, no sólo el que corresponde a la querencia conocida, sino el que se escapa en el equívoco. El deseo inconsciente actúa antes y por encima del personaje; no se trata, entonces, de un universo oscuro, lejano e inaccesible, sino, por el contrario, está presente y es tangible en la palabra cotidiana y la representación misma de la experiencia vital de los personajes.

Además del discurso verbal, el cuerpo y los sueños, sobre todo muy comunes en las protagonistas galdosianas, son los otros dos grandes escenarios de la expresión del deseo. Ambas, la dimensión onírica y la corporal, presentan elementos simbólicos, muchas veces acequibles por una naturaleza lingüística, incluso fonética, que Freud también vislumbró en su trabajo clínico. Las protagonistas del conjunto de novelas que hemos escogido incorporan los elementos oníricos en su desarrollo psicológico, así como interesantes representaciones del cuerpo, como por ejemplo el cuerpo enfermo o histerizado, o bien el cuerpo representado a base de símbolos de carácter erótico que iluminan dimensiones relativas a lo prohibido y la represión.

Esto último pone en perspectiva la componente social en la subjetividad en términos de la experiencia con el placer y la sexualidad femenina, siempre o la mayoría de las veces, sujeta a las limitaciones de “la moral sexual” de la época. Incluso el que se pondere la manifestación del deseo inconsciente en los personajes femeninos en correlación al desconocimiento de lo que se desea o su dificultad para expresarlo justifica la existencia de la represión que había sobre las mujeres de la época.

Los comportamientos recurrentes de los personajes, interpretados como síntomas, también son elementos que resultan provechosos para el análisis y la hermenéutica del deseo.

A lo largo de este recorrido por la intimidad de los personajes femeninos, pretendemos destacar el estrecho lazo entre deseo, lenguaje y cuerpo, siempre a la luz de un contexto social que en todos los casos limita la libre expresión de lo que se anhela. Asimismo, el término ‘subjetividad’, entonces, es conveniente porque esclarece el vínculo entre el individuo con toda su complejidad psíquica — el sujeto del inconsciente — y el momento histórico y social en que se encuentra.

Ahora bien, además de ofrecer un estado de la crítica que se ha dedicado al tema del deseo en el personaje femenino del Realismo español, en el primer capítulo de esta tesis, “La construcción de la mujer en la narrativa realista y naturalista española”, se pretende dar una perspectiva de las consideraciones sobre la novela y las formas de representación de la realidad de los autores, así como un panorama de los rasgos generales de las figuras femeninas de este periodo de la literatura decimonónica. Esta última sección tiene como objetivo ilustrar la importancia de los roles destinados a las mujeres en la sociedad y la prevalencia de la figura del ‘ángel del hogar’ en el imaginario cultural de la época. Además de las influencias de lo anterior en la representación literaria, comentamos la presencia de los discursos de poder como el médico y el religioso que, por un lado, justifican las pautas morales del ideal femenino burgués y, por el otro, norman la sexualidad y la experiencia femenina con relación al deseo.

Los estragos subjetivos que genera el ‘ángel del hogar’ también tienen motivo en su contraparte negativa imaginaria, ‘la mujer caída’, por proponer un título a la otredad femenina que corresponde a la mujer que expresa y ejerce su deseo y su sexualidad con mayor libertad, y por ello es juzgada y señalada. En el prototipo y expectativa de lo femenino, lo referente a la sexualidad debería permanecer reprimido. Este binarismo produce demandas en la subjetividad de las mujeres no sólo burguesas sino también procedentes de otros contextos sociales presentes en las novelas.

Con el segundo capítulo intitulado: “Las palabras del cuerpo: dimensiones del deseo en *La Regenta*, *Tristana* e *Insolación*”, inauguramos nuestro análisis literario, el cual se centra en un abordaje psicoanalítico de la relación entre deseo, lenguaje y cuerpo en tres protagonistas: Ana Ozores, Tristana y Asís Taboada. Abordamos la representación de distintos tipos de síntomas corporales como la representación de la histeria, en el caso de

Ana, aflicciones de otra índole como supone el caso de la pierna de Tristana y las sensaciones de simbolismo erótico en el de Asís Taboada, partir de las aportaciones de Freud sobre la histeria, así como de casos concretos como el de Isabel von. R, en los que justamente se devela la dimensión verbal del síntoma histérico, pertinente para interpretar la expresión del deseo en el cuerpo. Asimismo, se dan reflexiones sobre la importancia del discurso médico como discurso de autoridad de la época y su influencia en la construcción de los personajes. En el caso de Ana, la regenta, como también se verá en el de Tristana y, más adelante, en Jacinta, la imaginación, a veces exacerbada y con connotaciones negativas, es un medio de manifestación del deseo femenino. La fantasía como la enfermedad funcionan como vehículos de expresión del deseo.

Además, este capítulo muestra el contraste entre las representaciones del deseo femenino escritas por autores masculinos, Galdós y “Clarín”, y la correspondiente a una protagonista creada por una mujer, Emilia Pardo Bazán, de firmes principios feministas, que irónicamente representa el deseo sexual femenino como una expresión natural y equiparable al deseo masculino. Esta última sección del capítulo se perfila como un contrapunto a la mirada masculina sobre la mujer y su deseo que ofrece un campo muy interesante para seguir explorando a la luz de una perspectiva de género.

Por último, el tercer capítulo, “ ‘Ser mujer’ y lo femenino a la luz de las expectativas sociales y la “moral sexual” en *Fortunata y Jacinta*”, ahonda en las problemáticas subjetivas y sociales que enmarcan y atraviesan la experiencia femenina a partir de las figuras imaginarias de la mujer. En este capítulo introducimos una premisa esencial en la construcción psicológica de las protagonistas de esta obra *magna* de Galdós: ‘la pregunta por la feminidad’, entendida como un cuestionamiento inconsciente que tiene presencia en los

dos los personajes y que desde el cual consiguen articular y realizar, pese a sus esfuerzos y dificultades, el propio deseo.

En la selección de protagonistas de este estudio tenemos ejemplos de dos mujeres de la alta burguesía, una situada en la capital madrileña, Jacinta, y otra en la provincia católica, Ana Ozores; Tristana, por otra parte, pertenece a una clase media en la que predominan ideas liberales, y la viuda Asís Taboada es aristócrata. Fortunata pertenece a un contexto social radicalmente distinto, propio del llamado proletariado urbano que Galdós describe en la parte primera de su novela. Este panorama de personajes ofrece una muestra general de los distintos contextos sociales tratados en las novelas que nos permitirá establecer relaciones, similitudes y diferencias, entre las formas de ejercer y expresar el deseo y la sexualidad de la mujer según el entorno social dado.

Asimismo, el *corpus* se compone por *La Regenta* (1884-1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887), dos novelas llamadas totales, que están protagonizadas por mujeres, cuya complejidad las hace ya representativas de la corriente literaria en cuestión, el realismo-naturalismo español, y dos novelas de menor envergadura pero que resultan muy sugerentes porque permiten abordar el tema del deseo de la mujer desde una perspectiva de género, que ya se presenta desde los tiempos de su publicación como son *Insolación* (1889) y *Tristana* (1892).

A partir de las relaciones entre deseo, lenguaje y cuerpo que se han propuesto en la teoría psicoanalítica (freudana y lacaniana), analizaremos los recursos literarios utilizados por los narradores para dar expresión al deseo de sus personajes femeninos. Esta metodología nos permite establecer relaciones entre las manifestaciones desiderativas en cuestión y el contexto social y cultural que enmarca la feminidad en cada caso. Asimismo, el análisis psicológico que implica nuestro abordaje del deseo ofrece perspectivas de reflexión sobre el

periodo literario trabajado, el realismo- naturalismo, en el cual prevalece el desarrollo de la psicología de personajes y la relación de estos últimos con el entorno social. En este sentido, el deseo con sus dificultades y posibilidades de expresión funciona como punto de partida del desarrollo psicológico y de su articulación, generalmente conflictiva, con el entramado social que se representa en las novelas.

CAPÍTULO I: LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO COMO ‘SUJETO DE DESEO’ EN LA NARRATIVA REALISTA Y NATURALISTA ESPAÑOLA

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema de las representaciones femeninas de las obras de Pérez Galdós, Alas “Clarín” y Pardo Bazán ha sido considerado por la crítica de manera tangencial y a partir de una perspectiva de género, dirigida al esclarecimiento de la opresión social de las mujeres y a los componentes ideológicos de la sociedad patriarcal del contexto de los autores. Entre los primeros trabajos importantes en esta dirección, se encuentra el de Biruté Ciplijaukaitė, titulado *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista* (1984), en el que se aborda la temática del adulterio vinculado a la frustración sexual y afectiva de los personajes femeninos, así como la crisis de la institución familiar. Otros trabajos que se desarrollan en esta línea de investigación son el de Lou Charnon Deustsch, *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction* de (1990) y el conocido texto de *El ángel del hogar* de Bridget Aldaraca (1992), dedicado al estudio de la representación femenina en la novela galdosiana, a la luz de la organización de la vida doméstica, la función social asignada a las mujeres así como la influencia del estereotipo cultural del ‘ángel del hogar’ : imagen de la mujer idealizada, naturalmente burguesa, que si bien es ataviada de valores espirituales y de la virtud asociada a la gracia, la prudencia y la obediencia, tiene como único propósito el preservar la institución familiar.⁵

⁵ Véanse: Bridget Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992., Birute Ciplikauskaitė, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984. y Lou Charnon-Deustsh, *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*, Amsterdam, John Benjamins, 1990.

En los últimos años, la crítica dedicada al estudio de los personajes femeninos continúa con la tendencia de señalar la presencia de los arquetipos culturales de lo femenino en las obras y las causas de la organización social en el desenlace desfavorable de las protagonistas. Tal es el estudio de Simona Anna Barbagallo (2013)⁶ en el que, si bien destaca el valor de los deseos como motor de la acción, considera el temperamento deseante de Fortunata como una representación de la “mujer fatal”, cuyo pecado es amar fuera del matrimonio. No obstante, la autora señala aspectos interesantes, como la interpretación de la esterilidad de Jacinta como símbolo de una burguesía infértil y en declive. Otro estudio sugerente es el de Cristina Jiménez Gómez (2015), quien se aproxima al personaje de Fortunata a partir de la teoría de la recepción y afirma que ésta difiere de la mujer adúltera de la literatura decimonónica al ser un símbolo de la identidad femenina en contra del patriarcado del siglo XIX. La autora refuerza esta lectura al contrastar a Fortunata —símbolo de la autonomía e individualidad de la mujer— con Jacinta —representación del ‘ángel del hogar’—. Este y otros trabajos tratan las figuras femeninas de la literatura del XIX en relación al tema de la maternidad y del matrimonio a la luz de la organización de la domesticidad burguesa de la época.⁷

Otro tipo de estudios incorporan las ideas autorales con respecto a las posturas sobre el rol de la mujer en la sociedad española y el tipo de representaciones femeninas en relación con estas opiniones. Entre ellos, el estudio de Carlos Sánchez Díaz-Aldagalán (2014) sobre

⁶ Anna Barbagallo, “Análisis de las protagonistas de algunas novelas de Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga”, *Lectura y Signo*, 8(2013), pp. 59-91.

⁷ Son interesantes los trabajos de Cristina Jiménez Gómez, “La configuración del personaje galdosiano de Fortunata desde una instancia receptora femenina”, *Dossiers feministes*, 20 (2015), pp. 71-84., Ma. Ángeles Hemosilla, “La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”, *Lectura: Imágenes*, II, 2002, pp. 337-358., Joaquín Sánchez de Toca, “El matrimonio”, Catherine Jagoe et al. (coords.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 84-89. Y Harriet S. Turner, “Lazos y tiranías familiares”, Germán Gullón (ed.) *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 277-298.

los roles femeninos en la obra de Pardo Bazán, donde señala las ideas de la escritora sobre la emancipación femenina y su constante crítica a la sociedad a través de sus personajes masculinos. Otro trabajo reciente sobre el pensamiento feminista de la autora es el de Vladimir Karanović (2013), que nuevamente aborda el enfoque socio-crítico feminista de las novelas de la autora gallega, a la que atribuye un pensamiento revolucionario.⁸

Por otro lado, el asunto del deseo en la novela realista española también se ha estudiado desde una perspectiva discursiva. Entre los primeros, destacan los trabajos de Jean-François Botrel, “Alquimia y saturación del erotismo” (1992), y el de Pilar González Martínez, “Prohibición y goce en el objeto-alimento en *La Regenta* de L.A. Clarín” (1998). El primero señala la importante presencia de elementos eróticos en el cuerpo narrativo de *La Regenta*, que denomina “novela de la voluptuosidad”, y el segundo es una interesante interpretación de las referencias a la comida, tan recurrentes en el discurso de la novela de Alas como metáforas del deseo sexual.⁹ Por otra parte, se encuentra el análisis de Giovanna Tomsich “Histeria y narración en *La Regenta*” (1986-1987), que establece coincidencias entre la construcción narrativa de algunos cuadros de la enfermedad de la protagonista y el método catártico utilizado por los médicos de la época para tratar a las pacientes histéricas.¹⁰ En una perspectiva más feminista, el estudio de Aboal López¹¹ atribuye a las representaciones de la histeria femenina en este periodo literario motivos relacionados con un trasfondo social que

⁸ Carlos Sánchez Aldagalán, “Los roles femeninos en las obras de Emilia Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés, *VI Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*, 2014. Y Vladimir Karnović e Izabela Bejić, “La pasividad femenina y el intento e lucha contra el tradicionalismo en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán”, *Colindancias*, 4 (2013), pp.173-181.

⁹ Véanse: Jean François, “Alquimia y saturación del erotismo”, en Myriam Díaz-Diocart e Iris Zavala, *Discurso erótico y discurso transgresor en la Cultura peninsular: siglo XI a XX*, Madrid, Teuro, 1992. También consulte: Pilar González Martínez, “Prohibición y goce: el objeto alimento en *La Regenta* de L. A. “Clarín”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84 (1998), pp. 147-154.

¹⁰ Giovanna Tomsich, “Histeria y narración en *La Regenta*”, *Anales de la literatura española*, 5 (1986-1987), pp. 495-508.

¹¹ María Aboal López, “El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del Realismo-Naturalismo”, *Analecta Malacitana*, 35: 1-2 (2012), pp.61-82.

destina a las mujeres a estados de profunda insatisfacción. El síntoma histérico, entonces, se interpreta como una posibilidad para expresar malestares sociales de este orden. Asimismo, es de utilidad el estudio de Sara Muñoz Muriana (2014), quien afirma que “la narrativa española del siglo XIX está repleta de figuras femeninas que, emisoras de un discurso emancipador, encuentran en el despertar lingüístico y en el acto de enunciación una fuente de liberación y empoderamiento”,¹² porque aborda los personajes femeninos a partir del proceso formativo del sujeto por medio del lenguaje y la relación entre deseo y habla.

El trabajo de Alba del Pozo (2013), por otra parte, comenta sobre la retórica científica en torno a los cuerpos durante el siglo XIX, y estudia la relación entre género y enfermedad en dos novelas de la primera década del siglo XX, que incluye *Dulce dueño* de Pardo Bazán, en relación a los discursos médicos que entienden lo femenino como una condición patológica.¹³

Además de los estudios con perspectiva de género, en los últimos años han predominado interpretaciones basadas en los planteamientos posestructuralistas de Michel Foucault, quien propone que en el contexto de las sociedades europeas disciplinarias del siglo XIX, cuando los discursos de poder —en específico los discursos médico y religioso— instauran regulaciones en la vida sexual de los individuos, hay un doble efecto: al tiempo que se normativiza sobre la sexualidad, se crean nuevas formas de subjetividad. Entre ellos, destaca el estudio de Edson Faúndez, “Mímesis y deseo en la novela realista decimonónica *La Regenta* de Leopoldo Alas ‘Clarín’” (2010).¹⁴ En esta línea de investigación también se

¹² Sara Muñoz Muriana, “«Lo aceptó con indiferencia»: Silencio, indiferencia y rebelión en *Tristana* de Pérez Galdós”, *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*, 10 (2014), p. 69.

¹³ Véase: Vladimir Karnović, “El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín”, *Colindancias*, 6 (2015), pp. 279-299. y Alba del Pozo, “Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del siglo XIX-XX”, *Lectora*, 19 (2013), pp. 137-151.

¹⁴ Edson Faúndez, “Mímesis y deseo en la novela realista decimonónica. *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín»”, *Acta Literaria*, 40 (2010), p. 113.

encuentra un estudio reciente de Vladimir Karanović (2015), para el que las dos obras de “Clarín”, *La Regenta* y *Doña Berta*, muestran discursos narrativos que delatan la percepción masculina y tradicional del cuerpo y sexualidad de la mujer como objetos de observación y control excesivos, que remiten a la concepción del panóptico vigilante de Foucault. Para el autor, la búsqueda de la satisfacción sexual y el deseo en cada una de las protagonistas de los textos clarinianos, no debe ser leída como un fracaso, sino como la necesidad de romper con los límites de la ideología tradicional y del orden social.

También resulta interesante el trabajo de Nadia Gisele Arias (2015),¹⁵ el cual es una nueva lectura del personaje de Jacinta donde, a partir de la descripción física y textual de la protagonista, el concepto del *habitus* de Bourdeau, aporta nuevas valorizaciones en la medida en que demuestra su transformación de dama burguesa y ‘ángel del hogar’ a una mujer de rasgos más bien masculinos relacionados con el empoderamiento y la voluntad. Este estudio, retoma la idea ya planteada de una suerte de “fortunatización” de Jacinta, así como del intento de Fortunata por convertirse en una mujer honrada, y establece nuevas perspectivas sobre el deseo en términos la “individuación que las anima [a las protagonistas] a desprenderse de las ataduras domesticadoras de la sociedad burguesa en pos de la anhelada libertad de ser”.¹⁶

Este panorama crítico sobre el deseo femenino en las novelas del realismo y el naturalismo español se distingue en términos generales por un abordaje socio crítico referente al rol destinado a la mujer en el contexto de la burguesía, principal clase social a repensar en la novela del periodo. Nuestro análisis del deseo incorpora la dimensión social a partir del concepto de subjetividad. La concepción del personaje literario como sujeto, sujeto de un

¹⁵ Nadia Gisele Arias, “De mona burguesa a *virago*: cinésica de la Jacinta galdosiana”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 25 (2015), pp. 153-165.

¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

mundo, de un momento socio histórico, ofrece la posibilidad de considerarlo también como un sujeto del inconsciente, el cual se vuelve susceptible de interpretación a partir de elementos discursivos y simbólicos relativos a su representación.

1.2. NOTAS SOBRE LAS PERSPECTIVAS DEL REALISMO Y EL NATURALISMO DE PÉREZ GALDÓS, ALAS “CLARÍN” Y PARDO BAZÁN

A diferencia de la producción novelesca de corte idealista propia de la generación del 68 —constituida por Juan Valera (1824-1905), Pedro de Alarcón (1833-1891), José María de Pereda (1833-1903), y en la que se sitúan también *Doña Perfecta* y la primera serie de los *Episodios Nacionales* (1873-1875) —, el propósito literario de Galdós, “Clarín” y Pardo Bazán es la representación de mundos sociales mucho más complejos y la construcción de personajes de extraordinaria riqueza psicológica, dadas a partir de la observación detallada de la realidad de su tiempo. Aunque estos escritores sostienen perspectivas críticas y estéticas particulares con relación a las formas de representar la sociedad contemporánea —que son especialmente distintas a partir de la publicación de *La desheredada* de 1881 y el comienzo de la etapa naturalista española—, todos ellos apuestan por el carácter de la novela como una forma de conocimiento que posibilita la acción crítica sobre el medio social.

Si Alas reconoce en la novela “el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea”,¹⁷ Galdós expresa hacia la década de 1870 la inminente necesidad de crear de una novela moderna y nacional de calidad que encuentre en la clase media burguesa, la inspiración primera y “la materia para novelar”. Dice el escritor canario:

¹⁷ Leopoldo Alas, “El libre examen y nuestra literatura presente”, *Solos de Clarín*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 72. *Apud.* Sergio Beser, “Clarín y *La Regenta*”, *op.cit.*, p. 188.

Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social; ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban a las familias. La grande aspiración del arte literario es dar forma a todo eso.¹⁸

La trayectoria que sigue la narrativa realista española se orienta por la evolución de la prolífica obra galdosiana, no sólo porque en ella se descubren diversas etapas y propuestas estéticas, sino también porque a partir de ella se organiza la crítica literaria del último tercio del siglo XIX y posterior. Sobre la trayectoria literaria de Galdós, después del llamado periodo histórico de los *Episodios nacionales*, Casaldueiro denomina como “etapa abstracta” la que se comprende entre 1871, fecha en la que se publica *La Fontana de Oro*, y 1881, año de publicación de *La desheredada*, a partir del cual, se da un cambio sustancial en la construcción de los mundos sociales que se representan y en la complejidad psicológica de los personajes que los protagonizan.

Las novelas del periodo abstracto se caracterizan por la intención de “plasmear la fisonomía del siglo XIX español en sus trazos más definidores y característicos”.¹⁹ En este periodo se encuentran las llamadas “novelas de tesis”, enfocadas en representar por medio de personajes con valor simbólico, acentuado en los nombres y los topónimos, las propias convicciones morales e ideológicas que difieren según las apreciaciones de los autores que predominan en este periodo de la novela. Como afirma Joan Oleza, la novela de tesis es de “buenos y malos”, y si para Galdós “los malos son los tradicionalistas, los moralistas, los

¹⁸ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en Ma. Luisa Sotelo (comp.) *Realismo y Naturalismo en España: La novela. Antología de textos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013, p. 36.

¹⁹ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1970, p. 43.

clericales”, para Pereda “estos son precisamente los buenos”.²⁰ No obstante, Galdós superó muy pronto las formas de “pensar dualistas que dividen el mundo en dos bandos, el de los buenos y el de los malos” y comenzó la apuesta, dice Gullón “por imaginar seres psicológicamente complejos, cuya personalidad se forja en el contacto con los demás”.²¹ La fantasía de sus personajes y del poder de las fuerzas irracionales e inconsciente se vuelven también elementos fundamentales en la construcción de sus personajes partir de la creación de su gran protagonista Isidora de Rufete.

Por otro lado, aunque la novela de la década de 1870 no prescinde de una suerte de “servidumbre política” —en palabras de Sergio Beser— lo cierto es que, durante estos años, y en especial a partir de la década de 1880, la novela española pasó de ser “de poco menos que nada hasta situarse en primera línea de la novela europea”. El fenómeno de valorización de la novela española se acompaña del progresivo aumento de un público lector que sitúa la novela como el más importante y demandado de los géneros literarios.

Críticas y reseñas de novelas, discusiones sobre aspectos teóricos, aparecen no sólo en las grandes revistas culturales, algunas de las cuales publican novelas en sus páginas, sino en los periódicos políticos. Se crea así un interés por los problemas de la narrativa que trasciende los límites de un público minoritario, interés que encuentra su máxima expresión en la polémica en torno al naturalismo iniciada hacia 1877, y con su momento cumbre en la discusión sobre esta escuela literaria que se desarrolla en el Ateneo de Madrid, durante el curso 1881-1882.²²

El contacto con las novelas de Emile Zola y el conocimiento de los fundamentos teóricos y estéticos de la escuela naturalista francesa —además de algunas razones políticas como la subida de los liberales al poder— son algunos de los motivos que estimularon el fin

²⁰ Joan Oleza, “Realismo y naturalismo en la novela española”, *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia, 1976, p.23.

²¹ Germán Gullón, “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 27.

²² Sergio Beser, “Clarín y *La Regenta*” en *Verba Manent. Estudios y Ensayos Literarios*, Vigo, Academia del hispanismo, 2010 p. 206.

de la novela “tendenciosa” o “de tesis” y el surgimiento de lo que se ha considerado como el naturalismo español.

La atemperación de la violencia ideológica, tras los primeros años de la Restauración borbónica, nos lleva a una nueva situación histórica, con la subida al poder de los liberales de Sagasta, que encontrará en el naturalismo francés, las bases para una narrativa que, independizada de determinantes ideológicos, intente la creación de héroes y mundo problemáticos, válidos por sí mismos.²³

La simpatía por el naturalismo no está desligada de un sustrato ideológico en el que predominan ideas y posiciones políticas liberales ya que surge en el ámbito literario como una forma de oponerse a idealismo tradicionalista, el cual continúa su desarrollo en la novela de tesis durante algunos años más.²⁴ En palabras de Germán Gullón:

La inflexibilidad ideológica del idealista, presidida por una concepción católica de la vida en mucho de ellos, les resultaba harto estrecha [para Galdós, “Clarín” y Pardo], porque entendieron, gracias a las avenidas abiertas por las ciencias del futuro, la psicología, la sociología y demás, que los esquemas y valores configuradores de la mente variaban de acuerdo con la persona, el personaje y la circunstancia. El hombre no vive en un mundo físico complementado por una red de ideas, sino que existimos, como escribió Ernst Cassirer, en un complejo simbólico de mitos, religión, artes, lengua, relacionado con la experiencia personal.²⁵

La cuestión del naturalismo de la literatura española es compleja y ha sido ampliamente discutida por la crítica hispánica, incluso por los mismos escritores de la corriente literaria desde la década de 1880.²⁶ Es importante establecer que el naturalismo español no debe entenderse como una expresión idéntica de lo que fue y significó esta escuela literaria en Francia, y aunque en aquellos tiempos sí se consideraron novelas naturalistas *La*

²³ *Ibid.*, p.207.

²⁴ Véase: Joan Oleza, “Realismo y naturalismo en la novela española”, *op.cit.*, p.25.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ La evolución de la narrativa galdosiana “encontrará siempre su paralelo en la crítica de Clarín”. (Sergio Beser, “Clarín y *La Regenta*”, *op.cit.*, p. 208). A partir de los primeros artículos de Alas como crítico literario —entre los que se encuentran algunos dedicados a las novelas de Galdós, *Doña Perfecta* y *Gloria* en el periódico *El Solfeo* entre 1876 y 1877— es posible identificar un desarrollo gradual en el conocimiento y planteamiento de sus ideas sobre la novela española y europea contemporáneas, el cual corresponde a la trayectoria de la novela realista nacional. El joven “Clarín”, si bien ya mostraba una gran sensibilidad literaria en sus relatos breves, obtuvo verdadero discernimiento sobre la novela gracias a su trabajo como crítico literario y el profundo conocimiento de la literatura europea y española de su época.

Regenta (1884-1885), *Los pazos de Ulloa* (1886) y las novelas galdosianas comprendidas entre la publicación de *La desheredada* y *Lo prohibido* (1881-1885), existe la tendencia de los mismos autores a criticar y distanciarse de las propuestas teóricas y estéticas de Zola. Esto en virtud de construir una novela auténtica nacional que pudiera poner en discurso las propias dificultades sociales ideológicas y morales de la sociedad española.

En la novela española hay una fuerte presencia del clero en la vida cotidiana de los personajes, así como de la influencia de la religión católica, y de sus preceptos morales sobre las conciencias individuales. Incluso en las expresiones más naturalistas de este periodo hay un mayor desarrollo de las veleidades del espíritu humano, de la vida íntima y de los conflictos interiores de los personajes, en relación a las expectativas y demandas de la sociedad, lo cual puede deberse a la presencia de ideas tales como el libre albedrío en la subjetividad del español que distancian de manera considerable estas manifestaciones literarias de aquellas que surgen en el país vecino con perspectivas mucho más deterministas, tanto en el sentido social como en el biológico.

Además de “una toma de conciencia nacionalista”,²⁷ la resistencia a los fundamentos de la escuela francesa también es una forma de defensa de una novela que tiene sólidas raíces en su propia tradición literaria, ya en esencia realista. Emilia Pardo Bazán, fue particularmente enfática en sus diferencias con el Naturalismo zoliano al enaltecer el realismo inherente de la literatura y el arte españoles desde los Siglo de Oro. Así expresa la escritora sobre la tradición del realismo hispánico:

¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosa del arte hispánico! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en *La Celestina* y *El Quijote*, en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y de Ramón de La Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo, acabado y lleno de inspiración, no desdeñoso de idealismo, y gracias a ello legítima y profundamente

²⁷*Ibidem.*

humano, ya que como el hombre reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo, me enorgullezco de las facultades de nuestra raza.²⁸

Asimismo, Emilia Pardo encuentra un “gusto malsano” en el público lector de la novela naturalista que pervierte a los autores con “oro y aplauso”.²⁹ Como ha relevado Francisco Caudet en el Prefacio a *Un viaje de novios* de 1881:

Si por un lado [Pardo Bazán] elogiaba la técnica de “la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue a la moderna escuela francesa”, mostraba su desacuerdo “con la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia, y a veces cansada de las descripciones...”, pero con todo, lo que le parecía más inadmisibile del naturalismo era la concepción “filosófica” de Zola, “sus doctrinas deterministas, fatalistas y pesimistas.” Pues por “esos cerros ningún católico podía seguirle”.³⁰

A propósito, el estudio de Pattison sobre el naturalismo en España, Joan Oleza dice:

En el naturalismo español hay una evidentísima tendencia hacia la transigencia. No se acepta sin más el zolaísmo, sino que se trata de llegar a una fórmula superadora que integre la “materia” y el “ideal”. El origen de esta búsqueda, de este anhelo de un justo medio, hay que ir a buscarlo en la filosofía krausista. Y en efecto, nada mejor que una simple consideración, independientemente de su valor real como filosofía, el krausismo para comprender el espíritu de tolerancia con el que España, a diferencia de Francia, se abrió a la nueva concepción científicista del mundo.³¹

Germán Gullón comparte con Pattison la idea de un “naturalismo mitigado” en España. ya que esta corriente nunca se dio en su “forma pura” en ninguno de los escritores cuyas obras aquí analizamos. Por ello, dice Gullón, “conviene matizar las características del ismo en cada autor, pues, aunque su oposición al idealismo fue clara, no conviene asumir que lo espiritual desapareciera de las novelas de asunto contemporáneo”.³²

A diferencia de las declaraciones de sus contemporáneos con respecto al Naturalismo, Leopoldo Alas, desde su labor como crítico literario y asiduo lector de novelas, manifiesta la

²⁸ Emilia Pardo Bazán, “Prefacio” a *Un viaje de novios*, en Ma. Luisa Sotelo (comp.), *Realismo y Naturalismo en España: La novela. Antología de textos, op.cit.*, p. 57.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Francisco Caudet, “Clarín y el debate del naturalismo en España, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42 (1994), p. 522.

³¹ Joan Oleza, “Realismo y naturalismo en la novela española”, *op.cit.*, p. 28.

³² Germán Gullón, “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *La desheredada, op.cit.*, p. 25.

defensa a favor de esta escuela literaria. “Para Alas, el naturalismo representa una nueva concepción de la novela y el arte literario, en general, un método de trabajo y creación, que llega a caracterizar y determinar toda una serie de elementos técnicos y procedimientos narrativos”.³³ No obstante, el escritor y crítico también expresa un desacuerdo con algunas ideas del naturalismo como la concepción de la literatura como ciencia. La distancia con los excesos del positivismo en el que se despliega la novela experimental se debe, sobre todo, a la influencia de su formación krausista, más próxima al idealismo alemán. El interés de Leopoldo Alas “Clarín” por la novela empieza en los años de 1873 y 1874, a partir de la influencia de sus maestros krausistas, intelectuales que pronto reconocieron en la novela el estatuto de categoría artística con valor social y defendieron el carácter de la literatura como elemento esencial para la educación del hombre. Para Giner de los Ríos, por ejemplo:

Las artes son, pues, de todas las manifestaciones del espíritu, las que, conteniendo más carácter subjetivo, indican a la par con mayor determinación el de las épocas; y entre las artes, la literatura bella es la que, por los medios de expresión de que dispone, por la casi universal y superior influencia que ejerce, por la inmensa variedad de la esfera en que se mueve, ofrece con mayor claridad y precisión esa feliz armonía de lo general con lo individual que es el *summum* de su representación sensible.[...] Suprímase la literatura de un pueblo y en vano se apelará para reconstituir su pasado a su historia política, esqueleto que no reviste la virilidad de la musculatura ni anima el vivificante calor de la sangre [...].³⁴

Para el pensador español el propósito de la creación artística es referirse a las leyes de la belleza, pero también al carácter del tiempo y el espacio en que esta nace. El naturalismo, entonces, ofrece nuevas perspectivas en términos de la creación de mundos subjetivos y sociales en esta dirección.

³³ Véase: Sergio Beser, “Alas y la novela de su tiempo”, en *Verba Manent. Estudios y Ensayos literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 157.

³⁴ Francisco Giner de los Ríos, “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna” 1862, en Ma. Luisa Sotelo (comp.), *Realismo y Naturalismo en España: La novela. Antología de textos, op. cit.*, p. 22.

Por otra parte, el mismo Zola, dice Beser, negó que “para ellos, los naturalistas, el hombre no fuera más que una máquina animal que actúa bajo la influencia de la herencia y de los ambientes, y que relegaran la humanidad al rango de una manada que caminara bajo la vara del destino.”³⁵ Los personajes naturalistas se conciben y se representan como seres humanos de carne y hueso en continua interacción con el entorno físico y social al que pertenecen. El novelista, basado en la observación detallada de la realidad y la relación recíproca entre individuo y el medio que exige el método experimental, construye la evolución del personaje en el medio; una suerte de experimentación del individuo en ese ambiente. El determinismo literario, sin embargo, no implica necesariamente un desenlace fatalista sino únicamente la puesta en discurso de los fenómenos de ese entorno y su influencia en la subjetividad.³⁶ Dice Émile Zola:

L'ouvre devient procès-verbal, rien de plus; elle n'a que le mérite de l'observation exacte, de la pénétration plus ou moins profonde de l'analyse, de l'enchaînement logique des faits. [...] il est impersonnel [la novela naturalista], je veux dire que le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure. Le rôle strict d'un savant est d'exposer les faits, d'aller jusqu'au bout de l'analyse, sans se risquer dans la synthèse. [...] Ainsi, le romancier naturaliste n'intervient jamais, pas plus que le savant. Cette impersonnalité morale des œuvres est capitale, car elle soulève la question de la moralité dans le roman. On nous rapproche violemment d'être immoraux, parce que nous mettons en scène des coquins et des gens honnêtes sans les juger, pas plus les uns que les autres.³⁷

A excepción del rechazo de la dependencia del naturalismo del positivismo científico y la usual omisión de la herencia fisiológica como factor determinante en los personajes, hay

³⁵ *Ibid.*, p. 211.

³⁶ Así lo define Zola, haciendo referencia a las propuestas de Claude Bernard en *Introduction à la médecine expérimentale*, obra de la cual Zola obtiene los principios de su teoría literaria: “Dès lors, il y a un déterminisme absolu dans les conditions d'existence des phénomènes naturels, aussi bien pour le corps vivants que pour les corps bruts. Il appelle déterminisme la cause qui détermine des phénomènes. Cette cause prochaine, comme il la nomme, n'est rien autre chose que la condition physique et matérielle de l'existence [...]” (Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, pp. 60-61. *Apud.*, Martínez Torrón, “El Naturalismo de *La Regenta*, *op.cit.*, p. 601).

³⁷ Émile Zola, *Le roman expérimental*, *op.cit.*, p. 150. *Apud.* Martínez Torrón, *op.cit.*, p. 601.

sólidas coincidencias entre las teorizaciones de “Clarín” y las de Zola.³⁸ La construcción del personaje de la novela que se desarrolla en España a partir de la década de se genera a partir de su constante interacción con el medio social, con influencia morales, culturales, ideológicas que incluso pueden pasar inadvertidas para el personaje. En su artículo “Del Naturalismo” publicado en el periódico *La Diana* en 1882, el “Clarín” explica el proceso de creación literaria según los criterios del método científico, observación y experimentación:

Finalidad [del escritor naturalista]: la verdad de lo real tal como es. Medios: la observación de los datos, minuciosa, atenta, sistemáticamente estudiados; y después, en la composición, la experimentación [...]. En el arte, la experimentación es ya la obra del artista, que coloca en disposición conveniente los datos recogidos, así, el novelista que ha observado los hechos que necesita para estudiar un carácter, comienza el trabajo propio, en que ya no es espectador pasivo, cuando hace que el carácter aquel se mueva en las circunstancias, el medio, en la acción que el autor crea, no arbitrariamente tampoco, sino con arreglo a la observación anterior, hecha en el medio natural en que ha de vivir su creación, el personaje figurado. ¿Cómo obraría un carácter supuesto en determinadas circunstancias? La observación nos dirá cómo es natural que obre, y el artista, al presentárnosle en el caso que busca para la experimentación, hace que se mueva conforme exigen la naturaleza del medio y la del carácter.³⁹

La función social de la novela que distancia las expresiones literarias de la novela de tesis se desprende justamente de esta interrelación entre el individuo y el medio. Asimismo, la trama de influencias que modela y condiciona las acciones del personaje ofrece perspectivas para la construcción de psicologías de mayor sutileza y complejidad. Se apuesta por la construcción de los mundos totales, tanto en el sentido social y cultural, como en el subjetivo; el mundo interior y el de la intimidad que muestra de formas muy complejas los efectos y los estragos del momento socio histórico que se representa. La representación del

³⁸ Por otro lado, la sátira y el humor que caracterizan a muchos de los personajes clarinianos, es otro de los aspectos que no existe en el canon naturalista, y que, si bien Alas no menciona en sus teorizaciones, si es posible encontrarlo en su creación. Sin embargo, el resultado del tratamiento humorístico, dice Beser, responde “a la intensificación del carácter degradado del mundo social que nos presenta.” (Beser, “Clarín y *La Regenta*”, *op.cit.*, p. 210.)

³⁹ Leopoldo Alas “Clarín”, “Del Naturalismo”, *La Diana* (1882) pp. 108-140, en Ma. Luisa Sotelo (ed.), *Realismo y Naturalismo en España. La novela. Antología de textos, op.cit.*, pp. 59-60.

mundo íntimo y el desarrollo psicológico de los personajes es en gran medida el punto de partida para el cuestionamiento crítico de la sociedad.

1.3. RASGOS GENERALES DE LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS EN LA NOVELA ESPAÑOLA (1884-1892)

El interés por representar siempre con mirada crítica los males y virtudes de la clase burguesa incipiente incluye, necesariamente, la puesta en discurso de malestares individuales y colectivos generados por un sistema de valores patriarcal y la dominación ejercida hacia la mujer a causa del ideal y programa de virtud femenina imperante en la época, representado por la figura del ‘ángel del hogar’ .

Si para el tiempo de “la perfecta casada” de Fray Luis de León se condenaba a las mujeres por una supuesta debilidad moral relacionada con la defensa del terrateniente sostenida por el sistema de mayorazgo; la mujer modélica del siglo XIX, que en el contexto de la domesticidad burguesa tiene la función concreta de mantener institución familiar, se atavía con cualidades que enaltecen su bondad y grandeza de espíritu que la hacen comparable a los ángeles.⁴⁰

Esta idea de lo femenino, ligado a los valores de la obediencia y la sumisión no puede prescindir de su contraparte en el imaginario patriarcal, el de la mujer transgresora que, con sus diversas manifestaciones puebla con connotaciones negativas y ambivalentes las fantasías de la colectividad.

Como ha señalado Alicia G. Andreu:

La representación femenina de la literatura del siglo XIX, si exceptuamos la literatura romántica femenina, sólo puede llegar a comprenderse teniendo en mente el esquema de

⁴⁰ Véase: Bridget A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, trad. de Viviana Ramos, Madrid, Visor, 1992, pp. 27-39.

valores apoyados por la ideología prevalente, el cual estaba orientado a la sumisión y obediencia de la mujer a los patrones de conducta establecidos por una sociedad patriarcal, interesada en la preservación de sus instituciones burguesas más preciadas, el matrimonio y la maternidad.⁴¹

En las novelas españolas de la década de 1880, en las que las influencias del naturalismo francés dan nuevas perspectivas como el aumento en la complejidad de los héroes en términos de su interacción con el entorno social, observamos un repertorio de personajes femeninos contruidos a partir de la problematización de sus anhelos y las demandas de la sociedad a la que pertenece. Como expresa el mismo “Clarín”, la representación de la mujer que se pretende retratar en la novela corresponde a la mujer de carne y hueso que detrás del telón de las ideas y concepciones sobre lo femenino, vive, y con toda su experiencia vital se pregunta, según los recursos de los que disponga, por su propio deseo;⁴² el personaje femenino, dice el escritor ovetense, no deberá nunca prescindir “de su ambiente, de su olor, de sus trapos, de sus ensueños, de sus veleidades, de sus caídas, de sus errores, de sus caprichos”.⁴³

La intimidad de los personajes, y en especial de los personajes femeninos, se vuelve un tema central en las novelas españolas de la década naturalista. Asimismo, la casa y la vida

⁴¹ Alicia G. Andreu, “La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas” en Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista española (en lengua castellana) V. III La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996, p.33.

⁴² No es sorprendente —y más si tomamos en cuenta que estos escritores compartieron las ideas krausistas y defendieron el derecho a la educación de la mujer— que parte considerable de sus novelas estén protagonizadas por personajes femeninos de compleja psicología que muestran comportamientos y conflictos personales vinculados con las limitaciones culturales de su género y clase social en el contexto de la domesticidad burguesa. A pesar de que no es nuestro propósito considerar las posturas particulares de los escritores con respecto a las ideas feministas y la liberación de la mujer, es importante decir que entre las ideas krausistas —en las que sobresale la noción del progreso de la sociedad a partir de la educación y la apuesta por un socialismo y secularización— se incluye también el derecho a la educación de las mujeres. Aunque se ha señalado que la posibilidad de que la mujer recibiera educación está al servicio de un mejor desempeño en el hogar y la familia, no se puede negar que ofrece otras alternativas de desarrollo fuera del ámbito doméstico, lo cual inaugura nuevas perspectivas de emancipación.

⁴³ Leopoldo Alas “Clarín”, *Sermón perdido (Crítica y Sátira)*. Madrid: M. Fernández y Lasanta, 1885. Citado por Gonzalo Sobejano, “Introducción” a Leopoldo Alas «Clarín», *La Regenta I*. Madrid, Castalia, 1981, p. 25.

doméstica como espacios privilegiados para la expresión de la intimidad son principal objeto de observación y reflexión para el novelista nuevo. Allí emanan los conflictos y el malestar de los individuos con relación a las expectativas de la cultura y la sociedad que sobre ellos se impone. Así lo manifestaba Galdós en su célebre artículo “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” a la altura del año de 1870:

Al mismo tiempo en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia! Descuella en primer lugar el problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan; porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos que el fanatismo y las costumbres devotas. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, por la moral pura, o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esa turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituyen el maravilloso drama de la vida actual.⁴⁴

La dimensión del secreto que se revela tanto en el mundo interior del personaje como en las escenas de la vida íntima dan al deseo, y en particular el deseo femenino —por ser las mujeres las que por excelencia protagonizan espacio doméstico— un lugar preponderante, desde el cual, se cuestionan las demandas sociales y morales del mundo representado.

Para Michel Foucault, la literatura, y en concreto la novela realista, tiene la tarea de revelar lo aparentemente controlado en el orden social, donde el deseo y la sexualidad, naturalmente, ocupan un lugar primordial. En particular, la mención de Galdós al adulterio tan frecuente en la novela del XIX, cuestiona los efectos que la “moral sexual” cultural y la institución matrimonial tienen sobre la experiencia de los individuos. A partir de las ideas del filósofo francés, Edson Faúndez comenta que: “La ilusión de la novela realista también crea a partir de una tecnología del detalle un campo de visibilidad que busca anular la dimensión del secreto en donde el placer emerge perturbando el ordenado entramado

⁴⁴ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, *op.cit.*, p. 32.

social”.⁴⁵ El que la mujer burguesa, inspiración de muchas protagonistas de la novela del siglo XIX en España y en Europa, sea objeto de atención, análisis y representación literaria, tiene que ver con que el campo de su acción y dominio sea precisamente el ámbito doméstico al que se le restringe, y con que su deseo, sobre todo el deseo sexual, se concibe como el principal transgresor del orden establecido.

Bridget Aldaraca afirma que:

La negación de cualquier posibilidad de conflicto de intereses entre marido y mujer, principio básico sobre el cual se funda la vida familiar ideal entendiéndose armónica, tiene como resultado la consiguiente futilidad de abordar el tema de la vida cotidiana en el hogar en términos problemáticos.[...] Sólo es posible entender la imagen de la mujer como musa, inspiración, espíritu puro y la concomitante carencia de cualidad específica de la retórica que rodea al ángel de hogar, dentro del contexto de idealización que utiliza como punto de partida la negación de la presencia real de la mujer como individuo, es decir, como un ser dotado de una cierta autonomía social y moral.⁴⁶

La inquietud por representar a la mujer real en el contexto de la domesticada burguesa supone representar a la mujer como sujeto de deseo, lo cual implica un cuestionamiento inherente del modelo femenino del ángel de hogar y de la “moral sexual” que le es acorde. El deseo, con sus avatares y objetos, constituye un privilegiado escenario para poner en discurso las contradicciones, los síntomas y los estragos generados por la “moral sexual” que rige el orden establecido; por ejemplo, el orden de la institución familiar y el matrimonio, cuyo pilar es la mujer virtuosa concebida en el binomio esposa-madre, buena, abnegada y asexual como los ángeles. Al poner en discurso el deseo de las mujeres se cuestionan entonces los modelos y formas de funcionamiento de la sociedad imperantes en la sociedad.

En la sociedad burguesa, retratada por la novela decimonónica europea del realismo y en particular la del género del adulterio, hay presencia del rechazo ante mujeres que rehúsan

⁴⁵Edson Faúndez, “Mímesis y deseo en la novela realista decimonónica: *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín” (Primera parte), *Acta Literaria*, 40 (2010), p. 113.

⁴⁶Bridget A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, op.cit., p. 46.

a comportarse según los códigos de la sociedad.⁴⁷ Como antes mencionamos, los modelos femeninos culturales que imperaron en el siglo XIX pueden reducirse a la dicotomía del ‘ángel del hogar’ en oposición a la “mujer caída”, la mujer transgresora. El primer modelo, corresponde a la mujer burguesa que se adecúa a los patrones de conducta establecidos entre los que se incluye, además de la sumisión al marido y la restricción al espacio doméstico, la ausencia de deseo erótico. Si la sexualidad de la mujer idealizada está limitada a la función reproductiva y su pasión al amor maternal, la “mujer caída”, por el contrario, es aquella que no cumple con los patrones de conducta establecidos. Aunque existen textos en los que es patente una ideología más conservadora en los que reproducen estos cánones culturales de la feminidad, la intención de los escritores, cuyas obras en adelante analizamos, es recrear y problematizar la rigidez de estos modelos en la medida en que descubren el universo del deseo de sus protagonistas al situar la mirada en sus conflictos secretos y fantasías más íntimas.

Las figuras femeninas a partir de la expresión del deseo o del binomio insatisfacción-deseo en las novelas de Galdós, “Clarín” y Pardo Bazán, discuten la rigidez de tales categorizaciones para construir personajes psicológicamente complejos y en continua interacción con el ambiente social al que pertenecen. De esta complejidad psicológica, emana la verosimilitud con la mujer real que pretenden representar. Un buen ejemplo de lo anterior es el caso Ana Ozores, una de las heroínas del realismo español que de manera más transparente descubre la humanidad —y la sexualidad— de la dama angelical al construirse a lo largo de alrededor de mil páginas como sujeto de deseo, en constante lucha con la tentación carnal. Similar es el caso de Jacinta en la escena de la vida íntima, en las que se descubre la

⁴⁷ Véase: María R. Rippon, *Judgment and Justification in the Nineteenth Century Novel of Adultery*, Greenwood Press, London, 2002.

peculiar sexualidad basada en la relación materno-filial que sostiene con su marido, Juanito Santa Cruz.

El rasgo asexual de los ángeles que los valores burgueses patriarcales atribuyen a la mujer tiene su razón en el orden económico y social. Como bien ha mencionado Bridget Aldaraca:

Bajo el pretexto de un contrato de matrimonio igualitario, esto es, concertado por libre voluntad de dos individuos de la misma categoría legal, el funcionamiento del matrimonio burgués se basa realmente en la fórmula feudal de servicio a cambio de protección, o sea que la mujer se halla ligada a su marido por vínculos de fidelidad total.⁴⁸

La mujer que desea es considerada trasgresora del orden establecido. El deseo, no solo sexual, inaugura un campo abierto de posibilidades de independencia y emancipación, desde el adulterio, en lo respectivo al núcleo de la sociedad, hasta los movimientos contestatarios feministas, en la colectividad.

Asimismo, el amplio repertorio de personajes femeninos suele presentarse en situaciones que ponen a discutir el asunto desiderativo en un contexto social que coarta o pretende coartar el deseo de los personajes. Tal es así el caso de Tristana cuyos deseos no sólo erótico-amorosos sino también emancipatorios se ven cancelados no por la perversa dominación de su protector económico, don Lope, y una sociedad que ofrece a la mujer como posibles destinos el matrimonio, el convento o la prostitución.

Las representaciones de mujeres adúlteras — que constituyen un género de la novela realista en Europa con ejemplos como *Madame Bovary*, *La Regenta*, *Anna Karenina*, entre otras— se construyen a partir de discursos de deseo que las conduce a tomar decisiones propias en el terreno de sus afectos y sexualidad en detrimento de las leyes y expectativas

⁴⁸ Bridget A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, op.cit., p.47.

morales de su entorno. El conflicto del adulterio, tratado en distintas perspectivas de clase en la novela española —como muestran los casos de Fortunata en la novela galdosiana y Ana Ozores en *La Regenta*— si bien pone en evidencia la insatisfacción de las protagonistas, revela también un malestar más profundo vinculado a la falta de oportunidades para las mujeres distinto del ámbito doméstico, así como las limitaciones en la experiencia subjetiva con relación a los modelos de lo femenino. Como ha comentado María. R. Rippon, sin importar los contextos de donde provengan las protagonistas, comparten las mismas limitaciones: educación, matrimonio y deseo frustrado. Asimismo, además de la vida matrimonial que es la de mayor reputación, las mujeres que inspiran esta expresión de la literatura decimonónica están destinadas a vivir de tres maneras: entrar en un convento, depender para siempre de la protección de una familia y sólo en casos extremos, desarrollar una carrera de artes.⁴⁹

En la novela de adulterio europea, las protagonistas conviven con hombres de carácter más bien devaluado, apegados a los códigos de conducta establecidos. Este género de la novela está en consonancia con la crisis de la institución matrimonial y la progresiva carencia de autoridad masculina. En España, por ejemplo, durante las últimas décadas del siglo XIX, el matrimonio todavía es concebido en términos de contrato económico y social, o al menos así se presenta en algunas de las novelas del periodo como *Fortunata y Jacinta*, lo cual es un factor esencial de la insatisfacción en la vida marital.⁵⁰

⁴⁹ Véase: María R. Rippon, *Judgment and Justification in the Nineteenth Century Novel of Adultery*, *op.cit.* 2002.

⁵⁰ Silvia Tubert afirma que durante fue durante el siglo XIX tienen lugar las críticas más subversivas contra la familia patriarcal, las cuales estaban alentadas por movimientos de contestación social como el feminismo, a partir de esta consideración, es llamativo que las figuras masculinas de este periodo literario en España, están valoradas de manera negativa y sus defectos son continuamente expuestos por la voz irónica de los narradores. Desde los donjuanes, personajes mentirosos, inmaduros o ambiciosos, como Juanito Santacruz y Álvaro Mesía respectivamente, hasta maridos ridiculizados como el caso de Quintanar, además de opresores crueles como los hermanos de Berta de Rondaliego o el protector de Tristana, Don Lope; las novelas exhiben

La maternidad y el deseo de tener un hijo también son temas discutidos en la novela de estos años. Para las mujeres casadas, la maternidad no es valorada como un aspecto más de la feminidad, sino que, al ser una consecuencia tan esperada social y culturalmente, se identifica con la totalidad de lo femenino, de tal suerte que la función reproductora es uno de los pilares esenciales que estructuran la subjetividad. Se trata, como ha señalado Silvia Tubert, de una “construcción discursiva de la mujer como madre” que establece su sentido en la consideración, también cultural, de una función que se construye como natural.⁵¹

La maternidad como elemento definitorio de lo femenino se inscribe en una tradición discursiva más amplia que da prioridad al vínculo entre mujer y naturaleza a partir de la capacidad compartida de procreación. Para Isabel Clúa:

Como la naturaleza, también la mujer debe ser fecundada, no es productiva por sí misma, idea que viene a reforzar la isotopía de la pasividad y la falta de genio propios de la condición femenina. Ese vínculo mujer/naturaleza adquiere muchas facetas en los textos finiseculares, desde la pasividad femenina, pasando por la alabanza de la maternidad hasta las consideraciones extremas de la mujer como una especie distinta del hombre, como un ser más próximo a los animales que a éste y como fuerza, en fin, involutiva”.⁵²

La identidad mujer-madre es uno de los motivos principales de los estragos afectivos de los personajes que nuestras novelas. Es uno de los temas centrales de *Doña Berta y Fortunata y Jacinta*, y está presente de manera más sutil en *La Regenta*. A diferencia de Jacinta, joven burguesa educada para ser el ‘ángel del hogar’, cuya feminidad y subjetividad se ve cuestionada por la imposibilidad de concebir, la historia de Berta Rondaliego, una de las protagonistas de “Clarín”, es la de una mujer mayor que está dispuesta a resignificar toda

representaciones de hombres cuya masculinidad es ampliamente cuestionada y criticada. La puesta en discurso del deseo femenino, en este sentido, se acompaña de este tipo de representaciones masculinas (Silvia Tubert, *Trayectorias del deseo. Literatura, psicoanálisis, feminismo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2016, p. 68).

⁵¹*Ibid.*, p. 27.

⁵² Isabel Clúa Ginés, “El cuerpo como escenario: actrices e históricas en el *Fin de Siècle*”, *op.cit.*, p. 161.

una vida de arrepentimiento y tristeza por la pérdida de un hijo, que es en sí mismo el símbolo de deseo de un profundo amor del pasado al que se ve obligada a renunciar.

La relación que algunas de las protagonistas como Rosalía de Bringas o Isidora Rufete, cuyo discurso delirante las conduce al extremo de la alienación social, expresan malestares y deseos que no sólo se asocia con el género sino también con la búsqueda de una identidad social con la cual identificarse. Se trata de la relación de las mujeres que pertenecen a la incipiente clase media con un mundo frívolo regido por las apariencias que refuerza una subjetividad marcada por la posición objetual. El desarrollo del deseo también es muy interesante en estos casos porque ofrece perspectivas críticas en relación a las estructura económica y social, así como al reducido campo de posibilidades para la mujer, la cual terminará por acceder a diversas formas de prostitución.

El panorama general de los rasgos de los personajes femeninos del realismo y el naturalismo en España ha sido un intento por señalar la importancia de los factores sociales y culturales del periodo en el que se construyen estas representaciones literarias. El deseo se considera, entonces, no como una cualidad de las protagonistas, sino como un elemento constitutivo que responde a las exigencias de la cultura y la sociedad donde aquellas surgen, y que corresponden al momento socio histórico contemporáneo que, por identificación o diferencias autorales, es representado en las novelas.

La narrativa española de estos años da lugar a lo más íntimo y secreto de las protagonistas, donde la pregunta por el propio deseo ese erige como asunto prevalente. La mujer real que pretenden representar los escritores de este periodo literario corresponde a la mujer que desea, y la formulación, consciente o inconsciente de ese deseo, abre en sí misma la posibilidad de criticar la sociedad a la que se apela en los textos.

1.3.1. ENFERMEDAD Y FANTASÍA EN EL PERSONAJE FEMENINO DEL NATURALISMO

Las mujeres no solo resultan fascinantes para la literatura y las artes decimonónicas y finiseculares, sino que constituyen un centro esencial de atención para los discursos de poder imperantes de la época. El discurso médico, por ejemplo, dominante en la segunda mitad del siglo XIX junto con el discurso religioso, al dirigir sus esfuerzos en la pormenorizada observación del cuerpo humano, y en particular del cuerpo y la sexualidad femeninos, es fundamental en la construcción cultural de los géneros.

No es ninguna novedad, desde Foucault, afirmar que el discurso médico moderno, desplegado a lo largo de todo el siglo XIX, configura lo femenino como una diferencia anatómica absoluta en la que la salud y la masculinidad se articulan en el lado opuesto y hegemónico al de la feminidad y la patología.⁵³

La labor del escritor naturalista ya no únicamente es retratar la vida contemporánea; el escritor naturalista es un “científico, un sociólogo, un patólogo social preocupado por detectar, diagnosticar y extirpar los males sociales”.⁵⁴ Además del propósito de experimentar con los personajes en entornos sociales específicos, que así mismo están influenciados por las leyes naturales, la visibilidad del narrador naturalista adquiere una dimensión de rigor científico en la que el discurso médico y el determinismo biológico tienen un lugar preponderante, al presentarse con un léxico especial y nuevas formas de concebir al sujeto.

Considerado por la crítica hispánica como una expresión peculiar de un continuo realista, la novela naturalista española, al ir de la mano con ideas progresistas y liberales, se caracterizó por tener un afán más subversivo que encuentra en el desarrollo psicológico, como muestra *La desheredada*, su punto de partida para ejercer la crítica social.

Ningún prejuicio puede detener a unos escritores preocupados en delatar las causas de la decadencia de su sociedad. Por primera vez en la literatura española, enfermedades como la clorosis (López Bago, *La prostituta*), La lepra (López Bago, *la pálida*), la

⁵³ Alba del Pozo, “Degeneración tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX”, *Lectora*, 19 (2013), p. 138.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 591.

elefantiasis (Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*), la epilepsia y la macrocefalia (Pérez Galdós, *La desheredada*), la neurosis y la paranoia (Galdós, *La desheredada*, *Lo prohibido*) [...].⁵⁵

Incluso la literatura del fin de siglo, que tiene como antesala a la novela naturalista, incorpora el ámbito de la sexualidad y la enfermedad como objetos principales de preguntas y exploraciones, y construye incluso a algunos de sus héroes, como *Diario de un enfermo* de Azorín (1901) y *Camino de perfección* de Pío Baroja (1902) desde la condición patológica.⁵⁶

La sexualidad, el deseo, y todo lo referente al placer de los individuos, si bien son relevantes en los escenarios que iluminan las ficciones del realismo, son elementos constitutivos de los personajes naturalistas. Con respecto a los personajes femeninos, Pura Fernández afirma que el interés médico por “desentrañar el misterio de lo orgánico de la mujer y estudiar en qué medida determina su comportamiento”⁵⁷ ofrece nuevas perspectivas para las representaciones femeninas. Asimismo, para Santiáñez-Tió, “el cuerpo femenino se libera en las páginas de la novela naturalista. El novelista introduce al lector en un mundo antaño prohibidos a la mirada”.⁵⁸ En este sentido, el discurso naturalista es aún más trasgresor porque lleva a los límites de la representación literaria las faltas y males de la sociedad que se denuncian, y tiene mayor repercusión en las dimensiones subjetivas del deseo y de la sexualidad de los personajes.

⁵⁵Nil Santiáñez-Tió, “En el umbral de las vanguardias: deseo y subversión en la novela naturalista española”, *Bulletin Hispanique*, 2 (1995), Tomo 97, p. 592.

⁵⁶*Ibid.*, p. 139.

⁵⁷Pura Fernández, “Moral social y sexual en el siglo XIX: La reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical”, en Iris Zavala (coord.), *Breve de historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, *op.cit.*, p. 81.

⁵⁸Nil Santiáñez-Tió, *op.cit.*, p. 594.

Si bien, la sexualidad suele abordarse a partir de temáticas polémicas como la prostitución, frecuente en las novelas del “naturalismo radical”, en las novelas que aquí analizamos, es relevante en términos del conflicto subjetivo que supone con respecto a las limitantes personales y sociales de los personajes. Es importante destacar que el naturalismo francés fue de gran provecho para la exploración de nuevas perspectivas y técnicas narrativas en la novela española del realismo ya que pondera la problematización de los personajes en relación con las fuerzas biológicas y del entorno social, dando así prioridad a la construcción psicológicas más complejas desde las cuales se desprenden cuestionamientos críticos.

Con respecto al tratamiento de la sexualidad y los impulsos eróticos de los personajes en los discursos novelescos del naturalismo, este suele valorarse como fuerzas dominantes sobre las convicciones morales, sociales y religiosas de los personajes. No obstante, la construcción vital de los héroes suele girar en torno a los conflictos interiores que despiertan en ellos las contradicciones con el mundo social del deber. El orden de las pasiones y de los deseos, donde la sexualidad habita, entra en conflicto con el orden del deber y los preceptos morales implícitos en la cultura.

En varias heroínas de nuestro periodo literario (1884-1892), el deseo erótico se representa como una fuerza irremediable ante la que sucumben a pesar de los esfuerzos por combatirla, como es el caso de Ana Ozores de Alas “Clarín”, Fortunata de Pérez Galdós o Asís Taboada de *Insolación*. En esta última, como en su momento veremos, la actitud ante el deseo sexual y el placer se lleva a cabo de manera mucho más lúdica y ligera en comparación con el tormento que a lo largo de casi mil páginas ahoga a la Regenta en cavilaciones y desvaríos del ánimo.

La intención más científicista, propia de la tendencia literaria que destaca en la década de 1880, suele representar los estragos de la sexualidad en el cuerpo a partir del lenguaje

referencial del discurso médico. El ejemplo más preciso e iluminador de ello tiene la representación de la mujer histérica.

La histeria, una enfermedad o padecimiento que se atribuía a la condición nerviosa del género femenino, “irrumpe en el siglo XIX con una fuerza insólita”⁵⁹ y se vuelve un primordial objeto de observación y preguntas para la medicina durante la centuria. En el contexto del materialismo científico, el comportamiento nervioso femenino con su conjunto de síntomas histéricos — “parálisis parcial, pérdida de la visión, oído y otros sentido y especialmente la presencia de contracciones asfixiantes de los músculos de la garganta, conocidos como el *globus histéricus*”⁶⁰— en un principio se construye y estudia a partir de la idea de que la mujer está determinada por su naturaleza, perspectiva que justifica la identificación de lo femenino con la función reproductiva, como bien expresa la raíz griega de la palabra, *hystera*, que significa útero. Además, la enfermedad queda asociada una suerte de fragilidad física y psíquica propia también de lo femenino en la medida en que éstas eran cualidades del imaginario o la idea de la mujer angelical que predomina en el siglo XIX.

Tal y como explica Ilza Veith:

La manifestación de esta enfermedad tendía a cambiar de época en época tanto como las opiniones en cuanto a la etiología y métodos de tratamiento. Parece que los síntomas se hallaban condicionados por la expectativa social, los gustos, las costumbres y la religión, y evolucionaban de acuerdo al estado de la medicina en general y al conocimiento del público sobre asuntos médicos... Además, a lo largo de la historia los síntomas eran modificados por el concepto predominante del ideal femenino. En el siglo XIX, especialmente, se esperaba que las mujeres jóvenes y las niñas fueran delicadas y vulnerables física y emocionalmente, y esta imagen de vio reflejada en su disposición a la histeria y la naturaleza de sus síntomas.⁶¹

⁵⁹ David T. Gies, “Romanticismo e Histeria en España”, *Anales de la Literatura Española*, 8 (2005), p. 215.

⁶⁰ Aldaraca, *El ángel de hogar*, op.cit., p. 57.

⁶¹ Ilza Veith, *Hysteria: The History of a Disease*. Chicago, University of Chicago Press, 1965, p. 209. Apud., Aldaraca, *El ángel de hogar*, op.cit., p. 57.

La mujer histérica tuvo inmediata presencia en la literatura decimonónica europea, y en España sus primeras representaciones literarias se encuentran en algunos dramas y novelas románticas como *La conjuración de Venecia* (1834), *El trovador* (1836), *Laura o la venganza de un esclavo* (1839) y *La huérfana de Bruselas* (1832), entre otras.⁶² Como hemos mencionado, las cualidades del histerismo se asociaban con la debilidad, falta de autonomía, sentimentalismo y en algunos casos enajenación y locura, todos valores simbolizados en la “imagen paradigmática” del romanticismo: “la mujer vestida de blanco (el ángel), con el pelo suelto, medio enloquecida o casi muerta”.⁶³ Estas características corresponden a la posición objetual del deseo, en la que la mujer queda desprovista de todo poder sobre sí misma hasta el extremo de la mortificación o ausencia de toda vitalidad.⁶⁴

Durante el último tercio del siglo XIX empieza a considerarse la insatisfacción sexual como causa de la histeria, razón que prefigura ya a la enfermedad como una manifestación sintomática de los estragos represores de la cultura sobre las mujeres. Entre las representaciones de mujeres histéricas en las novelas del periodo (1884-1892), la de Ana Ozores se distingue por el erotismo y sensualidad que envuelve sus ataques de nervios, ambas cualidades que expresan la intensidad del deseo sexual reprimido del personaje. María Aboal

⁶² Sobre las investigaciones de las representaciones de la mujer histérica en el teatro romántico destacan los trabajos de: David T. Gies, “Romanticismo e Histeria en España”, *Anales de la Literatura Española*, 8 (2005), pp. 215-225 y Montserrat Ribao Pereira, “La locura femenina como resorte espectacular: Obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico”, *Letras Peninsulares*, 12.2 (1999-2000), pp. 185.199.

⁶³ David T. Gies, *op.cit.*, pp. 215 y 219.

⁶⁴ Para David T. Gies, “existe una conexión íntima entre la histeria, el teatro y la representación”. La imagen de la mujer histérica que se representa en las obras románticas se construyen bajo un halo de espectáculo teatral que, si bien es propio del género dramático, también tiene su origen en las descripciones clínicas y la iconografía de las pacientes durante sus crisis, en las cuales el cuerpo femenino, con toda su sintomatología, se vuelve el foco de atención y mirada de los médicos de la época. A propósito de las llamadas “sesiones de los martes” de Charcot en el hospital de la *Salpêtrière* de París en las que se disponía a las mujeres enfermas en el centro del anfiteatro para su observación y estudio, George Didi-Hubermann se pregunta si esta condición patológica femenina fue “a lo largo de su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen” (George Didi-Hubermann, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, trad. de Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid, Cátedra, 2018, p. 11).

López opina que el hecho de que los científicos consideraran los motivos sexuales como causa de la enfermedad tiene que ver con la conciencia de “la represión del deseo erótico” y del “impulso amoroso” que afectó sobre todo a las mujeres burguesas.⁶⁵

Con respecto al texto freudiano *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna* (1908), Silvia Tubert plantea que:

La “moral sexual” cultural conduce al menoscabo de la salud y la capacidad vital de las personas y, finalmente, este daño ocasionado a los individuos por los sacrificios que se le imponen puede alcanzar un grado tan elevado que llegue a poner en peligro también los intereses culturales. Entre los prejuicios causados por la moral sexual dominante Freud destaca la difusión de la nerviosidad en la sociedad que le era contemporánea; más precisamente en el caso de las enfermedades nerviosas, la influencia perjudicial de la cultura se reduce en lo esencial, a la restricción nociva de la vida sexual.⁶⁶

Después de algunos años de investigación con las pacientes histéricas, Freud dedicó reflexiones al lugar de las mujeres en la cultura y destacó la importancia del componente social subyacente en los síntomas y enfermedades que aquejan a las mujeres en las últimas décadas del siglo XIX. Como dice Silvia Tubert: “El cuerpo histérico se presenta como ilustración de un destino cultural, revelando las condiciones socio-históricas de la neurosis. Freud afirma que el matrimonio y otras instituciones sociales en las que está involucrada, la mujer sale *neurotizada*”. En los casos clínicos, se revela la dominación que se ejerce sobre las mujeres, “una miseria real asociada con la miseria simbólica, en la medida en la que

⁶⁵ María Aboal López, “El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del Realismo-Naturalismo”, *Analecta Malacitana*, vol. 35, 1-2 (2012), p. 63.

Aboal López comenta diversos ejemplos de representaciones histéricas sobre todo en algunos de los personajes de Pardo Bazán; en *La Madre Naturaleza* es llamativa la comparación de la crisis con una función de teatro donde se plantea el asunto de la espectacularidad de la enfermedad a la que hemos hecho referencia. Leocadia de *El Cisne de Vilamorta* (1885) destaca por la precisión médica en la descripción de los síntomas como resultado de un conocimiento documentado por parte de la autora y su incursión en el naturalismo. Representaciones así también tienen lugar en *Lo prohibido* (1884-1885) de Pérez Galdós donde a las emociones exaltadas, con gesticulaciones y movimientos extraños, son comparables a ataques de locura acompañados de síntomas comunes de la histeria como la asfixia y opresión en la garganta.

⁶⁶ Silvia Tubert, *Deseo y representación. Convergencias entre psicoanálisis y teoría feminista*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 28.

describe la intensa subordinación de las pacientes a una red social que las abandona y las agrede”.⁶⁷ A la luz del origen psicosocial de la histeria, Aboal López considera que la representación de la enfermedad en la novela del realismo y el naturalismo en España se convierte en expresión de un “desesperado grito femenino” que denuncia su insatisfacción y soledad.⁶⁸

La problematización de la histeria, como enfermedad de origen psíquico, no sólo ilumina en algunos casos el de la Regenta las dificultades subjetivas generadas por un entorno social determinado como el de Vetusta, sino también ofrece la posibilidad de construir al personaje a partir del desarrollo del mundo interior y psicológico.

Además de la histeria como representación psicosomática que revela las dificultades del destino cultural para la mujer, las novelas de estos en años, en especial, las novelas de Benito Pérez Galdós a partir de 1881, cuentan con personajes de extraordinaria riqueza psicológica, que incluso se construyen a la luz lo que en su momento se denominó como “psicologías anormales”, un término cercano al de “psicopatología” que identificaba trastornos mentales como las psicosis. El repertorio de personajes locos o con tendencia a la enajenación responde al particular interés de Galdós por la psiquiatría y la psicología de la época.

Además de existir en el escritor una intención de incorporar en la creación novelesca elementos del discurso médico es llamativa su comprensión de la mente y el comportamiento humanos, así como su capacidad de representar literariamente las profundidades psíquicas del ser, ambas dotes de un agudísimo observador de la realidad.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 200 y 202-203.

⁶⁸ María Aboal López, “El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del Realismo-Naturalismo”, *op.cit.*, p. 77.

La intuición y el conocimiento que a lo largo de sus novelas Galdós demuestra del inconsciente y de sus formas de expresión en el discurso verbal y los sueños, por ejemplo, le ha merecido incluso valoraciones críticas que lo acreditan como un verdadero anticipador de las teorías freudianas.

A careful study of Galdós' complete Works in the novel and drama reveals not only that he was generally far in advances of his time in his psychological conception of mental diseases, but that he definitely anticipated many of the accepted theories of today, and particularly those of the psychoanalytic school, whose founder was Sigmund Freud of Vienna. Some of Galdós' characters, in their symptoms, ideas, and behavior, could have been taken almost bodily from Freud's case histories.⁶⁹

En lo que respecta al mundo onírico, Shraibman⁷⁰ ha comentado que debido a que algunas de las representaciones de sueños más interesantes los tiene los personajes de las novelas como *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, incluso *La Familia de León Roch* no es posible en términos cronológicos que Galdós hubiera conocido las formulaciones teóricas de los procesos oníricos que Freud expone en 1901 en *La interpretación de los sueños*, pero sí propuestas de precursores suyos como Pierre Janet, aproximaciones de la histeria, por ejemplo coinciden con las de Freud como la atribución de una etiología psíquica y no orgánica de la enfermedad.

Además del delirio como síntoma de algunas patologías de la mente, en las novelas galdosianas del periodo inaugurado por la novela psicológica en 1881, principal provecho del naturalismo, la fantasía, como la facultad para representar por medio de imágenes las cosas que se desean o se idealizan, tiene particular protagonismo en los personajes, sobre todo femeninos. La cualidad de imaginar o fantasear ofrece al personaje la oportunidad de

⁶⁹ Leota W. Elliott y F. M. Kercheville, "Galdós and Abnormal Psychology", *Hispania*, 23: 1 (1940), p. 27.

⁷⁰ Véase: Joseph Shraibman, "Onirología galdosiana", *El museo canario*, 21 (1960), p. 349.

construir escenarios de vida posibles donde recrear situaciones inexistentes y expresar los anhelos y querencias que no pueden ser realizados en la vida real.

Los alcances de la imaginación —siempre articulados con algún anhelo en lo porvenir o la melancolía por un tiempo pasado— se relacionan con la infelicidad y el deseo ardiente de los personajes femeninos por cambiar las circunstancias de su vida. En algunos de los personajes femeninos de esta época literaria como Ana Ozores y doña Berta, la imaginación funciona como una alterativa de libertad. Los encierros físicos durante la niñez de Anita serán en la adultez prisión existencial. En Berta, la prisión física y moral a la que la someten los hermanos Rondaliego tendrá como desenlace la creación de una quimera cargada de afectos que la llevará a tomar decisiones autónomas. Si Ana da vuelo a la imaginación a partir del deseo que en ella produce el amor representado en las obras literarias, el anhelo de Berta involucra los efectos de un pasado lleno de frustraciones y remordimientos. En Jacinta, de Galdós, el deseo de ser madre la lleva a la ilusión de que Pitusín es hijo de Fortunata y de su marido; el deseo y la realidad se confunden hasta el punto de depositar en el huérfano, el cariño maternal que anhela y prescindir por completo de las implicaciones que sus actos pueden tener para los demás. En Isidora Rufete, de *La desheredada*, el deseo de ser aristócrata trasciende las fronteras de lo imaginario hasta perder la conexión con la realidad.

En estos ejemplos, la fantasía tiene efectos sorprendentes en la vida y el comportamiento de las protagonistas. Desde el velo de ilusión que envuelve la manera romántica de vivir, hasta el delirio de Isidora, encontramos la incidencia de la imaginación, por medio de ensueños, quimeras o la locura misma, en las experiencias vitales de los personajes. La fantasía es, entonces, un elemento constitutivo de las representaciones psicológicas y funciona como vehículo del deseo.

La crítica ha identificado el comienzo de este rasgo en la psicología de personajes en Madame Bovary. El ‘bovarysmo’, como la capacidad “de ser alguien distinto del que se es en realidad” a partir de lo imaginario, supone la evasión de una realidad que se vive como insatisfactoria a partir de las huellas que dejan las lecturas literarias en la experiencia vital del personaje. Tanto en Emma Bovary, como en algunas protagonistas de la novela española del siglo XIX, se descubre también una presencia cervantina, o más bien, quijotesca, asociada también la capacidad de modelar el mundo según las propias expectativas: “Tanto Don Quijote como Emma Bovary se identifican constantemente con los héroes de las novelas que han leído. Ambos sustentan con el vuelo de su imaginación el mundo de sus sueños que ellos creen ser la verdadera realidad”.⁷¹ En el mundo idealizado que puebla la imaginación de los personajes femeninos del Realismo se articula el deseo de que las cosas no fueran como son. Para Ricardo Gullón, el escritor canario comparte con Cervantes la predilección por “integrar lo real y lo maravilloso, la cordura y la demencia, sirviéndose del contraste entre diversos aspectos de la realidad para conquistar una verdad más compleja, una verdad, valga la redundancia, total”.⁷² Por su parte, Montesinos opina que la diferencia entre Cervantes y Galdós al representar el mundo de la locura o la imaginación hiperbólica propia del ‘quijotismo’ sirve al segundo como vehículo para ejercer una crítica social, a partir del entendido de que éste se considera uno de los males principales de España. La imaginación, entonces, adquiere un carácter negativo cuando se torna enajenadora y no se pone al servicio de la articulación del deseo en términos reales.

Asumir y realizar los deseos no es una perspectiva sencilla para las protagonistas como Tristana, Ana Ozores o Berta Rondaliego, porque pertenecen a contextos sociales que

⁷¹Gustavo Correa, “El bovarysmo y la novela realista española”, *Anales Galdosianos*, 17 (1982), p. 26.

⁷² Ricardo Gullón, *Galdós novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1966, p. 53.

dificulta u obstaculiza su desarrollo como sujetos autónomos y deseantes. La fantasía exacerbada y sus contactos con la locura, pueden interpretarse como síntoma de la dificultad que supone llevar a cabo el deseo propio con autonomía y libertad en un ambiente social que limita las posibilidades de su realización.

A partir de *La desheredada*, que como hemos dicho inaugura una nueva etapa en la novela realista, Montero-Paulson identifica una actitud más compasiva hacia los personajes femeninos galdosianos proclives a los impulsos imaginativos.

Con la triste e irónica fábula de Isidora Rufete, Pérez Galdós se enfrenta con la dualidad cervantina, ¿qué es lo más importante en la vida de un personaje, la ilusión o la realidad? Obviamente para Isidora en la ilusión, como para la mayoría de las Quijotes, es mucho más importante la ilusión. Pérez Galdós compadece a sus personajes, comprendiendo que la ilusión es una parte de la realidad integrada, creativa y constructiva. [...] pero cuando la ilusión falsifica la realidad, destruyendo el personaje, la realidad debe de imponerse y triunfar [...].⁷³

La actitud compasiva de Galdós, dice Paulson, se fortalece en el periodo naturalista en el que se concibe y construye al personaje como producto de sus circunstancias. La representación de psicologías complejas, atravesadas por el entorno social e influidas por la herencia biológica, ofrece la perspectiva de criticar en términos de pretendida objetividad, el mundo observado. En este sentido, aunque los orígenes de la tendencia al fantaseo se encuentren en el *Quijote* y haya en las novelas de la época personajes masculinos sumamente imaginativos, me parece importante destacarla, como lo hace Paulson, como un rasgo femenino⁷⁴ que involucra en sí misma cierta perspectiva de género a partir de la cual se descubre la dificultad de las mujeres para extender a la vida pública los universos secretos del alma y de la imaginación.

⁷³ Daria J. Montero-Paulson, "La mujer 'Quijote' y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 3 (1989), p. 283.

⁷⁴ Nora Catelli, "Buenos libros, malas lectoras. La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX", *Lectora*, 1 (1995), pp. 121-133

A la luz de estas ideas, los motivos de la compasión que Benito Pérez Galdós manifiesta por sus personajes femeninos en la etapa naturalista pueden leerse como efecto de una conciencia sobre las limitaciones vitales y la falta de oportunidades que la sociedad ofrece a la mujer, pues la sociedad española del siglo XIX brinda a las mujeres como posibles destinos: el matrimonio, el convento o la prostitución.

Frívolos o sensatos los deseos de estos personajes femeninos, suelen tener en la fantasía un importante medio de expresión; de forma exaltada o alienadora, la tendencia a imaginar es un rasgo que las heroínas de este momento literario suelen compartir, y su presencia se encuentra fuertemente ligada a la insatisfacción que cada una siente a su manera.

Este capítulo ha sido un esfuerzo por destacar la cualidad de los personajes femeninos de la novela española del realismo como sujetos de deseo, y el deseo como elemento fundamental y constitutivo del personaje femenino realista. Esta puesta en perspectiva vemos que la insatisfacción es en todos o en la mayoría de los casos es la causa de su construcción como sujetos de deseo. La insatisfacción, así como la dificultad para articular el deseo y realizarlo es corolario de entornos sociales que resultan hostiles o limitados. Por un lado, los roles o funciones sociales destinados a la mujer, así como pautas de conducta, y por el otro, ideas culturales predominantes sobre la feminidad, son factores que determinan la experiencia de la mujer y las formas de posicionarse frente al propio deseo y el del otro. De este panorama social representado tácitamente en las novelas del periodo, la imaginación y la enfermedad del cuerpo funcionan como principales vehículos de expresión del deseo.

CAPÍTULO II: LAS PALABRAS DEL CUERPO: DIMENSIONES DEL DESEO EN *LA REGENTA*, *TRISTANA* E *INSOLACIÓN*

2.1. HISTERIA, LECTURA E IMAGINACIÓN: DISCURSOS DEL DESEO EN ANA OZORES

2.1.1. ORÍGENES DEL DESEO: REPRESENTACIÓN DE UN CUADRO CLÍNICO

Aunque en España la representación de la mujer histérica se encuentra ya en algunos dramas y novelas románticos, su presencia es mucho más frecuente en las novelas del realismo y el naturalismo cuando en el último tercio del siglo XIX la insatisfacción sexual empieza a considerarse el principal motivo de esta aflicción nerviosa femenina. La relación entre el orden psíquico y el físico que se descubre con la histeria a partir de las investigaciones de Freud y su exposición en textos más tardíos con respecto a nuestro periodo literario, como *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna* (1908) y *El malestar en la cultura* (1930), revela el papel de la cultura en el seno de la neurosis como expresión subjetiva del conflicto entre deseo y realidad. El origen psicosocial de la histeria como problemática entre el deseo propio y las expectativas externas, sociales y culturales, sumerge a las protagonistas de estas corrientes literarias en una profunda soledad que encuentra en la enfermedad una forma de expresión.⁷⁵

Para Sherman Eoff la técnica del relato utilizada por Alas en *La Regenta* (1884-1885) “recuerda un estudio clínico que diera estrecha relación entre lo físico y lo psíquico”.⁷⁶ Ana Ozores se distingue por la expresividad erótica que acompaña sus ataques nerviosos, y el

⁷⁵ Véase: María Aboal López, *op cit.*

⁷⁶ Sherman Eoff, *El pensamiento moderno en la novela europea del siglo XIX*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 68.

transparente vínculo de los mismos con la frustración en el terreno afectivo y sexual del personaje.⁷⁷

A continuación, analizamos la construcción de Ana Ozores como ‘sujeto de deseo’⁷⁸ a partir de la relación entre histeria, sexualidad y frustración, trazada por “Clarín” en una suerte de cuadro clínico (capítulo III) a partir del cual es posible interpretar los orígenes de esta compleja personalidad femenina.

La cualidad de Ana Ozores como ‘sujeto de deseo’ es plausible en la necesidad de satisfacción sexual. Las intervenciones de Obdulia a propósito de la habitación de la Regenta, por ejemplo, ponen en evidencia la carencia de sexualidad en el matrimonio: “¡La cama es un horror!”, “Una cama de matrimonio ¡y qué cama! Una grosería. ¿Y lo demás? Nada, allí no hay sexo”.⁷⁹ Visitación, por su parte, insinúa la necesidad de amor carnal en la descripción del ataque nervioso de la protagonista:

—Pero, ¡ay, Alvarín! ¡Si la pudieras ver en su cuarto, sobre todo cuando le da un ataque de esos que la hacen retorcerse...! ¡Cómo salta de la cama! Parece otra....
[...]

⁷⁷ María Giovanna Tomsich, “Histeria y narración en *La Regenta*”, *Anales de la Literatura Española*, 5 (1986-1987), pp. 495-518.

El conocido estudio de Freud y Breuer sobre la histeria se publicó en una revista de neurología alemana en enero de 1893, nueve años después de la publicación de *La Regenta*, y aunque “Clarín” fue su contemporáneo, no es posible precisar si conoció directamente los textos freudianos. Sin embargo, Giovanna Tomsich señala que a las pocas semanas de la publicación en alemán del texto *Estudios sobre la Histeria* (1895), la *Gaceta de Granada* publica su traducción al español, indicativo del interés de médicos e intelectuales por temas de la psicología médica que entonces se llevaban a cabo en otros países de Europa.

⁷⁸ El concepto ‘sujeto’ es entendido como el individuo interpelado por la cultura del momento socio histórico al que pertenece. De manera solidaria a esta perspectiva, la noción de subjetividad en psicoanálisis también se encuentra en relación interdependiente con los discursos del “Otro”, representado para el sujeto en otros imaginarios. Para Lacan, el sujeto sólo deviene deseante por la entrada en el orden de lo simbólico, al que es posible entender como el orden regido por el lenguaje y por el Otro. La inmersión en lo simbólico, si bien no forma parte de un proceso cronológico, pero sí lógico, propio del desarrollo del individuo, tiene un lugar estructural en la constitución del sujeto. Por otra parte, el concepto de ‘sujeto de deseo’, que pertenece a la teoría del psicoanálisis lacaniano, será tomado en cuenta para el estudio literario en términos de la consideración del individuo como sujeto del inconsciente que, como sujeto escindido, “descentra radicalmente al hombre de su centro imaginario que era la conciencia” (Néstor Braunstein, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia lacan)*, México, Siglo XXI, 1980, p. 106).

⁷⁹ Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta I*, ed. de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2012, p. 215. Todas las citas a *La Regenta* se refieren a la edición mencionada. A partir de ahora solo menciono el tomo y número de página entre paréntesis.

—¿Te acuerdas de aquella danza de las Bacantes? Pues eso parece, sólo que mucho mejor; una bacante como serían las de verdad, si las hubo allá en esos países que dicen. Eso parece cuando se retuerce. ¡Cómo se ríe cuando está en el ataque! Tiene los ojos llenos de lágrimas [...] y dentro de la remotísima garganta suenan unos ruidos, unos ayes, unas quejas subterráneas; Parece que allá dentro que lamenta el amor siempre callado y en prisiones [...] Cualquiera diría que en los ataques se muere de amor (I: 412).

La analogía de la joven con una antigua “bacante” alude el deseo sexual de Ana al tiempo que excita la imaginación del seductor. Las comparaciones utilizadas por Visitación para describir el ataque histérico muestran la dimensión sexual de los síntomas y la existencia de un deseo amoroso-erótico contenido en la profundidad de la psique, interpretada en expresiones como “remotísima garganta” y “quejas subterráneas”.

En *El malestar de la cultura* Freud alude a su previa consideración de los síntomas de la neurosis como “satisfacciones sustitutivas de deseos sexuales no realizados”. Esta noción ilumina la comparación del ataque nervioso de la protagonista con los bailes rituales de las bacantes griegas en la medida en que las expresiones vocales y gestuales de la joven, “los ayes”, evocan lo correspondiente al goce sexual. El deseo reprimido como motivo del ataque se interpreta a partir de la ambivalencia de sufrimiento y gozo que supone el morir de amor, y la falta de control y voluntad que rige la crisis de la joven.

Por otro lado, la valoración de la protagonista como objeto de deseo utilizada por Visitación para despertar el interés de Álvaro Mesía fortalece la construcción de la joven como una mujer que desea, y viceversa, el deseo de Ana a su vez pondera su cualidad como mujer deseable, recurrente en la novela a partir de la voz y la mirada de otros personajes. Un ejemplo más de ello es la escena que inaugura el capítulo III de la novela donde se da lugar a la presentación directa de Ana Ozores, valorada con un erotismo y sensualidad extraordinarios que fortalecen su construcción como ‘sujeto de deseo’.

Ana corrió con mucho cuidado las colgaduras granates, como si alguien pudiera verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y apareció blanca toda, como se la figuraba don Saturno poco antes de dormirse, pero mucho más hermosa que Bermúdez podía representársela. Después de abandonar todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de tigre, hundiendo los pies pequeños, desnudos y rollizos en la espesura de las manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera. Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica impuesta por el artista. Jamás el Arcipreste ni confesor alguno, había prohibido a la Regenta esta voluptuosidad de distender a sus solas los entumecidos miembros y sentir el contacto del aire fresco por todo el cuerpo a la hora de acostarse. Nunca había creído ella que tal abandono fuera materia de confesión (I: 216-217).

La desnudez y la pregunta por el propio deseo inauguran la presentación directa de la Regenta en la narración. El espacio privado como el privilegiado para la manifestación de las pasiones y los secretos más íntimos que tiene lugar en el fragmento citado permite la expresión del deseo. Sin embargo, aquí se muestra cómo el deseo del personaje se construye a partir de su carácter como objeto de deseo, presente ya en capítulos anteriores como en la mirada del Magistral que la observa por el catalejo desde lo alto de la catedral o las fantasías eróticas de Saturnino Bermúdez. La presentación indirecta es un recurso utilizado a lo largo de la novela que permite dar la sensación de totalidad y complejidad del mundo social que se representa. Como afirma Juan Oleza: “El procedimiento sugiere la idea de que cada identidad lo es en función de su contexto, de su posición en una red de relaciones interpersonales”.⁸⁰ Una tercera referencia a la apreciación del otro en la valoración del personaje como objeto deseable la encontramos en la imaginaria “mirada del artista” o la que se despierta en el mismo lector que participa de la expectación de Ana “como si alguien pudiera verla desde el tocador”. Ya sea por medio de la admiración o la envidia que la belleza de la Regenta despierta en hombres y mujeres que la rodean, o bien, las preguntas por su enigmática virtud, la construcción de la protagonista como ‘sujeto de deseo’ viene a partir de

⁸⁰ Juan Oleza, “Notas” a *La Regenta I*, *op.cit.*, p. 221.

la valoración que los otros tienen sobre ella como objeto de deseo. El deseo del otro pondera así la expresión del propio.

En el caso citado, la intromisión de la mirada y la sensualidad de la imagen femenina sirven de antesala para la puesta en discurso o expresión corporal (los síntomas histéricos) del propio deseo: “[Ana] quedó sobre la piel de tigre, hundiendo los pies pequeños, desnudos y rollizos en la espesura de las manchas pardas. [...] Nunca había creído ella que tal abandono fuera materia de confesión”. La construcción del personaje como objeto de deseo inaugura la experiencia sensual de la protagonista situada ahora en el terreno subjetivo.

El capítulo XVI de la segunda parte sirve como ejemplo de la construcción del personaje como ‘sujeto de deseo’, que en una tarde lluviosa de octubre se sumerge en profundas “horas de rebelión”:

Sí, esto lo confesó Ana, ella no amaba a su don Víctor como una mujer debe amar al hombre que escogió, o le escogieron por compañero; otra cosa había; ella sentía, más y más cada vez, gritos formidables de la naturaleza, que la arrastraban a no sabía que abismos oscuros, donde no quería caer; sentía tristezas profundas, caprichosas; ternura sin objeto conocido, ansiedades inefables; sequedades del ánimo repentinas, agrias y espinosas, y todo ello la volvía loca, tenía miedo no sabía a qué, y buscaba el amparo para luchar con los peligros de aquel estado (II: 74).

El fragmento que leemos corresponde al recuerdo de la confesión que sigue su curso en los pensamientos de la protagonista. Las íntimas cavilaciones de Ana, que son efecto de los coloquios con Fermín de Pas en el confesionario, muestran una asombrosa claridad y lucidez sobre la insatisfacción de su vida presente. La revelación del secreto sucede a la comparación entre el reconocimiento sobre su situación afectiva, no amar a su marido, y un supuesto deber sentimental, el amor mutuo entre marido y mujer en el matrimonio, farsa del amor romántico que anhela. Ana justifica su culpa y ausencia de amor en el hecho de que fueron otros y no ella, los que eligieron a don Víctor como esposo, en parte por complacencia del deseo ajeno y en parte por la falta de opciones de emancipación para las mujeres burguesas fuera de sus

roles de esposa y madre. El discurso sigue con la confesión del deseo sexual como una fuerza inmensurable que la despoja de todo su control. La excitación erótica se representa a partir de experiencias corporales — “gritos formidables de la naturaleza” — que, al ser reprimidas, se resuelven en un tomentoso apremio de gran fuerza expresiva.

El conflicto, querer y no poder, se representa por medio de emociones ambivalentes a las que todavía se pone palabra, “tristezas profundas, caprichosas; ternura sin objeto conocido”, las cuales revelan en la protagonista una suerte de melancólica compasión sobre sí misma y, al mismo tiempo, la presencia plena del deseo figurada en la fantasía. La experiencia del conflicto aumenta y se torna en sensaciones que dejan el registro lingüístico para situarse en un orden puramente corporal, “ansiedades inefables”. Finalmente, las emociones de frustración y amargura que vienen con la represión del deseo quedan representadas mediante sinestesias de valor negativo, “sequedades del ánimo repentinas, agrias y espinosas”, cuyo desenlace es el miedo y la pérdida de la cordura, que otras veces en el texto, tienen expresión por medio de síntomas, ataques nerviosos y profundas depresiones (capítulos III, XIX, XXII). La transición del orden del lenguaje al orden sensorial fortalece la intensidad de un deseo en el cuerpo. La tentación se representa como una posible recurrencia en la caída — “abismos oscuros, donde no quería caer” —, en concreto, la caída de la virtud asociada al estereotipo de mujer angelical, madre y esposa ejemplar para convertirse en el tipo femenino contrario, la pecadora, la mujer sexual, que es también la mujer que desea.

La sexualidad en Ana Ozores no solo es plausible en términos del deseo erótico-amoroso dirigido a Álvaro Mesía que da sentido a la trama de la novela, sino que es constitutiva del personaje, y ocupa, junto con la enfermedad un lugar fundamental de la subjetividad que se representa. En este sentido, la sexualidad, la frustración y la enfermedad

(histeria) son elementos que quedan estrechamente ligados en la construcción del Ana Ozores como sujeto de deseo. Esta articulación tiene sus orígenes en la infancia y se vuelve mucho más patente en la vida adulta del personaje por añadirse a su experiencia, la necesidad de goce sexual y el deseo de amar y ser amada.

El siguiente fragmento compone la parte final de un pasaje dedicado a la presentación de la protagonista y al relato de su infancia (capítulo III).

“Qué vida tan estúpida”, pensó Ana, pasando reflexiones de otro género.

Aumentaba su mal humor con la conciencia de que estaba pasando un cuarto de hora de rebelión. Creía vivir sacrificada a deberes que se había impuesto; estos deberes se los representaba como poética misión, que explicaba el porqué de la vida. Entonces pensaba:

“La monotonía, la insulsez de esta existencia es aparente, mis días están ocupados por grandes cosas, este sacrificio, esta lucha es más grande que cualquier aventura del mundo”.

En otros momentos, como ahora, tascaba el freno la pasión sojuzgada; protestaba el egoísmo, la llamaba loca, romántica, necia y decía:

—¡Qué vida tan estúpida!

Esta conciencia de la rebelión la desesperaba; quería aplacarla y se irritaba. Sentía cardos en el alma. En tales horas no quería a nadie, no compadecía a nadie. [...] Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía [...].

La respiración de La Regenta era fuerte, frecuente, su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared [...].

La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perrilla blancos, unas cejas grises muy espesas... y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor de Quintanar [...] Aquel era el sujeto del sacrificio, como diría don Cayetano.

Y sintió vehementes deseos de verle, de besarle como al cuadro disolvente.

Mala hora, sin duda, era aquella.

Pero la casualidad vino a favorecer el anhelo de la casta esposa. Se tomó el pulso, se miró las manos; no veía bien los dedos, el pulso latía con violencia; en los párpados le estallaban estrellitas, como chispas de fuegos artificiales, sí, sí, estaba mala, iba a darle el ataque [...].

—¿Qué tienes, hija mía? — gritó don Víctor, acercándose al lecho.

“Era el ataque, aunque no estaba segura de que viniese con todo el aparato nervioso de costumbre; pero los síntomas, los de siempre; no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos y de paso no le parecían suyas.

[...]

Don Víctor se sentó sobre la cama y depositó un beso paternal sobre la frente de su señora esposa. Ella le apretó la cabeza contra su pecho derramó algunas lágrimas (I: 228-229).

Los primeros párrafos del texto muestran bien la insatisfacción como punto focal de la vivencia a partir de la expresión “Qué vida tan estúpida” para aludir una vida dedicada al sacrificio de los deseos propios en virtud de deberes impuestos que ella misma justifica como “poética misión”. El discurso en voz de la joven es llamativo por la intervención de dos concepciones o visiones opuestas: por un lado, la que justifica un matrimonio sin deseo y una vida a destinada a las exigencias y expectativas de su género y condición social, y por el otro, la voz del “egoísmo” que reclama con rebeldía el derecho al amor y el placer de una vida destinada a la complacencia del propio deseo. El doble discurso responde a la necesidad de dar consuelo al malestar generado por la pugna entre el querer y el deber a la que Freud atribuye la causa de la neurosis. Los síntomas del ataque nervioso, o histérico, suceden a la expresión discursiva del conflicto de la protagonista y la viva imagen del deseo, don Álvaro Mesía, que se desvanece como espejismo o “cuadro disolvente”, y es desplazado por la real imagen real del marido que a ella se aproxima con intención y cariño paternales. La frustración erótica de la joven se vuelve aún más transparente con la insinuación de un encuentro carnal a la que don Víctor responde con la asexualidad de la relación paterno-filial.

Esta crisis nerviosa es precedida por el relato de la infancia de la joven, incorporada en el discurso narrativo a partir de algunos recuerdos del pasado. Con propósito del examen de conciencia en la víspera de la confesión general con Fermín de Pas, Ana se sumerge en cavilaciones y preguntas sobre el origen de sus pecados que dan lugar a dolorosas reminiscencias: la ausencia de madre, los maltratos del aya Camila y la escapatoria nocturna a la barca de trébol. Los recuerdos configuran un relato comparable en estructura con los métodos terapéuticos de entonces, en particular el método catártico, cuyos efectos anímicos desencadenan la crisis nerviosa.

La expectativa del día siguiente incita a la protagonista a la lectura de un libro sobre el sacramento de la penitencia:

No daba vuelta a las hojas. Dejó de leer. Su mirada estaba fija en unas palabras que decían *Si comió carne...*

Mentalmente y como por máquina repetía estas tres voces, que para ella habían perdido todo significado; las repetía como si fueran de un idioma desconocido.

Después, saliendo de no sabía qué pozo oscuro de su pensamiento, atendió a lo que leía. Dejó el libro sobre el tocador y cruzó las manos sobre las rodillas. Su abundante cabellera de un castaño no muy oscuro, caía en ondas sobre la espalda y llegaba hasta el asiento de la mecedora, por delante le cubría en regazo; entre los dedos cruzados se habían enredado algunos cabellos. Sintió un escalofrío y se sorprendió con los dientes apretados hasta causarle un dolor sordo. Pasó una mano por la frente; se tomó el pulso, y después se puso los dedos de ambas manos delante de los ojos. Era aquella su manera de experimentar si se le iba o no la vista. Quedó tranquila. No era nada, lo mejor sería no pensar en ello (I:214).

La frase “Si comió carne” en la lectura de Ana desencadena la manifestación de síntomas corporales. Como he apuntado en trabajo precedente,⁸¹ aunque se ha sugerido que el enunciado completo pudo haber sido “Si comió carne en días prohibidos”, las palabras que despiertan las sensaciones en el cuerpo solo corresponden a un fragmento que remiten al terreno del placer sensual, “la carne”, de evidente significado erótico. Asimismo, que el enunciado continúe circulando en los pensamientos de Ana como “por máquina” y como “si se tratara de un idioma desconocido” hace suponer que la alusión al terreno sexual de las palabras no son del todo transparentes para la protagonista. Por el contrario, el carácter enigmático e inquietante de la repetición, dado por el automatismo y la sensación de desconocimiento sobre el sentido de la frase, permite interpretar una suerte de introspección

⁸¹ El análisis en cuestión tiene como antecedente el trabajo realizado en la tesis de maestría, *La sexualidad y el deseo en “La Regenta” de “Clarín”*, en el cual se hace referencia a la construcción del discurso como método psicoanalítico basado en la asociación libre, así como la interpretación del ataque nervioso del personaje a partir las propuestas de Freud en sus estudios sobre la histeria. El presente aporte articula la sexualidad y la histeria en la perspectiva de la construcción de la protagonista como sujeto de deseo (Véase:: Mariana García-Farré Semitiel, *La sexualidad y el deseo en “La Regenta” de Clarín*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 53-72).

hacia las profundidades del inconsciente como si la protagonista se sumergiera poco a poco en una hipnosis.

Después algunos años de experiencia con las pacientes histéricas, Freud advierte que el método hipnótico, entonces utilizado por Charcot, no liberaba del todo a las enfermas de sus sufrimientos. A partir del ejercicio asociativo de ideas en el que intervienen palabras, recuerdos y emociones se instaura una nueva propuesta terapéutica, la cual, si bien se le conoce después como psicoanálisis, se le denomina en un principio “método catártico”. Giovanna Tomsich considera que “la estructura subyacente de la narración” se construye a partir del “método catártico—no bien detallado aún— de los ataques histéricos”, en la medida en que los síntomas en el cuerpo de Ana se generan por “el recuerdo que los provoca, el agente patológico de esos recuerdos a los que se yuxtaponen los más recientes”.⁸² Sin embargo, la autora no menciona la importancia de los significantes o las palabras como motivadores de los síntomas y de los recuerdos. Las palabras que estimulan la aparición de los síntomas y dejan a la protagonista sin control alguno sobre las manifestaciones corporales ilumina una dimensión del inconsciente y de la histeria que resulta novedosa para la época porque se alude al papel de la palabra, o de la expresión verbal, como forma de cura.⁸³

El texto continúa:

—“¡Confesión general!” —estaba pensando—. “Eso es la historia de toda una vida”. [...] Se acordó de que no había conocido a su madre. Tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados.

“Ni madre ni hijos”.

Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez. Una mujer seca, delegada, fría, ceremoniosa la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho; pero no se atrevía a andar en la oscuridad y pegada a la cama seguía llorando, tendida así, de bruces, como ahora, acariciando la almohada. Aquella blandura de los colchones era todo lo maternal con ella podía contar; no había más suavidad para la pobre niña. Entonces debía tener, según sus vagos recuerdos, cuatro

⁸² Tomsich, *op.cit.*, p. 502.

⁸³ Mariana García-Farré, *op.cit.*, p. 61.

años. Veintitrés había pasado, y aquel dolor aún la enternecía. Después, casi siempre había tenido grandes contrariedades en la vida. Pero ya despreciaba su memoria; una porción de necios se conjuraba contra ella; todo aquello le repugnaba recordarlo; pero su pena de niña, la injusticia de acostarla sin sueño, sin cuentos, sin caricias, sin luz, la sublevaba todavía y le inspiraba una dulcísima lástima de sí misma (I: 218-219).

La aparición de la frase “Ni madre ni hijos” parece tratarse de una idea inconexa que irrumpe la lectura y los pensamientos de Ana. Tal sucesión de frases en la mente de la protagonista construye un discurso que puede ser interpretado como los generados por el “método catártico” a partir de la libre asociación de ideas. La irrupción del enunciado desligado y autónomo en el flujo discursivo da la sensación de una expresión reveladora que proviene de la profundidad psíquica a la que Ana accede con propósito del examen de conciencia o autoanálisis psicológico que invita la confesión. Así, la frase “Ni madre ni hijos” condensa el pasado y el presente de la protagonista.

Ana Ozores se construye como sujeto de deseo a partir de la falta estructural que supone la ausencia de amor maternal. El anhelo de amar y ser amada, inscrito en un destino de fracaso para la protagonista, surge de la necesidad de amor durante la infancia. Cuando el narrador dice en voz de la joven, “Tal vez de esa desgracia nacían sus mayores pecados”, ilumina, sin embargo, la dimensión transgresora y desiderativa de su conflicto presente: “la “tentación que la empujaba al adulterio” (II: 74). La falta y el deseo de amor durante la niñez se transforman en la vida adulta de Ana en un deseo de amor que incluye la dimensión sexual, vinculada a la insatisfacción en su vida marital. El deseo carnal es el motivo que inaugura el conflicto presente del personaje ya que su matrimonio no solo se realiza con una suerte de imposición, sino que, además, el cariño que don Víctor le brinda es más próximo al amor de un padre y no del hombre que colmaría sus demandas eróticas y amorosas.

La falta de maternidad descubre la frustración del deseo de hijo repetido explícitamente más adelante: “Si yo tuviera un hijo...ahora...aquí...besándole, cantándole...Huyó la

imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto don Álvaro, pero de gabán blanco, entallado” (I: 228).

Si comió carne, volvieron a leer sus ojos cargados de sueño; pero pasó adelante. Una, dos, tres hojas...leía sin saber qué. Por fin se detuvo en un renglón que decía: “Los parajes por donde anduvo...” Aquello lo entendió. Había estado, mientras pasaba hojas y hojas, pensando, sin saber cómo, en don Álvaro Mesía, presidente del casino de Vetusta y jefe del partido liberal dinástico; pero al leer: “Los parajes por donde anduvo”, su pensamiento volvió de repente a los tiempos lejanos. Cuando era niña, pero ya confesaba, siempre que el libro de examen decía “pase la memoria por los lugares que ha recorrido”, se acordaba sin querer de la barca de Trébol, de aquel gran pecado que había cometido, sin saberlo ella, la noche que pasó dentro de la barca con aquel Germán, su amigo... ¡Infames! La regenta sentía rubor y cólera al recordar aquella calumnia (I: 221-222).

La aparición otra vez repentina de la imagen de Mesía que irrumpe el flujo de pensamientos alude nuevamente a la insatisfacción producida por la impotencia del marido o la carencia de actividad sexual que impide la reproducción. —El deseo de hijo se asocia con la frustración erótico-amorosa—. El discurso continúa y a la frase de “Ni madre ni hijos” secunda, una vez más, “Si comió carne”, y de inmediato, “Los parajes por donde anduvo...”. Las palabras van surgiendo en los pensamientos de Ana, “sucediéndose unas de las otras como si descendieran por el borde de un bucle hasta penetrar en el espacio más recóndito de la conciencia”.⁸⁴

La Regenta encuentra en la falta de amor y protección maternas los orígenes y motivos del sufrimiento, y a ello atribuye los sucesos posteriores de frustración, deseo y culpa, articulados psicológicamente a partir de la noche de la barca de Trébol. La escapatoria nocturna de los niños, Ana y Germán, es interpretada por el aya Camila como una aberración sexual que constituye en la protagonista el origen de su relación con la sexualidad como algo deseado y prohibido. A esta experiencia se suma el papel coercitivo de los discurso de saber

⁸⁴ *Ibidem.*

imperantes de la época, el médico y el religioso, por parte médicos y curas que, junto con la mirada invasiva que el amante de Camila, “el hombre”, sexualizan a la pequeña desde épocas muy tempranas.⁸⁵

El discurso narrativo que hemos analizado muestra cómo la enfermedad de la Regenta queda asociada a carencias y experiencias concretas vividas durante la infancia, las cuales determinan una personalidad y posición ante el mundo atravesadas por la insatisfacción como condición de deseo.

Para Bayron P. Palls, uno de los rasgos naturalista de la novela es el estudio minucioso de todos los personajes y de su ambiente comparables aun estudio clínico “de disección naturalista”. Por su parte, Bridget Aldaraca en “El caso de Ana O. Histeria y sexualidad en *La Regenta*” considera que la enfermedad de Ana es un aspecto estructural de su personalidad:

La enfermedad de Ana Ozores es el andamiaje de *La Regenta*, de la misma manera que estructura la identidad de la protagonista [...] La vida de Ana dentro de ese ambiente social tiene una semejanza importante con el estudio de un organismo en un experimento de laboratorio. Vemos el desarrollo de una enfermedad, y también, de la personalidad y la psicología de una joven dentro de un ambiente controlado por las fuerzas sociales que lo mantienen en vigor, o mejor dicho en decadencia.⁸⁶

Los dos críticos hacen referencia a la experimentación como parte del procedimiento realizado por el escritor naturalista y ella atribuyen la construcción psicológica del personaje. En especial, Aldaraca entiende la enfermedad de Ana en relación con un ambiente social, postura que alude necesariamente al destino psicosocial de la histeria, es decir, el síntoma no sólo concebido como frustración de un deseo al que no se le pone palabra, sino como

⁸⁵ En la tesis de maestría mencionada he desarrollado un análisis profundo de lo que significa para la protagonista la vivencia de la barca de Trébol como el origen de la represión sexual. Véase: también el estudio de Paciencia Ontañón, *Ana Ozores, La Regenta. Estudio psicoanalítico*, México, UNAM, 1987.

⁸⁶ Aldaraca A. Bridget, “El caso de Ana O.: Histeria y sexualidad en *La Regenta*”, *Asclepio* 42 (1990), p. 56.

resultado subjetivo de una sociedad y cultura que no ofrece suficientes alternativas para la realización de los deseos femeninos.

En *La Regenta*, más que en el adulterio y sus efectos, la observación naturalista a la que se refiere “Clarín” tiene presencia en las oscilaciones y los recursos vitales de los que se sirve el personaje para sobrellevar su conflicto —leer, dejarse tentar, enfermar, hallar un “hermano mayor del alma”, hacerse beata, y finalmente gozar—. Todo esto es resultado del trabajo de observación minucioso de la relación entre el personaje y el escenario social donde se desarrolla ese conflicto. Vetusta es el medio donde las influencias sociales y culturales condicionan la personalidad y el comportamiento del personaje. Tales influencias se manifiestan en la voz de los personajes que componen la sociedad.

Las vivencias de Ana durante la niñez determinan su personalidad y comportamiento, no solo en lo que respecta al desenlace de la novela, sino en la construcción de su devenir como mujer y como ‘sujeto de deseo’. En este sentido, la construcción psicológica de Ana está trazada y justificada en las experiencias y circunstancias del pasado, que su vez están influidas por factores culturales, sociales y biológicos.

El asunto de *La Regenta* como ejemplo del naturalismo español se ha discutido incluso desde los tiempos de su publicación; sobre todo se ha hecho un esfuerzo por diferenciar el naturalismo español, y en especial, el de “Clarín” frente al francés y delimitar las oportunidades y provechos que esta escuela literaria le brindó para la creación novelesca. “Clarín” considera el naturalismo como “un oportunismo literario”, que ofrece herramientas para complejizar la idea de totalidad de la novela, una idea fundamentalmente realista que surge en aras de distanciarse de la novela de tesis de la década anterior (1870), y que concluye con a la publicación de *La desheredada* (1881), la primera novela naturalista española.

Gonzalo Sobejano, por ejemplo, opina que *La Regenta* es naturalista solo en términos de técnica literaria: “Conocimiento documentado, mimesis y totalidad son actitudes básicas del novelista nuevo. Pero nada de esto significa ciencia, fotografía, positivismo de escuela, empirismo indiferente al pensamiento”. El crítico defiende la idea de un “sentido moral” en *La Regenta* vinculado a un “profundo sentimiento religioso de la vida y de la relación de Dios con las criaturas; una preocupación filosófica por el sentido de la existencia y la razón del dolor; una dimensión de interioridad anímica que es algo más que romanticismo [...]”.⁸⁷ La idea de “sentido moral hondamente cristiano” encarna la idea del libre albedrío en completa oposición a la idea de determinismo, cuestión que ya había sido sugerida por Pardo Bazán en su Prefacio de un *Viaje de novios* (1881) donde afirma que la visión católica del mundo, tan arraigada en la cultura hispánica, en nada coincide con la “concepción filosófica” del naturalismo, de doctrinas “deterministas, fatalistas y pesimistas”.⁸⁸ Sin embargo, “el oportunismo literario” que “Clarín” encuentra en el naturalismo no se opone al libre albedrío en términos estrictos. Ana Ozores es quien decide primero resistir la tentación erótica en virtud de una búsqueda espiritual y después gozar. La complejidad psicológica que la caracteriza encarna una conflictiva relación con la sexualidad y el amor que desde la infancia determina su posición ante el mundo y ante sí misma. Dicha posición subjetiva, en la que se articula la insatisfacción, el deseo y la culpa, está modelada por factores sociales, culturales y personales, compleja trama de influencias que modelan la total psicología del personaje y dan razón a su conflicto existencial.

⁸⁷ Gonzalo Sobejano, “Introducción” a Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta I*, Madrid, Castalia, 1981, p. 9.27.

⁸⁸ Emilia Pardo Bazán, “Prólogo” a *Un viaje de novios, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, T. 2, p. 658. *Apud.* Francisco Caudet, “Clarín y el debate del naturalismo en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42 (1994), p. 522.

2.1.2. LA LECTURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE ANA OZORES COMO ‘SUJETO DE DESEO’

En adelante continuamos el análisis de la construcción de la protagonista como ‘sujeto de deseo’ a partir de la relación que, desde pequeña, Ana establece con la lectura y los mundos literarios. En la lógica naturalista de la experimentación, el contacto con la literatura modela en el personaje una tendencia a idealizar las experiencias vitales que será fundamental en la expectativa del amor que anhela, y por lo tanto en la articulación del deseo.

De la lectura del libro devoto (capítulo III) se desprende el discurso asociativo a partir del cual Ana puede remontarse a las experiencias más remotas de su vida y comenzar el análisis psicológico que hemos comentado. La lectura entonces cumple un importante papel en el deseo porque a partir de ella es posible articular el pasado y el presente del personaje, iluminando las razones que la constituyen desde época muy temprana como sujeto deseante.

El relato del pasado (capítulos III, IV y V) muestra la relación temprana de la pequeña Ana con la lectura y la imaginación que le sirven como recursos para soslayar la soledad y las faltas afectivas que supone la ausencia de amor maternal, la intermitencia del cariño paterno y, sobre todo, la estricta educación del aya Camila mediante “encierros y ayunos”.

Como nadie la consolaba al dormirse llorando, acababa por buscar consuelo en sí misma, contándose cuentos llenos de luz y de caricias. Era el caso que ella tenía una mamá que le daba todo lo que quería, que la apretaba a contra su pecho y que la dormía cantando cerca de su oído. [...] Poco a poco se había acostumbrado esto, a no tener más placeres puros y tiernos que los de su imaginación. [...] Ana, que jamás encontraba alegrías y risas y besos en la vida, se dio a soñar todo eso desde los cuatro años. En el momento de perder la libertad se desesperaba, pero sus lágrimas se iban secando al fuego de la imaginación, que le caldeaba el cerebro y las mejillas. La niña fantaseaba primeo milagros que la salvaban de sus prisiones que eran una muerte, figurábase vuelos imposibles (I: 220, 221 y 250).

En los fragmentos citados es trasparente la construcción de la protagonista como sujeto de deseo a partir de la descripción de la imaginación como recurso vital. Por un lado, la fantasía compensa parcialmente el amor que anhela — “acababa por buscar consuelo en sí

misma, contándose cuentos llenos de luz y de caricias” —, y por el otro, amaina el dolor de los encierros a partir del placer que supone la libertad imaginativa — “figurarse vuelos imposibles” —. El placer y las emociones que despierta el fantaseo se representa por medio de sensaciones corporales de calor — “fuego de la imaginación”, “le caldeaba el cerebro y las mejillas” — que inauguran una alternativa de íntima libertad y anticipan la pasión que imperará en la tentación sexual de la juventud. También la lectura de obras literarias supone para la pequeña un horizonte lleno de posibilidades interiores, ya que a partir de su cualidad de despertar la imaginación y provocar la fantasía mediante la identificación con personajes y universos compensa las tristezas de la realidad.

Damos un ejemplo:

La idea del libro como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia. ¡Saber leer! Esta ambición fue su pasión primera. [...] Pero los libros que llegaban a sus manos, no le hablaban de aquellas cosas con que soñaba. No importaba, ellas les haría hablar de lo que quisiese (I: 251).

El párrafo muestra la cualidad de la lectura como incentivo del “deseo”. Además del disfrute que ésta despierta con sus posibilidades interpretativas, se valora como el vehículo para la construcción imaginaria de una realidad modelada según los anhelos del personaje. La búsqueda del amor de nuestro personaje femenino está atravesada por una idea imaginaria constituida por la influencia de los libros en su vida. Uno de los primeros contactos de Anita con la literatura es la poesía épica, que la llevar a imaginar héroes y travesías míticas como refugio:

La poesía épica predomina lo mismo que en la infancia de los pueblos que en la de los hombres”. Ana soñó en adelante más que nada en batallas, una Iliada, mejor, un Ramayana sin argumento. Necesitaba un héroe y lo encontró: Germán, el niño de Colondres. Sin que él sospechara las aventuras peligrosas en que su amiga le metía, se dejaba querer y acudía a las citas que ella le daba en la barca de Trébol. [...] A costa de grandes sudores conseguían un ligero balanceo del gran navío que tripulaban y entonces era cuando se creían bogando a toda vela por mares nunca navegados. [...] Peor tampoco era aquello lo que quería Anita; quería marchar de veras, muy lejos, huyendo de doña

Camila. La única ocasión en que Germán correspondió al tipo ideal que de su carácter y prendas había forjado Anita, fue cuando aceptó la escapatoria nocturna para ver juntos la luna desde la barca y contarse cuentos (I: 252-553).

El pasaje anterior es un ejemplo más de la construcción de Ana Ozores como ‘sujeto de deseo’ a partir la identificación con argumentos imprecisos de la poesía épica. Por medio de la imaginación y el juego, Ana logra compensar las faltas afectivas parentales y escapar de la prisión de la vida en Loreto al cuidado del aya. El deseo de amar y ser amada que en la vida adulta tiene a Mesía como objeto, durante la infancia se refiere a los afectos parentales, la melancolía por el amor de una madre que no tuvo y la añoranza de su padre.

La mayor parte de los títulos citados en la novela tienen a la Regenta como lectora. Entre las obras que despiertan en Ana la pasión por la lectura durante los primeros años de juventud, sobresalen las *Confesiones* de San Agustín, *El sentimiento de la Virgen* de Fray Luis de León, el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que la inspirará para escribir sus propios “versos a lo San Juan”,⁸⁹ y finalmente, *El genio del cristianismo* del romántico Chateaubriand (capítulo IV). Para entonces, “Ana ya leía con el alma agarrada a las letras” (IV, p. 265) y la lectura de todos estos libros configuran una personalidad sensible y ávida de estímulos intelectuales que pronto la distingue del resto de los vetustenses. Entre los libros leídos por Ana que tienen lugar en el tiempo presente de la narración, a sus veintisiete años, se encuentra “*La vida de Santa Teresa escrita por ella misma*” (XXI), cuya lectura corresponde a un intenso periodo de convalecencia, y más adelante, la *Imitación de Cristo* o el *Kempis* (XXI), que es recomendado por su marido como libro de profunda meditación. Ambos textos son leídos por la Regenta con la intención de resistir la tentación erótica-

⁸⁹ Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta I*, ed. de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2012, capítulo IV, p. 272. Todas las citas de *La Regenta* se refieren a la edición citada. En adelante solo mencionaré el capítulo y la página correspondientes entre paréntesis.

amorosa por medio de la devoción y el “espíritu de imitación” que en ella inspiran la santa de Ávila y el mismo Jesús (XXI, p. 255).⁹⁰

La “idea del libro como manantial de mentiras hermosas” es la clave del idealismo a partir de la que se desarrollará en Ana la tendencia a experimentar la vida de una manera literaria, y así articular el deseo según la identificación con los universos ficticios. En particular, el pasaje de la expectación del drama del *Don Juan Tenorio* (capítulo XVI) muestra la tendencia de la protagonista a ver y vivir la vida de una manera literaria por medio de la identificación de su experiencia con los mundos descubiertos en los discursos literarios.

Doña Ana, sí, clavada los ojos en la hija del comendador, olvidada de todo lo que estaba fuera de la escena, bebió con ansiedad toda la poesía de aquella celda casta en que estaba filtrando el amor por las paredes. [...] ¡Ay! sí, el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística; huir de él era imposible, imposible gozar mayor ventura que saborearle con todos sus venenos. Ana se comparaba con la hija del comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacía...y don Juan... ¡don Juan aquél Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia (II: 107).

⁹⁰ La presencia de la literatura en *La Regenta* de “Clarín” es uno de los asuntos más llamativos de la novela, no solo por la cantidad de referencias literarias que tiene—asunto ya bien tratado por Albert Brent, que ofrece una amplia lista de las obras mencionadas, de sus lectores y sus contextos—, sino también por la relación entre la lectura y el comportamiento de algunos personajes como don Víctor Quintanar y Ana Ozores. Además de la mención de los dramas *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, *El médico de su honra* (capítulo III) y *La vida es sueño* (capítulos XVI) de Calderón, que tanto complacen al viejo Quintanar, el capítulo XVI termina con el pasaje de la expectación del drama del *Don Juan Tenorio*.

Las referencias literarias sirven para valorar el carácter pretencioso de una sociedad provinciana que, regida por el principio de las apariencias, aspira “a una cierta modernidad, por lo menos en cuanto al consumo de bienes culturales, pautas estéticas y modelos de conducta” (Albert Brent, “Leopoldo Alas and *La Regenta*: A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction”, *The University of Missouri Studies*, 2 (1951), vol. 24, pp. 105-109).

Por su parte, Juan Oleza considera como “manía universal” de los vetustenses el que pretendan “imitar (degradar) modelos inalcanzables” como algunas figuras literarias (Juan Oleza, “Notas”, *La Regenta II*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 255). Don Víctor, por ejemplo, “como armado caballero” quiere vengar su honor a la manera de los maridos de los dramas calderonianos, pero la realidad es que “al presentarse la ocasión de vengar el adulterio tantas veces imaginado, Quintanar no tarda en percatarse que sus quimeras imaginarias tienen poco en común con la vida real” (Rolf Eberenz, “Cultura, estética y sociedad en *La Regenta* de Clarín”, *Iberomanía*, 21 (1985), pp. 70).

En el fragmento se muestra la identificación de la protagonista con el personaje de doña Inés a partir de la comparación de su experiencia como una mujer que quiere y no puede gozar del amor del hombre que desea. En ambos casos, el deseo se ve impedido por espacios que obstaculizan su realización, tanto físicamente, el convento y el caserón de los Ozores, como en términos sociales y morales, una existencia entregada a la devoción religiosa en el caso de Inés, y una vida consagrada a un matrimonio sin alicientes y al ámbito doméstico, en el de la Regenta. La tendencia de Ana a identificar sus circunstancias con las de las historias y personajes que encuentra en los mundos de ficción la separan de su realidad inmediata para trasladarla a un universo de fantasías y de idealizaciones.

El carácter literario de la experiencia de la Regenta se logra en el discurso novelesco a partir de la focalización de la protagonista, recurso narrativo que predomina en toda la novela y es propio del discurso indirecto libre de la narrativa realista decimonónica, en el cual, la voz del narrador omnisciente, irónico y crítico, centra su atención en la perspectiva del personaje para valorar su mundo interior. En el fragmento, la expresión de la voz de Ana tiene un valor literario, logrado por medio del uso de interjecciones y comparaciones metafóricas, “¡Ay! sí, el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística”, aliteraciones: “huir de él era imposible, imposible gozar mayor ventura”, y valoraciones antitéticas “saborearle [el amor] con todos sus venenos”, que construyen un tono de dramatismo poético que configura al mismo tiempo un carácter sensible y apasionado que se enaltece a partir de la identificación con el personaje femenino que se representa en escena.

Aunque la tendencia a fantasear a partir de la identificación con los discursos literarios conduce a Ana a la idealización de la realidad hasta sumergirla en la ilusión de pensar, por

ejemplo, que las estrategias del engreído seductor vetustense son comparables a la redención del Tenorio enamorado, también permite la expresión del deseo de la protagonista.

La fantasía le da la posibilidad de gozar del secreto placer de amar y ser amada. Un ejemplo más de la influencia de la literatura en la representación de la experiencia vital lo encontramos en el pasaje del convite de los marqueses de Vegallana al que asisten los dos seductores de la Regenta, don Álvaro Mesía y el Magistral Fermín de Pas (XIII).

Ambos le parecieron a la Regenta hermosos, interesantes, algo como San Miguel y el Diablo, pero el diablo cuando era Luzbel todavía; el Diablo Arcángel también; los dos pensaban en ella, era seguro; don Fermín como un amigo protector, el otro como un enemigo de su honra, pero amante de su belleza, ella daría la victoria al que la merecía, al ángel bueno, que era un poco menos alto, que no tenía bigote (que siempre parecía bien), pero que era gallardo, apuesto a su modo, como se puede ser debajo de una sotana.[...] Y sobre todo, aquellos dos hombres mirándose así por ella. Reclamando cada cual con distinto fin la victoria, la conquista de su voluntad, eran algo que rompía la monotonía de la vida vetustense, algo que interesaba, que podía ser dramático, que ya empezaba a serlo. El honor, aquella quisicosa que andaba siempre en los versos que recitaba su marido, estaba a salvo; ya se sabe, no había que pensar en él, pero bueno sería que un hombre de tanta inteligencia como el Magistral la defendiera contra los ataques más o menos terribles del buen mozo, que tampoco era rana, que estaba demostrando mucho tacto, gran prudencia, y lo que era peor, un interés verdadero por ella. Eso sí, ya estaba convencida, don Álvaro no quería vencerla por capricho, ni por vanidad, sino por verdadero amor; de fijo aquel hombre hubiera preferido encontrarla soltera. En rigor, don Víctor era un respetable estorbo. Pero ella le quería, estaba segura de ello, le quería con un cariño filial, mezclado de cierta confianza conyugal, que valía por lo menos tanto, a su modo, como una pasión de otro género. Y además, si no fuera por don Víctor, el Magistral no tendría por qué defenderla, ni aquella lucha entre dos hombres *distinguidos* que comenzaba aquella tarde tendría razón de ser. No había que olvidar que Fermín no la quería ni la podía querer para sí, sino para don Víctor (I: 599-600).

Además de anticiparse en el pasaje el conflicto que se desenvolverá en la segunda parte, la pugna de los dos personajes masculinos por la conquista de la Regenta, vemos que las referencias religiosas de “San Miguel y el diablo cuando era Luzbel todavía” que Ana dirige a los dos hombres que la disputan se generan nuevamente a partir de una identificación imaginaria de sus cualidades: el tentador del deseo que la conduce a la transgresión y el salvador de la virtud. Asimismo, en este fragmento encontramos el recurso narrativo a partir del cual el narrador se introduce en la subjetividad del personaje, sin embargo, el valor

literario de la vivencia de Ana no se genera a partir del matiz poético que señalamos en el pasaje del teatro, sino que se trata de un cuadro más bien argumental que sugiere algo parecido a un triángulo amoroso en el cual Ana, a la vez pícaro e ingenua, se coloca con júbilo secreto en el lugar mismo del deseo: “Y sobre todo, aquellos dos hombres mirándose así por ella. Reclamando cada cual con distinto fin la victoria, la conquista de su voluntad”.

En el pasaje, por otro lado, encontramos un recurso que ha sido señalado por Rutherford como “ironía dramática” y se refiere al contraste entre el conocimiento del narrador, y del lector, sobre un hecho que atañe al personaje pero que este ignora por completo.⁹¹ La ironía es patente porque la Regenta ignora las verdaderas intenciones de Álvaro Mesía y Fermín de Pas, cuyos móviles de seducción —en el sentido etimológicos de la palabra *seducere* como guiar o conducir al otro por un camino deseado—, no están al servicio del amor ni de la salvación del espíritu, respectivamente, sino de pretensiones individuales, como bien lo expresa Semprún Donahue:

En la serie de guerrillas que llevan a cabo don Álvaro y Fermín, puntualizamos que el deseo de la conquista por los dos seductores no es solo para colmar su particular amor propio, es también una lucha de rivales que se odian y se temen. Supone el riesgo de sus esfuerzos en la batalla que realizan para eclipsarse mutuamente, es el triunfo social en el seno de una sociedad a la cual pretenden ambos despreciar, pero que en realidad supone la finalidad de sus vidas.⁹²

Aunque es posible identificar los orígenes de una presencia cervantina, o más bien quijotesca, en la forma de vivir según modelos y mundos literarios, este rasgo de personalidad en Ana tiene sus raíces inmediatas en Madame Bovary. Para Santiago Melón, por ejemplo:

Lo peculiar de la personalidad bovárica es ajustar su conducta a un héroe de ficción que se ha creado imaginativamente y que reemplaza a nuestra realidad psicosomática. El error de la concepción de nuestra persona trae como corolario la apreciación

⁹¹ Véase:: Juan Oleza, edición de Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta II*, *op.cit.*, p. 524. Y J. Rutherford, *Leopoldo Alas: La Regenta*, Londres, Tamesis Books, 1974.

⁹² Moraima Semprún Donahue, “La doble seducción de *La Regenta*”, *Archivum*, 23 (1973), p. 129.

equivocada del mundo y de las diversas situaciones ambientales que se suceden en el devenir de tales individuos.⁹³

Tanto en el comentario anterior como en los principios de las reflexiones sobre el “bovarysmo”, como la teoría con perspectiva psicológica de Jules Gaultier, para quien el “bovarysmo” es el poder de ser alguien distinto al que se es en realidad,⁹⁴ que asimismo precede al uso del término de Genil-Perrin para explicar la antesala de la psicosis paranoide, se atribuye un valor patológico que concibe la cualidad imaginativa y la tendencia a fantasear de los personajes femeninos como un padecimiento que parece afectar únicamente a las mujeres. María Cruz Toledano, por ejemplo, que si bien esclarece el vínculo entre “bovarysmo” y frustración, atribuye a las protagonistas lectoras la dificultad de aceptar y asumir la realidad tal como es: “El individuo que lo sufre [el “bovarysmo”] se niega a ver el mundo tal cual es y trata de trasladar a éste su ficción, en un deseo de evadirse de la rutina cotidiana que le oprime y que limita sus aspiraciones; todo esto demuestra un desequilibrio psíquico”.⁹⁵ Por otra parte, Nora Catelli afirma: “De Flaubert proviene (e irradia hacia atrás) una red que une el auge sociológico de la mujer lectora con el diagnóstico moral de una enfermedad femenina, una manera especial de disloque entre la pasión magnífica y su objeto despreciable”. Este último, no solo se refiere a la lectura de subgéneros literarios como el folletín sino a la “entera tradición literaria de su siglo”.⁹⁶

Lo incómodo de considerar al ‘bovarysmo’ como “curiosa enfermedad”⁹⁷ es que los deseos que la imaginación despierta —el deseo de amar y ser amada a la manera en que se

⁹³ Santiago Melón Ruiz de Gordejuela, “Clarín y el Bovarysmo”, *Archivum*, 2 (1952), p. 75.

⁹⁴ Gustavo Correa, “El bovarysmo y la novela realista española”, *op.cit.*, p. 26.

⁹⁵ María Cruz Toledano, García, La frustración como característica del Bovarysmo en *La Regenta*, *Clarín y “La Regenta” de su tiempo*, 1987, p. 781.

⁹⁶ ⁹⁶ Véase: Nora Catelli, “Buenos libros, malas lectoras. La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”, *Lectora*, 1 (1995), pp.122-123.

⁹⁷ *Ibidem*.

aman don Juan y doña Inés, por ejemplo— conduce a las protagonistas lectoras a la transgresión del orden establecido: tener amantes, cometer adulterio. El rasgo patológico de la mujer lectora, que es también una mujer que desea y que transgrede, tiene que ver con la negación de un orden que legitima los alcances del deseo femenino al sacrificio y la abnegación, es decir, a la complacencia de los deseos ajenos. En este sentido, la representación del amor, de las vivencias y de los comportamientos de los personajes de los libros estimula en las protagonistas la fantasía y el deseo de vivir experiencias vitales distintas, más allá de lo que su mundo les ofrece.

Por otro lado, en la visión del deseo que Girard confiere a la relación de Madame Bovary con los mundos literarios, la idea de un “deseo espontáneo” en el que participan únicamente sujeto y objeto, es desplazado por un deseo que circula en una dinámica triangular donde lo que impera en el que desea es la imitación de otro, el mediador. Para René Girard:

En las novelas de Flaubert volvemos a encontrar el deseo según el *Otro* y la función seminal de la literatura. Emma Bovary desea a través de las heroínas románticas con las que se ha atiborrado la imaginación. Las mediocres obras que ha devorado durante su adolescencia han destruido en ella toda espontaneidad.⁹⁸

A propósito de la identificación con los mundos literarios, si pudiéramos hablar de una falta de espontaneidad del deseo de Ana Ozores como atribuye Girard a Madame Bovary, es preciso insistir en la influencia que tiene sobre la protagonista clariniana, una “moral sexual” cultural que enseña a la mujer a reprimir o cancelar sus deseos propios y la dificultad que entonces supone asumirse como ‘sujeto de deseo’. Ana Ozores es educada a la luz, o a la sombra, de una idea de la feminidad que corresponde a una mujer asexual, el ‘ángel de hogar’,

⁹⁸ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 11.

destinada matrimonio sin amor y ni alicientes de ningún tipo — “Ana vivía de hecho separada de su marido, *quo ad thorum*” (II: 74)—, además de una educación, primero bajo la tutela de Camila, —“una hipocritona de las que saben que a los hombres no les gustan las mujeres beatas, pero tampoco descreídas” (I: 248)— y después de la de sus tías de Vetusta, dirigida a la cancelación de los deseos propios en virtud de la complacencia de los ajenos y estudiadas negociaciones de seducción, como revela el famoso “ten con ten” al que se hace referencia en el capítulo V.

Rolf Eberenz afirma que a diferencia de Emma, en la heroína clariniana, “las lecturas de juventud dejan huellas profundas pero nunca alienadoras”.⁹⁹ El elemento alienante que, según el crítico, distingue al personaje flaubertiano, se refiere, desde nuestro punto de vista, a la futilidad de las emociones que viene con la realización de los deseos y la consecuente insatisfacción de los mismos. La frivolidad en el carácter de la joven de Rouen contrasta con los esfuerzos genuinos de Ana por dar un sentido a su vida a partir de la búsqueda de un camino espiritual y privarse del deseo de gozar para sostener su virtud. Para el crítico: “Mientras que Emma Bovary persigue un ideal anacrónico y de probada falsedad, los sueños de Ana resultan ser más auténticos puesto que la Regenta en vez de mostrar por su actuación el fracaso de las ilusiones literarias, encarna todavía el tipo de la heroína romántica”.¹⁰⁰ En la misma línea, para Carlos Clavería el rasgo del carácter de Ana Ozores que supone la identificación con los mundos literarios —y por lo tanto la literaturización de la experiencia vital— sugiere en el personaje la presencia de un rasgo romántico que lo separa abruptamente del entorno en que se encuentra dejándola en una profunda soledad. Un ejemplo de esto es el fuerte contraste entre la emoción de la Regenta ante la obra de Zorrilla y la opuesta reacción

⁹⁹ Rolf Eberenz, “Cultura, estética y sociedad en *La Regenta* de Clarín”, *Iberomanía*, 21 (1978), p. 68.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

del seductor, valorado irónicamente como una versión degradada y paródica del don Juan como modelo literario.

A Mesía le extrañó y hasta disgustó el entusiasmo de Ana. ¡Hablar del *Don Juan Tenorio* como si se tratase de un estreno! ¡Si el Don Juan de Zorrilla ya solo servía para hacer parodias...! No fue posible tratar cosa de provecho, y el Tenorio vetustense procuró ponerse en la cuerda de su amiga y hacerse el sentimental disimulado [...] (II: 108).

La vacuidad del don Juan es no solo es plausible a partir de la mascarada de seducción sino también por el sentimiento de rechazo que despiertan en él las emociones de Ana ante la escena. El uso de la literatura como material de superflua retórica, en lugar de ser objeto de auténtico conocimiento y sensible apreciación, contrasta con la sensibilidad de la Regenta, cuya fascinación por el drama ha sido identificada por los críticos con la que sentía el propio “Clarín” por el teatro romántico y en especial por esta obra de Zorrilla.¹⁰¹ La literatura sirve como punto de referencia para valorar las diversas posiciones de los personajes y antagonizar así a la protagonista con respecto a la sociedad de Vetusta. Como dice el narrador en voz de Visitación: “Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llama romántico a todo lo que no fuese vulgar, pedestre, callejero” (II: 72).

Desde la infancia ese “romanticismo” de que va a tacharse su carácter toda la vida. Dentro de la imaginación de La Regenta se forjará el deseo de hacerse monja, la ideas de creerse feliz o infeliz, mística, mártir, escritora, esposa modelo y amante fracasada, y, en su capacidad de figurarse maneras de ser que sobrepasen a su poder de realización, soñará en un momento con santa Teresa o la Doña Inés del drama de un poeta de Valladolid.¹⁰²

Gemma Roberts considera esta obra de “Clarín” como “novela de la desilusión romántica” de acuerdo con la propuesta de George Lukács en *Teoría de la novela*, para quien la novela del siglo XIX “expresa la relación inadecuada entre el alma y la realidad; la

¹⁰¹ Véase: Roberto G. Sánchez, “Clarín y el romanticismo teatral, examen de una afición”, *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 216-228 y Francisco García Pavón, “Crítica literaria en la obra narrativa de Clarín”, *Archivum*, 2 (1952), pp. 63-87.

¹⁰² Carlos Clavería, “Flaubert y *La Regenta* de Clarín”, *Hispanic Review*, 2 (1942), vol. 10, p. 118.

desproporción que de aquí surge es que el alma es más amplia y da más alto alcance que el destino que la vida pueda brindar". Para la autora de "Notas al Realismo psicológico en *La Regenta*": "Ana Ozores le pide al amor con mayúscula, mucho más de lo que sus circunstancias vitales pueden ofrecerle. Ana es notablemente superior a su ambiente. Aquí encontramos un caso típico de un alma individual que se siente a sí misma superior al destino que le está reservado."¹⁰³

Parte de la desilusión de Ana Ozores proviene del contraste entre las aspiraciones amorosas modeladas por las obras literarias que ha leído en su juventud y la banalidad de su entorno social:

Entre americanos, pasiegos y mayorazguetes fatuos, burdos y grotescos, hubiera podido escoger —seguía pensando Ana—. Que lo dijera don Frutos Redondo... Pero además ¿para qué engañarse a sí misma? No estaba en Vetusta, no podía estar en aquel rincón la realidad del sueño, el héroe del poema, que primero se había llamado Germán, después San Agustín, Obispo de Hipona, después Chateaubriand y después con cien nombres, todo grandeza, esplendor, dulzura delicada, rara, escogida (I: 315).

El despertar de las ilusiones, y consecuente frustración del deseo, surge del intolerable contraste entre la vulgaridad de los hombres de Vetusta y el ideal poético que ha forjado su imaginación y que tiene como referente el amor divino. La insatisfacción y la esencia del conflicto estriban en la imposibilidad de amar y ser amada según el amor representado en las *Confesiones* de San Agustín, en Chateaubriand, y más tarde en los versos de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa, en fin, "la realidad del sueño, todo grandeza, esplendor, dulzura delicada, rara, escogida".

A excepción de ciertos pasajes en los que Ana reconoce lucidamente los motivos de su infelicidad, la protagonista no enuncia de manera explícita el deseo de amar y ser amada, ni

¹⁰³ Gemma Roberts, "Notas al Realismo psicológico en *La Regenta*", *Archivum* 8 (1968), pp. 193-194.

mucho menos su dimensión erótica. Los estragos corporales y la relación con los discursos literarios son elementos que construyen a la protagonista como “sujeto del deseo” en la medida en que a través de ellos se expresa el deseo de amor y la necesidad sexual del personaje. Por un lado, las palabras o significantes que Ana encuentra en la lectura del libro religioso (capítulo III) dan nombre a la existencia del deseo erótico en la medida en que preceden en una lógica causal a los ataques histéricos.

La lectura asociada al examen de conciencia genera a su vez un relato construido por recuerdos en el que Ana intenta descubrir el origen del propio deseo, concebido como pecado. El relato de la infancia descubre la dimensión de la lectura como recurso para compensar la soledad y las faltas afectivas de la infancia. Esta primera función de la lectura literaria configura una expectativa del amor que se fortalece en la vida adulta de Ana en la que la identificación con los mundos literarios modela la tendencia a idealizar las experiencias vitales. El contraste entre las aspiraciones modeladas por una visión literaria y la vacuidad del ambiente que la rodea son un elemento más de frustración, lugar mediante el que de vez en cuando puede formular las razones de su malestar y reconocer su deseo.

2.1.3. “VERSOS A LO SAN JUAN”: LA ESCRITURA COMO EXPRESIÓN INCONSCIENTE

DEL DESEO ERÓTICO

Hasta ahora hemos comentado que la lectura de obras literarias como fuente de placer y la fantasía sirven a la protagonista como recurso vital para protegerse de la hostilidad del ambiente. Sin embargo, a medida que la pequeña crece y se va convirtiendo en mujer, la narración novelesca va dando lugar a la dimensión erótica a través de la relación de la protagonista con los discursos literarios, y en particular, los efectos corporales e imaginativos

que la lectura le provoca. El erotismo que despierta la lectura de obras literarias va nombrando el deseo sexual de nuestro personaje femenino.

La historia sagrada fue el maná de su fantasía en la aridez de las lecciones de doña Camila. Adquirió su poema formas concretas, ya no fue nebuloso; y en las tiendas de los israelitas, que ella bordó con franjas de colores, acamparon ejércitos de bravos marineros de Loreto, de pierna desnuda, musculosa y velluda, de gorro catalán, de rostro curtido, triste y bondadoso, barba espesa y rizada y ojos negros (II: 251-252).

La sensualidad que Ana aporta a la experiencia imaginativa en el cuadro descrito mediante “las franjas de colores”, y las “formas concretas”, referidas no solo al poema, como dice el texto, sino más bien a la desnudez y belleza de los cuerpos masculinos que lo componen, da cuenta del placer que genera la escucha y lectura de los relatos sagrados. El placer que proporcionan las visiones fantasiosas, si bien surgen de un espíritu lúdico e ingenuo propios de una mujer aún muy joven, expresan tintes sensuales y eróticos que anticipan el rasgo sexual del deseo, predominante en la vida adulta de Ana. No es casualidad que esta fantasía se de en relación con las “historias sagradas”. La construcción como sujeto de deseo se realiza en gran medida a partir de la transgresión que, desde niña, Ana ejerce con la potencia imaginativa y el desarrollo de un universo propio y secreto donde gozar íntimamente de aquello que no puede en el mundo exterior.

Por otro lado, a la luz de la idea del placer literario como escenario del deseo, consideramos que la literatura sirve al personaje como un medio de expresión del deseo erótico en el momento del despertar sexual de la juventud. En un texto de 1908 titulado, “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna”, Freud ilumina la presencia de energía libidinal en múltiples actividades de la vida social y cultural del hombre, entre las que se encuentra la realización de obras artísticas y literarias. La sublimación se trata de a capacidad del ser humano de desplazar la energía libidinal a otro fin de orden cultural.

Aunque en textos de Freud posteriores como *El malestar de la cultura*, la sublimación se considera un proceso del aparato psíquico que nos diferencia como seres de cultura; la propuesta freudiana presente en *La moral sexual* está al servicio de una crítica hacia las formas sociales que regulan la sexualidad de los hombres y mujeres de la época, cuyas neurosis son causadas por la fuerte represión sexual. En este sentido, interpretamos como “sublimación”¹⁰⁴ la lectura de las obras literarias por parte de la protagonista de *La Regenta* —en concreto la fascinación por las lecturas religiosas y la mística española— y la consecuente escritura de versos y poemas que tiene lugar durante la adultez temprana. Para ello es imprescindible tener en cuenta la importancia de la represión sexual que constituye la psicología de la joven, donde la sexualidad se impone y vive como algo prohibido desde sus años infantiles. La sexualidad, como factor biológico, pero también como un elemento constitutivo de la subjetividad, es indispensable en la construcción del personaje.

Sergio Beser destaca un fragmento del artículo de Alas, “Del Naturalismo”, que resulta significativo para la noción de determinismo naturalista que “Clarín” lleva a cabo en la escritura de *La Regenta*. El autor escribe:

La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil, pero falsa, el dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado está las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter del individuo. No es así la realidad, ni debe ser así la novela. Además del elemento natural y sus fuerzas, además del carácter del individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción del carácter de los individuos.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Sublimación se define como el “proceso psíquico inconsciente que para Freud da cuenta de la aptitud de la pulsión sexual para remplazar un objeto sexual por un objeto no sexual (connotado con ciertos valores e ideales sociales) y para cambiar su fin sexual por otro fin, no sexual, sin perder notablemente su intensidad. El proceso de sublimación así definido pone de relieve el origen sexual de un conjunto de actividades (científicas artísticas, etc.) y de realizaciones (obras, de arte, poesía, etc.) que parecen no tener relación alguna con la vida sexual” (Rolad Chemama y Bernard Vandermersch, *Diccionario de Psicoanálisis*, Madrid-Buenos Aires, Amorrortu, 2004, p. 643. **Sublimación**).

¹⁰⁵ Leopoldo Alas “Clarín”, “Del Naturalismo” *Apud.* Beser, *Teoría y crítica de la novela española*, *op.cit.*, p. 141.

El pasado de Ana, trazado a partir del recuerdo que viene con el examen de conciencia en la víspera de la confesión general, ilumina el tejido de causas afectivas, sociales y culturales y sitúan las raíces psicológicas de una personalidad que ha sido modelada a partir de la represión del deseo sexual. En particular el pasaje de la barca de Trébol — cuando Anita, niña, y su amigo Germán se quedan dormidos una noche que se había escapado “para ver la luna y contarse cuentos” — se considera uno de los principales motivos que tejen el sutil y complejo entramado de causas e influencias señalados en la idea clariniana del determinismo.

La muchacha envidiaba a los dioses de Homero que vivían como ella había soñado que se debía vivir, al aire libre, con mucha luz, muchas aventuras y sin la férula de una aya semi-inglesa.

También envidiaba a los pastores de Teócrito, Bión y Moscoso; soñaba con la gruta fresca y sombría del cíclope enamorado, y gozaba mucho, con cierta melancolía, trasladándose con sus ilusiones a aquella Sicilia ardiente que ella se figuraba como un nido de amores. Pero como de abandonarse a sus instintos, a sus ensueños y quimeras se había generado la nebulosa aventura de la barca de Trébol, que la avergonzaba todavía, miraba con desconfianza, y hasta repugnancia moral cuanto hablaba de relaciones entre hombres y mujeres, si de ellas nacía algún placer, por ideal que fuese. Aquellas confusiones, mezcla de malicia y de inocencia, en que la habían sumergido las calumnias del aya y los groseros comentarios del vulgo, la hicieron fría, desabrida, huraña para todo lo que fuese amor, según se lo figuraba. Se la había separado sistemáticamente del trato con los hombres, como se parta del fuego una materia inflamable (I: 161-162).

En el pasaje citado es transparente la represión del deseo que tiene sobre Ana Ozores la experiencia de la barca de Trébol. El inicio del fragmento muestra cómo la fantasía del amor humano, colmado de placeres sensuales, y figurado en la imaginación por efecto de la poesía bucólica de la antigüedad clásica, en particular el mito de Polifemo y Galatea en aquella “Sicilia ardiente”, se prohíben y rechazan en el momento del recuerdo de la pueril aventura. La pequeña Ana, anhelante del amor y la presencia de su padre, es víctima de la malicia de una tutora ambiciosa que la culpa falsamente de haber cometido una aberración sexual.

Se la quiso convencer de que había cometido un gran pecado. La llevaron a la iglesia de la aldea y la hicieron confesarse. No supo contestar al cura y éste declaró al aya que no servía la niña para el caso todavía, porque por ignorancia o por malicia, ocultaba sus pecadillos. Los chicos de la calle la miraban como el hombre que besaba a doña Camila; la cogían por un brazo y querían llevársela no sabía a dónde, no volvió a salir sin el aya. A Germán no había vuelto a verle (I: 225).

El rumor del aya Camila se extiende a los diversos núcleos de autoridad, el médico y los curas, los cuales depositan miradas y atenciones excesivas sobre el cuerpo y comportamiento de la niña. Tal invasión configura en la protagonista una visión de culpa sobre la sexualidad y al mismo tiempo provoca una conciencia forzada sobre la posición de objeto del deseo del hombre antes de que esto se descubriera y desarrollara de manera natural.

Además de las carencias afectivas de la infancia, la calumnia de la barca de Trébol y su consecuente represión afectiva y sexual, fortalece su construcción como sujeto de deseo porque modela negativamente su disposición al encuentro erótico con los hombres. La represión que sucede a partir de la aventura de Loreto constituye la posterior sucesión de fracasos y frustraciones del deseo propio. Las tías, Águeda y Anuncia, por ejemplo, aparte de imponer a su sobrina un matrimonio con un hombre que no desea, también coartan su deseo de escribir: “Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiera sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. ‘¡Una Ozores literata!’” (I: 301). El conflicto presente de la protagonista, la represión consciente del deseo sexual por medio de la vía religiosa tiene sus raíces en la historia frustraciones del deseo por el terrible efecto de la moral cultural sexual y sus praxis sociales.

Durante la adolescencia del personaje empiezan las primeras expresiones de un despertar sexual al que todavía no se le pone palabra. La entrada a la juventud se acompaña de una gran sensibilidad literaria, y sobre todo de intensas emociones vitales vinculadas a la

fascinación por las lecturas de San Agustín, Fray Luis y de San Juan de la Cruz. Asimismo, el embeleso por las obras literarias está asociado al anhelo del amor maternal que nunca tuvo.

Aquella vida sin alicientes, negra en lo pasado, negra en lo porvenir, inútil, rodeada de inconvenientes y necesidades, ¿iba a terminar? Como si fuera un estadillo sintió dentro de la cabeza un “sí” tremendo que se deshizo en chispas brillantes dentro del cerebro. Pasaba esto mientras seguía leyendo [las *Confesiones* de San Agustín]; aún estaba aturdida; casi espantada por aquella voz que oyera dentro de sí, cuando llegó al pasaje en donde el santo refiere que paseándose él también por un jardín oyó una voz que le decía *Tolle lege* y que corrió al texto sagrado y leyó un versículo de la Biblia... Ana gritó, sintió un temblor por toda la piel de su cuerpo y en la raíz de los cabellos como un soplo que lo erizó y los dejó erizados muchos segundos.

Tuvo miedo de lo sobrenatural; creyó que iba a aparecersele algo... pero aquel pánico pasó, ya la pobre niña sin madre sintió dulce corriente que le suavizaba el pecho al subir a las fuentes de los ojos. Las lágrimas agolpándose en ellos le quitaban la vista.

Y lloró sobre las *Confesiones* de San Agustín, como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento (I: 265).

La sensibilidad que en Ana — ya hermosa y en pleno despertar de la sensualidad— provocan las enseñanzas del asceta, está representada a partir de sensaciones físicas y corporales, la cuales, sin aludir a una experiencia erótica explícita, reúnen placer y emoción de manera tan sutil e intensa que evocan una suerte de voluptuosidad en esa joven en plena transformación a la feminidad adulta.

La experiencia generada por las palabras del santo que irrumpen en su interior a través de la lectura, iluminan un umbral donde la literatura, una vez más, se refuerza como el espacio secreto e íntimo, para expresión del deseo. Es entonces, cuando la literatura de carácter religioso, en especial *El Sentimiento de la Virgen* de Fray Luis de León provoca el entusiasmo por escribir los propios versos e inaugura un nuevo horizonte de expectación ante las posibilidades del amor, eterno e incondicional, encarnado en la figura de la Virgen.

La dimensión del deseo erótico se vuelve mucho más transparente a partir del descubrimiento del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, el cual, en la biblioteca de su padre se hallaba “entre los libros prohibidos de Anita” (I: 272). Además del valor trasgresor

que supone la fascinación por el carácter prohibido del libro, es aún más revelador que se refiera el texto del místico al poner el acento sobre su contenido erótico: “Don Carlos tenía también el *Cantar de los Cantares*, en la versión poética de San Juan de la Cruz” (I: 273); poema bíblico que describe con gran profundidad de imágenes sensuales la unión erótica entre el rey Salomón y su esposa.

Sobre la naturaleza de la representación literaria del *Cántico espiritual*, expresa Jorge Guillén:

Atendamos, pues, en la lectura del poema a sus únicos valores, los simbólicos, dentro de una atmósfera terrestre, sin pensar en las posibles alegorías conceptuales, por completo —o casi por completo— extrañas a la esfera poética.

Está clara, pues, la trascendencia simbólica de estos versos. Trascendencia dentro del orden profano. No ofrece otro alguno esta poesía. El lector, a solas con ella, no puede pasar al orden sagrado. Ahí, entre tales símbolos, no ha lugar la alegoría que el autor, y sólo el autor, señala, porque sólo existe un ánimo privado, y no de modo objetivo en el texto.

Aquí tenemos tres magníficas expresiones del amor humano en ausencia y presencia, en inquietud y plenitud. Los poemas, si se los lee como poemas —y eso es lo que son— no significan más que amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte “poético” se percibe. Pues bien, estos poemas ¿son algo más? Entendámonos: ¿algo más extra poético? No lo sabríamos si a los versos, tan autónomos, el autor no les hubiese agregado sus propias disertaciones.¹⁰⁶

El recurso de los motivos profanos para representar la experiencia mística, del orden de lo inefable, es un saber implícito que forma parte del artificio literario clariniano, el cual revela que la protagonista lee un tipo de poesía que remite a la experiencia erótica, profana, sensual. Sin embargo, las reminiscencias a los versos de San Juan no forman parte del saber consciente del personaje; para Ana Ozores lo que se descubre en la poesía del místico se trata únicamente de la unión con la divinidad, “aquella locura de amor religioso” como pretendía simbolizar el místico español.

¹⁰⁶ Jorge Guillén, “San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 99, 100-101 y 107. *Apud.* San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 18 y 19.

Sin embargo, el “realismo psicológico”¹⁰⁷ del personaje —término de Gemma Roberts— es de tal sutileza y profundidad, que lo inconsciente, entendido como aquello que no es sabido y reconocido por la protagonista pero que conforma su psicología, también se representa en el texto y se vuelve susceptible de interpretación.

El erotismo de la joven, sugerido por el simbolismo místico de la poesía de San Juan, se refuerza por la asociación que se establece entre el sentimiento religioso, las sensaciones corporales y la pasión por la creatividad literaria:

Versos a los San Juan, como decía ella, le salían a borbotones del alma, hechos de una pieza, sencillos, dulces y apasionados; y hablaba con la Virgen de aquella manera. Notaba Anita, excitada, nerviosa —y sentía un dolor extraño en la cabeza al notarlo— una misteriosa analogía entre los versos de San Juan y aquella fragancia de tomillo que ella pisaba al subir al monte (I: 272).

Juan Oleza propone que el recurso de la sinestesia —mediante la cual, lo espiritual alcanza materialidad—¹⁰⁸ funciona para dar cuenta de la hipersensibilidad de la protagonista, pero a la luz del despertar sexual que hemos señalado antes, en la analogía entre la espiritualidad y la fragancia de tomillo —la cual pone el acento en el placer y la sensualidad del aroma— la sensación erótica se manifiesta.

Una tarde de otoño, después de admitir una copa de *cumín* que su padre quiso que bebiera detrás del café, Anita salió sola, con el proyecto de empezar a escribir un libro, allá arriba, en la hondonada de los pinos que ella conocía bien, era una obra que días antes había imaginado, una colección de poesía a la Virgen. [...] Aquel día su paseo fue más largo que otras veces. La cuesta era ardua, el camino como de cabras; pavorosos acantilados a la derecha caían a pico sobre el mar, que deshacían su cólera en espuma con bramidos que llegaban a lo alto como ruidos subterráneos. A la izquierda los tomillares acompañaban el camino hasta la cumbre, coronada por pinos entre cuyas ramas el viento imitaba como un eco la queja inextinguible del océano. Ana subía a paso largo. El esfuerzo que exigía la cuesta la excitaba, se sentía calenturienta; de sus mejillas, entonces heladas, brotaba fuego, como en lejanos días. Subía con una ansiedad apasionada, como si fuera camino del cielo por la cuesta arriba (I: 273).

¹⁰⁷ Véase:: Gemma Roberts, “Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*”, *op.cit.*

¹⁰⁸ Juan Oleza, “Notas”, Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, *op.cit.*, p. 288.

El efecto del licor de *cumín*, el fuego en las mejillas, la temperatura del cuerpo, el ascenso por la cuesta en presencia del ambiente natural, el sentimiento apasionado, son algunos elementos que configuran un valor sensual, y de carácter erótico, la experiencia de Ana durante la metamorfosis de la niña a la mujer.

En *La Regenta*, lo referente a la sexualidad y el erotismo ha sido muy comentado por al grado que se ha denominado “novela de la voluptuosidad”.¹⁰⁹ Como ha expresado J. F Botrel:

La lujuria y el erotismo afectan a todos, activos o retirados, sin distinción de edad, de clase social ni de estado, en la ciudad y en el campo, en los lugares menos pensados (catedral, panera, carbonera), en el presente y en el recuerdo; es genético o sofisticado, leído o vivido y a veces sublimado, espontáneo o celestineado, hetero u homosexual; se narra como hazaña épica, se manifiesta sin ser descrito, se supone o se calla, contamina incluso a los objetos (el sofá de la Marquesa o del Obispo, la madre, y llega al extremo de la negación: esto no tiene sexo).¹¹⁰

En el caso de la *Regenta*, la sexualidad y el deseo erótico son elementos esenciales de su construcción psicológica literaria. Sin embargo, en el periodo de transformación a la vida y la sexualidad adultas, el erotismo está expresado de manera implícita o a partir de maneras indirectas, como hemos intentado iluminar con el carácter profano del poema de San Juan. Interpretamos que la alusión indirecta al ámbito de lo erótico como recurso narrativo está en total armonía con el saber, o deseo, no dicho, que es el deseo sexual, el cual no es reconocido como tal todavía y por lo tanto no es expresado con las palabras explícitas.

Ya en la “hondonada de los pinos” y segura de su soledad, Anita “abrió un libro de memorias, lo puso en sus rodillas, y escribió con lápiz en la primera página: ‘A la Virgen’”.

¹⁰⁹José Luis Aranguren, “De *La Regenta* a Ana Ozores”, *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, p. 187.

¹¹⁰Jean- François Botrel, “Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*”, Díaz-Diocartz Myriam y Zavala M. Iris, *Discurso erótico y discurso transgresor en la literatura peninsular: siglos XI a XX*, Madrid, Teuro, 1992, p. 110.

Casi inmediatamente después la joven siente una suerte de “espanto místico”, también representado a partir de sensaciones corporales (I: 274).

No osaba levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo sobrenatural. Una luz más fuerte que la del sol atravesaba sus párpados cerrados. Sintió ruido cerca, gritó, alzó la cabeza despavorida...no tenía duda...una zarza de la loma de enfrente se movía...y con los ojos abiertos, el milagro, vio un pájaro pasar sobre su frente (I: 275).

Sobre la palabra “Virgen”, en su cualidad significativa, que inaugura el primer escrito creativo de la joven, nos interesa iluminar otro sentido, no el que remite a la Madre Celestial, —que corresponde al saber consciente de la protagonista—, sino el de la virginidad en términos del estado previo a la primera relación sexual. Este otro sentido del vocablo pertenece al sentido no dicho, pero sí sugerido de la experiencia místico-erótica de nuestro personaje, y remite justamente el nacer del erotismo. Atender al significado de la palabra “Virgen” como el estado previo a la primera consumación sexual pone el acento en la sexualidad, y aún más específico, en la sexualidad no consumada, que es la razón que determinará tanto el carácter de la Regenta como la trama de la novela basada en la lucha interior, perderse en la tentación erótica o reprimirla. El deseo de escribir vinculado a un erotismo que nace, configura un umbral de transformación de la niña a la mujer. La experiencia de notas místicas de la protagonista es la representación de este umbral de paso, que alcanza su máxima representación en la figura del pájaro, al que se ha atribuido tradicionalmente un simbolismo espiritual.

Consideramos que la literatura funciona como una forma de expresión de deseo erótico de la protagonista. Tomando en cuenta que la sublimación es el proceso psíquico por el cual la energía sexual se desplaza hacia otro fin de carácter social y cultural, interpretamos como sublimación, la lectura de la poesía mística y la escritura de la propia literatura. La experiencia incommunicable que supone el encuentro con la divinidad, se representa en el

Cántico espiritual, a partir de alusiones al encuentro erótico-amoroso de los amantes, por lo cual interpretamos que la lectura del poema, llena de referencias profanas, sirve como expresión misma del erotismo en el personaje. La relación que Ana Ozores establece con la literatura desde la infancia, y después, durante la juventud, muestra la construcción de la joven como sujeto de deseo, el cual —en sus múltiples expresiones como la libertad, el hallar un sentido en la vida y una forma íntima y secreta de gozar, así como el mismo deseo erótico— es un elemento constitutivo y esencial de este personaje femenino.

2.2. ESTRAGOS DEL DESEO EN EL CUERPO Y SU DIMENSIÓN SIMBÓLICA EN TRISTANA

2.2.1. LOS VOCABLOS DEL DESEO Y LA EXPRESIÓN DE LA ANGUSTIA

En el entorno social y cultural de la España del final del siglo XIX que insiste en mantener a la mujer burguesa en un estado de sumisión y pasividad ante el deseo ajeno, Tristana es un personaje femenino que asume su propio deseo y lo intenta realizar a pesar de las dificultades personales y sociales de su contexto. Como ha comentado Teresa Bordons, la protagonista de esta novela de Galdós (1892), en oposición al ‘ángel del hogar’, representa el tipo de mujer que “pretende romper con los ideales de subordinación y abnegación impuestos a la mujer burguesa”.¹¹¹ Esta ruptura supone para Tristana una lucha o un acto de rebeldía por salir de la situación de abuso a la que la tiene sometida su siniestro protector, don Lope, y forjarse una vida propia e independiente que pueda bríndale bienestar y libertad.

A lo largo de la novela, identificamos dos etapas de lo que podríamos llamar el movimiento del deseo de la protagonista: la primera corresponde a la ferviente y contestataria expresión de los deseos erótico-amorosos dirigidos a Horacio y la conquista por la emancipación, a partir de lo que ella llama “libertad honrada”, y la segunda etapa, a la mortificación progresiva de esos deseos. La frustración del deseo empieza con la partida de Horacio —el hombre con el que además de establecer una relación amorosa, sirve a Tristana como interlocutor de sus ideales y anhelos— y la repentina aparición de un tumor en la pierna a la que atribuimos un valor simbólico vinculado con la “ominosa” relación con su tutor y protector económico que tiene para la joven de 22 años la posición de padre.

El anhelo de emancipación y libertad, tanto en el orden social y económico, como en el de la sexualidad y el amor que distingue la primera fase del movimiento desiderativo de

¹¹¹ Teresa Bordons, “Releyendo *Tristana*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1993), p. 473.

Tristana se caracteriza por la expresividad verbal a partir de lo que Gonzalo Sobejano llama “el arte dialogal”.¹¹² Tanto en los diálogos de Tristana con otros personajes, en especial con su enamorado, como en las cartas de amor que le dirige, la particularidad del habla y el estilo de la protagonista proyecta la dimensión más genuina y auténtica de su carácter.

El amor es el terreno mediante el cual el deseo propio encuentra mayores posibilidades de expresión. En “Galdós y el vocabulario de los amantes”, Sobejano describe ciertas características del lenguaje utilizado por Tristana y Horacio: aññamiento, popularismo, comicidad, invención, extranjerismo y literarización; todos ellos rasgos en los que el crítico distingue una cualidad “doméstica y poco digna” del lenguaje amoroso que sirve “como medio de internamiento en la personalidad: un trascender los usos públicos hacia las urgencias expresivas individuales”.¹¹³ La espontaneidad y la intimidad que caracteriza el lenguaje amoroso de Tristana y su enamorado está en función de alcanzar una representación verosímil de la vida real.

Por otro lado, el creativo y lúdico uso que Tristana misma hace del lenguaje y del acto comunicativo nos sólo es el medio para expresar sus deseos, sino también se interpreta como vía de liberación y asunción de lo propio:

—[Tristana a Horacio] ¡Sátrapa, corso, gitano! (*cayendo fatigada en el diván*), No me engatusas con tu *parlare onesto*... ¡Eh! *Sella el labio...Denantes que del sol la crencha rubia*... ¡Jesús mío, cuántísimo disparate! No hagas caso; estoy loca, tú tienes la culpa. ¡Ay, tengo que contarte muchas cosas, *carino*! ¡qué hermoso es el italiano y qué dulce qué grato al alma es decir *mío diletto*! Quiero que me lo enseñes bien y seré profesora. Pero vamos a nuestro asunto. Ante todo, respóndeme: *¿la jazemos?*¹¹⁴

¹¹² Gonzalo Sobejano, “Galdós y el vocabulario de los amantes”, *Anales galdosianos*, 1 (1966), p. 86.

¹¹³ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁴ Benito Pérez Galdós, *Tristana*, Introducción de Germán Gullón, Madrid, Alianza, 2011, p. 142. Todas las citas del texto de *Tristana* corresponden a la edición mencionada. En adelante solo incluyo el número de página entre paréntesis.

En el fragmento del diálogo citado, la voz de Tristana incorpora interjecciones, extranjerismos e incluso palabras inventadas que construyen un discurso personal puesto al servicio del deseo y la vitalidad de la seducción amorosa. Asimismo, la creatividad del uso lingüístico que resulta de estos recursos reflejan, como apunta Sobejano, el anhelo de los enamorados por “engendrar un vocabulario exclusivo” que fortalece, desde nuestro punto de vista, una posición de empoderamiento y diferencia frente al mundo. La apropiación del lenguaje en solidaridad con tal posición, en el contexto de Tristana —una inteligente joven que ha vivido bajo la abusiva seducción de su protector económico— resulta fundamental porque reivindica la rebeldía del personaje ante la circunstancia de opresión presente y el deseo por construir un devenir propio. Como afirma Sara Muñoz Muriana, Tristana, como muchas otras protagonistas en la novela española del XIX:

Encuentran en el despertar lingüístico y en el acto de enunciación una fuente de liberación y empoderamiento [...]. Estos personajes se establecen como sujetos pensantes al adoptar el lenguaje para expresar sus aspiraciones y deseos, configurar su subjetividad y dar expresión literaria al problema de la opresión de la mujer en la España de fin de siglo.¹¹⁵

La verosimilitud del discurso de Tristana no solo incluye la construcción de lo propio y la expresión del deseo, sino también el reflejo del malestar y la angustia de la protagonista:

Sólo consta que Tristana [a Horacio] le contestó a todo de sí, ¡sí, sí!, cada vez más alto, como persona, que avasallada por un sentimiento más fuerte que su voluntad, pierde en absoluto el sentido de la conveniencia [...] Voces hondas del instinto de salvación eran las breves y categóricas respuestas de la niña de don Lope, aquel sí pronunciado tres veces, con creciente intensidad de tono, grito de socorro de un alma desesperada (p. 85).

Además de enriquecer la construcción de la personalidad fresca, vital y auténtica de la señorita Reluz, la expresión del deseo representado en el triple “sí” proyecta, con su dosis de exceso, la ansiedad de Tristana por salir de la situación desesperada en la que se encuentra.

¹¹⁵ Sara Muñoz Muriana, “Lo aceptó con indiferencia”: Silencio, indiferencia y rebelión en Tristana de Pérez Galdós”, *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*, 10 (2014), p. 69.

Un ejemplo más de la angustia de la protagonista puesta en discurso lo encontramos en el fragmento siguiente:

[Tristana a Horacio] La verdad se me sale de la boca y no puedo contenerla más. No estoy casada con mi marido..., digo, con mi papá..., digo, con ese hombre...un día y otro pensaba decírtelo, pero no me salía, hijo, no me salía...ignoraba, ignoro aún si lo sientes o te alegras, si valgo más o valgo menos a tus ojos...soy una mujer deshonrada, pero soy libre. ¿Qué prefieres?... ¿Qué sea una casada infiel o una soltera que ha perdido su honor? De todas maneras, creo que, al decírtelo, me lleno de oprobio..., y no sé..., no sé... (p. 110).

En la voz de Tristana hay presencia de lapsus, titubeos y una gran emocionalidad que refleja los estragos psíquicos y subjetivos de la relación incestuosa con don Lope y los impedimentos sociales y morales para la realización del deseo. A manera de confesión espontánea, Tristana expresa el enojo y la vergüenza que supone el ambivalente vínculo con el protector y la angustia de dejar de ser amada por Horacio. La asunción de su deseo, además del erótico-amoroso, tiene que ver con la expresión, siempre discursiva, de hallar en su futuro una “libertad honrada”, a la que entiende como una forma de ganarse la vida, que excluya la prostitución, y convertirse en una mujer independiente en términos económicos. No obstante, el problema de identificarse como mujer en una sociedad de valores, aunque arcaicos, todavía vigentes como la honra, se plantea en términos afectivos que demuestra la necesidad de ser aceptada, y amada, en una sociedad que de antemano la rechaza.

Por otro lado, el ideal de ser libre y honrada incluye también el rechazo al matrimonio por considerarlo un destino sin libertad, sin embargo, aunque el discurso del personaje es de gran modernidad —pues “amor, trabajo, independencia constituyen el lema de Tristana” — la “deshonra” inicial que supone la relación incestuosa, no solo la condena en términos sociales, sino también en términos afectivos y psicológicos. Como apunta Emilio Miró: “Ante la sociedad en la que vive, ella está marcada, manchada para siempre, y así se lo dirá

a su amante: ‘según las reglas de la sociedad, estoy ya imposibilitada de casarme. No podría hacerlo ni aun contigo, con la frente bien alzada’”.¹¹⁶

En una de las conversaciones de Tristana y Saturna, la protagonista dice:

— [...] ¿No te parece a ti que lo que dice [don Lope] del matrimonio es la pura razón? Yo..., te lo confieso, aunque me riñas, creo como él que eso que encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo... ¿No lo crees tú? Te reirás cuando te diga que nos quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre. Ya, ya sé lo que estás pensando: que me curo en salud, porque después de lo que me ha pasado con ese hombre, y siendo pobre como soy, nadie querrá cargar conmigo. ¿No es eso mujer no es eso? —Ay, no, señorita, no pensaba la cosa— replicó la doméstica prontamente (p. 68).

La verosimilitud y naturalidad con que se representa la conversación de las dos mujeres nos da la pauta para interpretar la respuesta que la joven pone en boca de Saturna como un mecanismo de “proyección”,¹¹⁷ considerado como “la operación por la cual, un sujeto sitúa en el mundo exterior pero sin identificarlos como tales, pensamientos, afectos, concepciones, deseos”. El pensamiento que Tristana atribuye a Saturna manifiesta de manera inconsciente sus máximos temores y la vulnerabilidad de su situación. El rechazo al matrimonio se interpreta como un recurso defensivo ante el que ya vislumbra como trágico destino. El comentario de Saturna, por otra parte, revela los impedimentos morales de la sociedad para la autonomía y libertad de las mujeres: “Libertad, tiene razón la señorita; libertad, aunque estas palabras no suenan bien en boca de mujeres, ¿Sabe la señorita cómo llaman a las que sacan los pies del plato? Pues las llaman, por buen nombre, *libres*” (p. 68).

El discurso de Tristana muestra la articulación entre los impedimentos de orden social para la realización del deseo y la dificultad subjetiva que supone la circunstancia personal de

¹¹⁶ Emilio Miró, “Tristana o la imposibilidad de ser”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970-enero 1971), p. 505.

¹¹⁷ En un sentido más específico, “la proyección una operación por la que un sujeto expulsa hacia afuera y localiza en otra persona una pulsión que no puede aceptar en su persona, lo que le permite desconocerla de sí misma” (Roland Chemama y Bernard Vandermersch, *Diccionario de psicoanálisis, op.cit.*, p. 524. **Proyección**).

abuso y opresión. El conflicto de la protagonista se manifiesta por medio de un lenguaje espontáneo que más bien parece hablar por ella misma en lugar de ser este enunciado con la plena conciencia del personaje.

A pesar de ser el de Tristana un discurso de deseo expresado con vitalidad, la “libertad honrada” y los anhelos de independencia se suman como fracasos a la desilusión, a la ausencia de Horacio y el desvanecimiento paulatino del amor.

Como hemos mencionado ya, es posible identificar dos fases en el movimiento desiderativo del personaje: el ardiente despertar del deseo y la progresiva anulación. El declive del deseo en términos amorosos se manifiesta en la relación epistolar que, si en un principio reflejaba la pasión de los enamorados, poco a poco se vuelve un montón de cartas sin respuesta y un amor sin interlocutor:

En sus últimas cartas, ya Tristana olvidaba el vocabulario del que solían ambos hacer alarde ingenioso en sus últimas expansiones habladas y escritas. Ya no volvió a usar el *señó Juan* ni la *Paca de Rímini*, ni los terminachos y licencias gramaticales que eran la sal de su picante estilo (p. 191).

La relación entre la expresión lingüística de Tristana —sobre todo en lo que respecta a las palabras de amor dirigidas a su novio — y la posición como sujeto deseante se traduce en la segunda parte de la novela, al predominio del silencio y la idealización de la realidad como la antesala de la muerte del deseo: “Her disillusionment with Horacio seems to have led a disillusionment with the language which had been such an important part of their love”.¹¹⁸ Como parte del proceso de frustración, los sueños de amor y libertad de la señorita de Reluz se articulan en un discurso cada vez más imaginativo y exaltado idealismo. Dice John Sinnigen:

This predominance of her fantasy suggests that whereas originally Horacio had been a means for Tristana to make concrete changes in her life, the new, ideal Horacio is a

¹¹⁸ John. H. Sinnigen, “Resistance and Rebellion in *Tristana*”, *MLN. Modern Language Notes*, 2 (1976), pp. 282-283.

vehicle which allows her to escape the harshness of her existence through an exclusively process.¹¹⁹

Así como la expresión más vital del deseo de la protagonista se representa por medio de la dimensión discursiva, a partir del uso elocuente y creativo del lenguaje oral y escrito, la mortificación del deseo, se da por medio de una dimensión corporal, a partir de intensas emociones de angustia y síntomas en el cuerpo. En esta etapa de predominio del cuerpo sobre el discurso, sin embargo, existe también un trasfondo simbólico y lingüístico que analizamos a continuación.

2.2.2. SÍMBOLOS DEL CUERPO AFLIGIDO Y MUERTE DEL DESEO

El despertar del deseo de Tristana es solidario de la súbita lucidez sobre la circunstancia de seducción, que con abuso de poder que infringe sobre ella don Lope Garrido.

Este despertar de Tristana no era más que la fase de una crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses, aproximadamente, de su deshonra, y cuando cumplía los veintidós años. Anhelos indescifrables apuntaron en su alma. Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna; ansiosos temores la turbaban a veces, a veces risueñas confianzas; veía con lucidez su situación y la parte de humanidad que ella representaba con sus desdichas [...] Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba bajo el poder de don Lope Garrido (p. 66).

Los “anhelos indescifrables [que] apuntaron en su alma” acompañados de la toma de conciencia sobre la dominación de don Lope se inscriben en lo que podríamos llamar un cambio en la posición subjetiva del personaje. El narrador describe un movimiento que va de una posición inicial, “la estopa de la muñeca”, a un lugar distinto, la “sangre y médula de mujer”. Interpretamos este cambio como un desplazamiento de la posición objetual del deseo

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 283.

—que corresponde también a una posición infantil y completa sumisión al deseo del padre-amante—, al lugar de sujeto de deseo que corresponde con la lucidez y desprecio de la circunstancia presente. La posición como sujeto de deseo va de la mano de la descripción humana, por medio de elementos corporales, “la sangre” y “la médula” como una fuerza ardiente de asunción del deseo propio.

Asimismo, la posición objetual del deseo de la joven, es decir, el lugar de complacencia de los deseos del otro —en concreto de esta figura de autoritaria y paternal que representa el “seductor caduco” — y la cancelación de los deseos propios se valoran en el texto a partir de la cosificación de la protagonista. Tanto el narrador como don Lope, “su dueño”, se refieren a Tristana en varias ocasiones como “muñeca de papel”, “muñeca japonesa”, “muñeca con alas”, o bien a partir de expresiones como: “no era nada o lo era todo [Tristana para don Lope], pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar, ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca y siempre petaca!” (pp. 48, 75). La cosificación de la protagonista a partir de la comparación con la muñeca corresponde, entonces, con la posición de la misma como objeto puesto al servicio de la complacencia y utilidad del otro.

El narrador describe a nuestro personaje femenino con rasgos de la *femme fragile*, una representación femenina que tuvo lugar en la estética pictórica y literaria del fin de siglo, que se caracteriza por la presencia de rasgos y elementos mortuorios e inanimados como símbolo de belleza.

Tristana palideció. Su blancura de nácar tomó azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbraba el gabinete. Parecía una muerta hermosísima, y se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas” (p. 114).

El atractivo de belleza y sensualidad corresponda con la caracterización como objeto inanimado del personaje cuyo encanto tiene que ver con la anulación de su humanidad y total ausencia de vitalismo. Interpretamos que las adjetivaciones del personaje femenino como objeto inanimado que hemos mencionado corresponden a una posición objetual del deseo del que la protagonista intentará desplazarse a lo largo de la narración para asumirse como sujeto de deseo.

Emilio Miró, en “Tristana o la imposibilidad de ser”, alude al movimiento del deseo del personaje de manera tangencial al señalar el paso de una “Tristana alienada por completo a un despertar”.¹²⁰ Sin embargo, a pesar del despertar del deseo —“esa crisis del alma”, como en su día expresó Pardo Bazán¹²¹—, el desenlace de la novela culmina con el retorno de Tristana a la falta de empoderamiento en sí misma y a un lugar de sumisión y “alienación” con respecto al deseo ajeno.

Casi no se dio cuenta de que la casaron, de que unas breves fórmulas hicieron la legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad. No sentía el acto, lo aceptaba como un hecho impuesto por el mundo exterior, como el empadronamiento, como la contribución, como las reglas de policía (p. 251).

Lo inquietante, desde nuestra perspectiva, es el rasgo de conformidad con el que se trata la nueva actitud del personaje femenino, caracterizada por la total ausencia de lo que antes fue enérgica y vital manifestación del deseo. Aunque el temperamento de Tristana continúa demostrando esfuerzos por obtener recursos vitales en el apego a una vida religiosa y el cumplimiento de los roles asignados a su género, el matrimonio de Tristana con Lope, a lo que se suma la nueva condición física, se interpreta como muerte del deseo, que es también

¹²⁰ Emilio Miró, *op.cit.*, p. 512. (revisar página)

¹²¹ Emilia Pardo Bazán, “Tristana”, *Nuevo teatro crítico*, año II, número 17, mayo de 1892, p. 6, citado en línea a través de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com>, 2 de abril de 2018.

una muerte en vida resultante de la frustración progresiva que se va dando en la segunda parte de la novela.

Para Marina Mayoral, “el fracaso de Tristana nunca sabremos bien si se lo debemos achacar a ella misma (a su falta de sentido práctico, a su excesiva pasión por lo ideal...), a las circunstancias históricas, o a que Galdós la dejó coja”.¹²² Por su parte, Emilia Pardo Bazán, una de las primeras críticas literarias de esta novela de Galdós, si bien “vio en Tristana un intento de representar la experiencia femenina en la realidad de su tiempo”,¹²³ critica fuertemente la novela por no dar suficiente valor a la componente social y económica en el trágico destino del personaje.

El asunto interno de Tristana, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la conduce a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán, y no ver en el concubinato, su única protección, su apoyo único.¹²⁴

Aunque las dificultades sociales que señala Pardo Bazán tienen un papel indiscutible para la conquista de la autonomía del personaje, es preciso articularlas con la dimensión personal para valorar el “fracaso” de Tristana, la muerte del deseo, y el retorno al lugar de sumisión. La muerte del deseo se vincula con la posición subjetiva de complacencia del deseo ajeno —el deseo de don Lope y cumplimiento de las expectativas sociales asignadas al género— y la cancelación del deseo propio. Consideramos, entonces, que la tragedia del personaje es la manifestación de un conflicto a nivel de la subjetividad, que toma en cuenta la compleja interrelación entre las circunstancias personales y las influencias sociales y

¹²² Marina, Mayoral “¿Tristana, una feminista galdosiana?”, *Ínsula*, 320-321 (1970), p. 28.

¹²³ Susan Kirkpatrick, “La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX”, en *Feminismo y teoría del discurso*, Giulia Colaizzi (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 158.

¹²⁴ Emilia Pardo Bazán, “Tristana”, *op.cit.*, p. 81. <http://www.cervantesvirtual.com>, 2 de abril de 2018.

culturales para dar respuesta a las ambivalencias afectivas y psicológicas que constituyen a este personaje femenino.

Silvia Tubert en “*Tristana: orden patriarcal y deseo femenino*” expresa de manera muy clara el enfoque para nuestro análisis:

Si nos centramos en la subjetividad del personaje, podemos afirmar que Galdós construye narrativamente una posición deseante que se resiste a entrar —aunque acabe fracasando— en los moldes de la sociedad burguesa decimonónica, y al mismo tiempo, da cuenta de algunos efectos del poder patriarcal: cosificación y opresión de la mujer, sumisión de la hija a los deseos del padre que conduce a la anulación de los suyos, con la consiguiente pérdida de autonomía e imposibilidad de constituirse como sujeto autónomo. Esto permite comprender la tensión —generadora de malestar, por cierto— existente entre el acceso a una posición deseante y el destino social de la mujer”.¹²⁵

La dominación del personaje masculino de don Lope se legitima por una sociedad que valida a la mujer por su labor en la casa como madre y esposa, y se refuerza por la ausencia de posibilidades para constituirse y desarrollarse como sujetos autónomos y deseantes. Por su parte, Susan Kirkpatrick desarrolla su análisis de *Tristana* a la luz de la “narrativa de la seducción”, entendida en psicoanálisis como “la condición básica de la sexualidad femenina al dar forma en la mujer del deseo del padre hacia ella misma. Según Freud, a través de la fantasía de seducción, la niña logra acceder al deseo y al poder sintiéndose objeto del deseo del padre”.¹²⁶ Ambas críticas opinan que “la narrativa de la seducción”, como fantasía femenina, “ha servido para subordinar su deseo [deseo de las mujeres] a las exigencias de la familia patriarcal burguesa, en la que tanto el poder como el deseo activo se atribuyen exclusivamente al padre”.¹²⁷ Kirkpatrick explica la falta de voluntad y autonomía final de la

¹²⁵ Silvia Tubert, “*Tristana: orden patriarcal y deseo femenino*”, *Trayectorias del deseo. Psicoanálisis, feminismo, literatura*, Valencia, Universidad de Valencia, 2016, p. 103.

¹²⁶ Susan Kirkpatrick, “La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX”, *op.cit.*, p.154.

¹²⁷ Silvia Tubert, *Trayectorias del deseo. Psicoanálisis, feminismo, literatura, op.cit.*, p. 25. Para Silvia Tubert, el idealismo y la tendencia a fantasear que caracterizan la personalidad de *Tristana* —todos ellos rasgos que se observan en los personajes femeninos de la novela española del periodo— sirven al personaje como “formaciones de compromiso” que tienen valor de síntomas, los cuales, por una lado, “le permiten

protagonista como el conflicto que existe entre el deseo inconsciente de seducción y el deseo consciente por realizar los anhelos de independencia. El valor simbólico del tumor y la amputación de la pierna responden, entonces, a este conflicto.

En nuestra perspectiva, los estragos psicológicos del personaje trascienden “la narrativa de la seducción” para iluminar la “ominosa” relación de la protagonista con Lope Garrido, a cuyo abuso y transgresión atribuimos la razón principal de la muerte del deseo y el retorno al lugar de sumisión mencionado.

Utilizo el término “ominoso” con referencia al concepto freudiano de *unheimlich* (“ominoso” o “siniestro”) que se identifica con la impresión o experiencia de lo “angustiante” y lo “terrorífico”, vinculada, por un lado, con lo “insólito” y lo “novedoso”, y con lo “íntimo” y lo “oculto”, por el otro. A partir de la revisión de diversos usos y contextos del vocablo, Freud halla algunos en los cuales se emplea el antónimo, *heimlich*, que se refiere a “lo íntimo”, “familiar”, “hogareño”, “confortable”, pero también “secreto” y “misterioso”, para precisar justamente algunas experiencias del orden contrario, es decir, “lo angustiante”: “De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich* es de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*”. Finalmente Freud señala una definición que iluminará el sentido de su propuesta: “se denomina *Unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto...no obstante, se ha manifestado”.¹²⁸ En otras palabras, se trata de la experiencia provocada “por

autoafirmarse y construir un esbozo de identidad singular y autónoma” y por el otro “la alienan de la realidad” (Silvia Tubert, Tristana: orden patriarcal y deseo femenino”, *Trayectorias del deseo. Psicoanálisis, feminismo, literatura, op.cit.*, p. 113).

¹²⁸ Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Obras completas*, trad. de Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, Tomo. III, pp. 2488 y 2487.

la aparición en lo real de algo que recordaría demasiado directamente, lo más íntimo, lo más reprimido”.¹²⁹

En la dimensión de lo “íntimo” y “lo reprimido” que podrían devenir experiencias ominosas si se llegaran a manifestar en la vida consciente del individuo tienen lugar, el “Edipo” y la “narrativa de la seducción” en la niña que, si bien son entendidas por el psicoanálisis como experiencias estructurales del sujeto, son experiencias reprimidas y por lo tanto inconscientes.

Bridget Aldaraca considera que la evasión del tema del incesto por parte de la crítica de *Tristana* se debe a que provoca “el rechazo emocional más intenso” y “la negación más sistemática”. Asimismo, puntualiza la importancia del incesto y el poder patriarcal en la construcción psicológica de la protagonista y a su falta de voluntad final.

La cuestión de la diferencia de edad entre Tristana y don Lope —la diferencia entre la experiencia y la inocencia— tiene una importancia clave al formarse la pareja padre/hija. [...] Cuando Tristana intenta rechazar a don Lope en su papel de amante, se vuelve a imponer la relación padre/hija en la forma de celos posesivos [...] Según la argumentación de don Lope, él ha ganado el derecho de usar sexualmente a la joven al pagar las deudas del padre y los gastos enormes de la enfermedad de la madre. Tristana le pertenece, da igual que sea esposa o hija. El derecho de controlarla y de recibir de ella una gratificación sexual se justifica como la obligación del padre de protegerla frente a los demás hombres.¹³⁰

Lo “ominoso” que caracteriza la relación de Tristana y don Lope resulta de su carácter más incestuoso que edípico, ya que la reminiscencia a la prohibición primera se manifiesta a partir de la perversa manipulación afectiva por parte del “seductor” que conducirá a Tristana a la anulación de su propia voluntad, una suerte de parálisis psíquica que terminará por

¹²⁹ Rolad Chemama y Bernard Vandermersch, *Diccionario de psicoanálisis*, op.cit., p. 634. **Siniestro** [también: **ominoso**]

¹³⁰ B. Aldaraca, “*El ángel del hogar*”. *Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, op.cit., p. 186.

representarse en una parálisis física, así como la muerte del deseo representada en la enfermedad y amputación de la pierna.

La conocida expresión de Lacan, “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, sintetiza el descubrimiento freudiano sobre la importancia del discurso verbal para la interpretación de los síntomas de los pacientes, y en general, para la interpretación del inconsciente cuyas formaciones —sueños, actos fallidos, lapsus, etc.— son siempre verbales o tienen carácter lingüístico. Por su parte, “la anatomía subyacente al síntoma histérico no guarda relación con la anatomía objetiva: se trata de una anatomía subjetiva o fantasmática”¹³¹ que es susceptible de interpretación solo a partir del discurso lingüístico enunciado en el contexto terapéutico. En el valor simbólico del síntoma se descubren los deseos y los conflictos inconscientes que deberán salir a la luz para entonces poder sanar.

El caso de Isabel. De R. es uno de los casos de histeria más interesantes de Freud, no sólo por llevar a cabo la dirección de la cura a partir del “tratamiento del alma”,¹³² sino también porque con él se descubre la dimensión simbólica y lingüística del síntoma, que reside, como en Tristana, en la imposibilidad de caminar por causa de un profundo dolor en la pierna derecha.

El determinismo simbólico del síntoma corresponde al lenguaje, en tanto utiliza el valor de ciertas expresiones fijadas en el lenguaje corriente. Por ejemplo, Isabel de R. siempre concluía el relato de diversos incidentes con la queja de haber sufrido su “soledad” (en alemán: *Alleinstehen*, estar de pie sola, literalmente; hay una relación directa con la función de andar). Al referirse a sus infructuosos intentos de establecer una nueva vida familiar, repetía, que “no lograba avanzar un solo paso” (“*Ich komme nitch von der Stelle*”, no puedo salir de este lugar), enunciado que alude también al andar y moverse en el espacio. En otras palabras sus piernas hablaban.¹³³

¹³¹ Silvia Tubert, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, op.cit., p. 20.

¹³² Como afirma Silvia Tubert, “Freud sustituye la epistemología médica de la mirada por la epistemología psicoanalítica de la escucha”, de manera que lo que importa ahora para dirigir la cura es el valor simbólico y la construcción de sentido que el paciente enuncia en el relato de sí mismo, “un relato histórico en el que habrá de emerger como sujeto” (Silvia Tubert, *Trayectorias del deseo. Literatura, feminismo, psicoanálisis*, op.cit., p. 39).

¹³³ Silvia Tubert, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, El arquero, 1988, p. 21.

Resulta inevitable y apasionante establecer vínculos entre el caso de histeria mencionado y el personaje de Tristana que, como la paciente de Freud, también sufre de una aflicción en la pierna. Aunque el daño de la protagonista se atribuye a una especie de tumor — “cáncer de huesos” dice B. Aldaraca— y sabemos que el dolor físico se debe a una “dureza” que se encuentra “alrededor del lunarcito de la pierna” que produce una “fiebre altísima” y “frío en la médula”, en el texto no queda muy claro cuál es la enfermedad exacta.

Si el daño es considerado únicamente como obstáculo físico que pertenece a una realidad material y patológica, parece complétateme innecesario en el argumento novelesco. Incluso se ha interpretado el tumor como una suerte de castigo ante la libertad que proclama el personaje, la voluntad del autor que se complace “en abatirla, en humillarla”,¹³⁴ o bien, el resultado de la “inseguridad y confusión de una voz masculina contemporánea a Tristana”.¹³⁵

Es preciso tomar en cuenta, entonces, la dimensión simbólica del mal que atormenta a la protagonista, no solo en términos sociales como ha sugerido Silvia Tubert —el tumor asociado “al lugar de la cultura destina a la mujer” — sino también en términos subjetivos, donde se considere, además del “destino cultural”, la experiencia personal del personaje, que remite a la ominosa relación con don Lope.

Por un lado, así como las mujeres, protagonistas de los casos de histerias que documentó el padre del psicoanálisis, relatan la historia de sus sufrimientos y deseos en el espacio terapéutico, también las protagonistas de las novelas del realismo decimonónico expresan, como Tristana, discursos de deseo que sirven para poner en escena los síntomas y conflictos sociales de la realidad contemporánea que se representa. Por otra parte, muchos

¹³⁴ Emilio Miró, “Tristana o la imposibilidad de ser”, *op.cit.*, p. 521.

¹³⁵ Teresa Bordons, “Releyendo *Tristana*”, *op.cit.*, p. 487.

trabajos críticos han revelado la existencia de la mujer de carne y hueso que inspiró la construcción literaria de Tristana, a partir de la relación epistolar que mantuvo con el autor: “La novela de Galdós es, pues, la apropiación de la historia y de la expresividad verbal de Concha Morell. Al duplicar en su novela la biografía de Concha Morell, las relaciones de aquella con su “papá” y consigo mismo, el maestro del realismo impuso su propia interpretación a la experiencia de su amante.¹³⁶ Aunque Tristana sea un personaje literario, el vínculo que guarda con la mujer que lo inspira, fortalece la relación que se quiere establecer entre la enfermedad que presenta en la pierna y la conduce a una brutal amputación, y el síntoma de carácter histérico de la paciente de Freud.

La desesperanza y la angustia de Tristana — “aquella desesperación lúgubre” (p. 156) — de saberse prisionera una vez más de la dominación del padre-amante, se materializa por medio de la enfermedad de la pierna, haciéndola incapaz de desplazarse tanto físicamente como términos psicológicos hacia un devenir como mujer. La enfermedad, en nuestra perspectiva, simboliza el fracaso de la protagonista y la muerte del deseo, y como en el caso de Isabel de R., es asequible a partir de expresiones lingüísticas con valor simbólico que en adelante analizamos.

La dimensión simbólica del tumor de Tristana tiene que ver con la diferencia de los géneros en relación al poder patriarcal. “La mujer honrada pierna quebrada y en casa”, como dicho popular que el narrador pone en boca de Lope Garrido, expresa el destino social y cultural de la mujer que queda simbolizada, con toda la violencia que significa, en la amputación de la pierna de la protagonista. Para B. Aldaraca: “la mutilación del cuerpo de Tristana sólo tiene sentido dentro del contexto del desenlace, ya que se podría interpretar su

¹³⁶ Susan Kirkpatrick, “La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX”, *op.cit.*, p.156.

falta de movilidad como la causa de su conversión a la domesticidad”. El destino de Tristana, casada, dentro de la esfera doméstica supone la muerte de los deseos propios, en los órdenes afectivo, social y sexual.

Asimismo, el texto de *Tristana* muestra la posibilidad factible y la libertad de los hombres para emanciparse e independizarse de los deseos y expectativas de aquellos que encarnan el poder patriarcal, y la asunción y cumplimiento de los deseos propios. Durante alguna de las conversaciones de Horacio y Tristana, el joven comparte la dificultad que tuvo para independizarse del deseo y las expectativas de su abuelo que, como patriarca de la familia, deposita tiránicamente sobre el nieto. El narrador hace una referencia a la personalidad castrante del abuelo del pintor para iluminar la libertad masculina de rebelarse, aunque con sus dificultades, ante el poder que ejercen los que encarnan el poder patriarcal en la vida privada y familiar.

No consentía en suma que el chico tuviese voluntad, pues la voluntad de los demás le estorbaba a él como sus propios achaques físicos, y al sorprender en alguien síntomas de carácter, padecía como si le doliesen las muelas. Quería que Horacio fuera droguista, que cobrase afición al género, a la contabilidad escrupulosa, a la rectitud comercial, al manejo de la tienda, deseaba hacer de él un hombre y enriquecerle; se encargaría de casarle oportunamente, esto es, de proporcionarle una madre para los hijos que debía tener; de labrarle un hogar modesto y ordenado, de reglamentar su existencia hasta la vejez, y la existencia de sus sucesores (pp. 93-94).

El joven, sin embargo, logra independizarse de las pretensiones del abuelo y llevar a cabo la vida deseada como artista. Los problemas que supone para el amante de Tristana la emancipación del deseo del abuelo y la conquista de aquello que era “*doctorarse de hombre*” según el propio deseo, se expresa a partir de sensaciones corporales y metáforas en torno al caminar: “Al verme libre, tardé de reponerme del estupor que mi independencia me produjo; me sentía tan tímido, que al querer dar algunos pasos por el mundo, me caía, hija de mi alma,

me caía como el que no sabe andar por no haber ejercitado en mucho tiempo las piernas” (p. 97).

El discurso masculino de realización — “mi vocación artística, ya desatada de aquel freno maldito, me salvó, hízome hombre”, “planté en mi Italia mi ilusión, mi sueño”, “el contacto con la vida despertó mis deseos locos” — contrasta con la frustración de Tristana que a pesar de sus esfuerzos por salir y conquistar su vida, no puede devenir como la mujer que quiere. Así expresa en una de las cartas: “Quiero tener una profesión y no sirvo para nada ni se nada de cosa alguna. Esto es horrendo” (p. 158). Lo que para Horacio se trata solo de una sensación corporal, para Tristana significa un obstáculo que invade por completo la realidad somática y la imposibilita por completo de salir al mundo y recórrelo a su voluntad.

El dolor físico materializa la castración psicológica de no poder, por ningún medio, realizar ninguno de sus deseos y saberse de nuevo víctima del poder de Lope Garrido. Antes de la aparición del tumor, Tristana expresa, por medio de imágenes y pensamientos de muerte, la sensación de hallarse en la misma circunstancia opresiva que antes: “No sé lo que me pasa, no vivo en mí, no puedo vivir de ansiedad, de temor. Desde ayer no hago más que imaginarme desgracias, suponer cosas tristes: o que tú te mueres y viene a contármelo don Lope o que me muero yo y me meten en aquella caja horrible y me echan tierra encima” (p. 157). La muerte que se plasma en el imaginario de Tristana se interpreta como la manifestación inconsciente de la muerte del deseo.

La mutilación de la pierna, por otra parte, también involucra un corte en el terreno de la sexualidad. Aunque hemos hablado de diversos tipos de deseo, el deseo de tener una profesión, de ser libre y honrada, etc. lo cierto es que, como dice Aldaraca, es el amor y el deseo sexual que la joven siente por Horacio lo que “la despierta de su sumisión”. Además de ser la pierna, un lugar del cuerpo destinado al movimiento y el desplazamiento, tanto en

términos espaciales como simbólicos, el tumor de Tristana tiene relación con la intimidad sexual que comparte con Horacio.

Hace dos días, al levantarme de la cama, sentí un dolor tan agudo, pero tan agudo, hijo...No quiero decirte dónde: ya sabes que una señorita, inglesa por añadidura, *miss Restitute*, no puede nombrar decorosamente, delante de un hombre, otras partes del cuerpo más que la cara y las manos. Pero en fin, grandísimo poca vergüenza, yo tengo confianza contigo y quiero decírtelo claro: me duele una pierna. ¡Ay, ay, ay! ¿Sabes dónde? Junto a la rodilla, *do* existe aquél lunar... ¡Vamos, que si esto no es confianza! (p. 172).

En alguna otra de sus cartas, Tristana alude una vez más a la pierna del lunar y sugiere su carácter erótico: “[el médico, Miquis] Vio el lunarcito, ¡ay, ay, ay!, y me dijo no sé qué bromas para hacerme reír” (p. 176). En este sentido, la enfermedad y la posterior amputación de la pierna es una mutilación o castración a nivel de su sexualidad, que es, la principal fuerza o motivo del deseo de la protagonista.

Si tomamos en cuenta la dimensión fantasmática o imaginaria del tumor según la perspectiva de Tristana, es imprescindible la sensación de la joven de haber sido contagiada o castigada por el mismo don Lope por haber pretendido ella ejercer su sexualidad libremente. Dice B. Aldaraca:

Tristana misma parece asociar su enfermedad repentina, por lo menos a nivel del subconsciente, con el perverso dominio sexual que don Lope había ejercido sobre ella. Le escribe a Horacio que don Lope “me ha pegado su reuma”. Pero cree necesario aseverar, acto seguido, que el viejo no puede pegarle nada porque ahora no tiene relaciones sexuales, y ofrece otra interpretación, buscando ella la lógica de este acontecimiento sin lógica.¹³⁷

Todas las consideraciones sobre el valor simbólico, lingüístico e imaginario alrededor del mal físico que la aqueja nos conducen al inevitable planteamiento de que el tumor no pertenezca a la realidad orgánica como asumen don Lope y el médico, Miquis, y se trate, por el contrario, de una naturaleza más próxima al concepto de síntoma en psicoanálisis,

¹³⁷ Bridget A. Aldaraca, *El ángel de hogar*, op.cit. p. 189.

considerado como un “fenómeno subjetivo que [...] constituye no el signo de una enfermedad sino la expresión de un conflicto inconsciente”.¹³⁸ El síntoma, sin embargo, no por ser de tal naturaleza, deja de ser real o experimentarse como real en la vivencia del sujeto.

El poder que reside en la palabra del doctor, representante del discurso médico, cuyo veredicto es la brutal amputación, se considera como una agresión más de la violencia patriarcal sobre la mujer, una violencia ejercida sobre el cuerpo y legitimada en un saber incuestionable para la época. La misma Aldaraca piensa que: “El episodio de la amputación funciona simbólicamente como una escena de violación y es así como la víctima interioriza la operación” (p. 189). Se trate o no el tumor de Tristana de un síntoma del orden mencionado o en efecto sea una aflicción patológica orgánica, no podemos negar que el valor simbólico que tiene es el que merece importancia en el argumento de la novela para no ser considerado ilógico o arbitrario.

El síntoma en psicoanálisis, como expresión de un conflicto inconsciente tiene que ver con la imposibilidad del sujeto de simbolizar verbalmente, es decir, de poner en palabras un determinado conflicto psíquico. Consideramos que Tristana no elabora plenamente lo que significa la dominación de tintes incestuosos y el abuso de poder que don Lope ejerce sobre ella y no es por completo consciente de la gravedad que supone la relación con Garrido.

Aunque los estragos de la relación se manifiestan parcialmente en la conciencia de Tristana por medio de recursos como el idealismo exaltado que menciona Sinnigen, sensaciones de angustia representados en sueños mortuorios, o bien, una expresión sintomática del deseo por medio de las palabras, existe una suerte de incompreensión o falta de

¹³⁸ Roland Chemama y Bernad Vandermersch, *Diccionario de Psicoanálisis, op.cit.*, p. 637. **Síntoma.**

lucidez en la protagonista que bien se justifica por la siniestra manipulación del perverso “amante y por fatalidad maestro” (p. 67).

Un ejemplo que muestra la falta de conciencia del personaje sobre la gravedad de la relación con el “anciano galán” es la ambivalencia afectiva que le dirige.

A veces paréceme que lo aborrezco, que siento hacia él un odio tan grande como el mal que me hizo; a veces, te lo confieso todo... siento hacia él cierto cariño, como de hija, y me parece que si él me tratara como debe, como un padre, yo le querría... Porque no es malo, no vayas a creer que es muy malo, muy malo...No; allí hay de todo. Es una combinación monstruosa de cualidades buenas y defectos horribles; tiene dos conciencias, una muy pura y noble para ciertas cosas, otra que es como un lodazal; y las usa según los casos: se la pone como si fueran camisas (pp. 111-112).

La monstruosidad de la que habla Tristana para referir el carácter de don Lope, cuya manipulación se ejerce como amante celoso y como padre, es la razón que la priva de su devenir como mujer y como sujeto de deseo. Dice don Lope, poco antes de la operación de Tristana se dice a sí mismo: “Y ahora, ¡por vida de...! ahora me da la gana de ser su padre, y de guardarla para mí solo, para mí solo [...], y si no me cuadra retenerla como mujer, la retendré como hija querida; pero que nadie la toque, ¡vive Dios!, que nadie la mire siquiera” (p. 183). La relación de carácter incestuoso, como manifestación de lo “siniestro” o lo “ominoso”, no haya palabras para simbolizarse y ubicar en toda su dimensión la herida que genera en la protagonista, de manera que su dolor adquiere expresión por medio de la enfermedad considerada como síntoma en términos psicoanalíticos.

El deseo de Tristana muere con la mutilación de la pierna. El mismo don Lope se refiere a la amputación como el fin del amor de Tristana y Horacio: “Para mí es cosa terminada..., terminada, sí señor, cosa muerta, como la pierna, caída, enterrada, como la pierna” (p. 227). La mortificación del deseo, días antes de concretizarse en la operación de la señorita de Reluz, se da con la estrategia de don Lope que, ahora desde el lugar de padre,

devalúa e infantiliza el deseo de Tristana como mujer, a partir de la agresiva invasión a la intimidad de la joven; primero en lo referente al espacio sagrado de la correspondencia con Horacio y, más adelante, al involucrar al pintor a la vida de Tristana como un amigo de intenciones más bien fraternales que vendrá a satisfacerle a la enferma caprichos inocentes por medio de “lecioncitas de pintura” (p. 237).

A continuación, se muestra un ejemplo de la infantilización del deseo de la protagonista que se infringe desde el perverso lugar paterno:

Nadie te comprende como yo, y el mismo que tiene la dicha de leer tus garabatos no está a la altura de ellos, ni merece tanto honor. En fin, ya te irás convenciendo... Entre tanto, muñeca de mi vida, escribe todo lo que quieras, y si algún día no tienes ganas de manejar la pluma, díctame, y seré tu secretario. Ya ves la importancia que doy a ese juego infantil... ¡Cosas de chiquillos, que comprendo perfectamente, porque yo también he tenido veinte años, y a cuanta niña que caía por delante la llamaba *mi bello ideal* y le ofrecía mi blanquísima mano! (pp. 95-96).

Consideramos que la infantilización del deseo culmina con la muerte del mismo, porque conduce a la nulidad de la mujer adulta, naturalmente sexual, y recurre en el retorno al lugar inicial de sumisión y obediencia donde el deseo propio cede al deseo ajeno. El rasgo infantil que tiene que ver con la satisfacción del deseo paterno, y anulación del deseo propio, se explica en la actitud del personaje que acepta con una suerte de automatismo, el matrimonio con don Lope, o con su padre: “[Tristana] lo aceptó [el matrimonio] con indiferencia [...] Casi no se dio cuenta de que la casaron” (p. 251).

La posición infantil de Tristana a la que la somete Garrido con perversas artimañas coincide nuevamente con la adjetivación de la protagonista como muñeca —ahora “muñeca infeliz” — la cual representa un objeto de belleza femenina inanimada, dispuesta a la complacencia del deseo del otro. Dice don Lope: “¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; ¡pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías,

no contaba con Dios, que me tiene ley..., no sé por qué..., pues siempre se pone de mi parte en estas contiendas” (p. 205).

El destino de Tristana como muñeca puesta al servicio del deseo y el poder de don Lope se interpreta como un destino social y cultural de la mujer al servicio del poder masculino y patriarcal relacionado con la inmersión en el espacio doméstico. Para Muñoz Muriana:

La amputación ha cumplido el objetivo de erradicar el deseo femenino mediante su reconducción al *domos* (traducción latina de *oikos*, “hogar”), que con sus resonancias de dominio y domesticación, encierra el cuerpo femenino en el hogar y en su equivalente institucional, esto es, el matrimonio, domesticando así el deseo sexual. Ya para un personaje que desea saber y conocer, vivir y ver mundo, el fin del deseo es equiparable con la muerte o aniquilación de su subjetividad.¹³⁹

A propósito de la interpretación del texto de Hoffmann “el hombre de arena”, Freud incluye como formas de expresión de lo “ominoso” o lo “siniestro” tanto “la repetición de lo semejante” como “el retorno involuntario al mismo lugar”. Dice Freud:

Cuando uno se pierde, sorprendido por la niebla en una montaña boscosa, y pese a todos sus esfuerzos por encontrar un camino marcado o conocido, vuelve varias veces al mismo lugar caracterizado por un aspecto determinado. O bien, cuando se yerra por una habitación desconocida y oscura, buscando la puerta o el interruptor de luz, y se tropieza en cambio por décima vez con un mismo mueble. [...] solo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias parecería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de casualidad.¹⁴⁰

Freud interpreta estas situaciones como manifestaciones de la “actividad psíquica inconsciente” relacionadas con la pulsión de muerte:

*“La actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco.”*¹⁴¹

¹³⁹ Sara Muñoz Muriana, “Lo aceptó con indiferencia”: Silencio, indiferencia y rebelión en Tristana de Pérez Galdós”, *op.cit.*, p. 72.

¹⁴⁰ Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Obras completas, op.cit.*, p. 2495.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 2496.

Así como la relación de tintes incestuosos se ha considerado como una expresión de lo “ominoso” en tanto manifestación de lo reprimido, también interpretamos como tal, el retorno a la posición inicial de sumisión del personaje porque en analogía con el ejemplo mencionado por Freud, Tristana, a pesar de sus esfuerzos por asumir su deseo y realizarlo, termina satisfaciendo el deseo de don Lope. Sin embargo, no podemos hablar claramente de una interpretación del retorno e Tristana como una “compulsión a la repetición”, tal y como lo concibe Freud porque en este caso, dicho retorno y la correlativa muerte del deseo es resultante de la dominación ejercida por don Lope y una sociedad que no le da opción alguna para constituirse como la mujer que desea ser.

2.3. CONFESIÓN Y EROTISMO DE ASÍS TABOADA: PERSPECTIVA FEMENINA COMO CONTRAPUNTO

Desde su publicación en 1889, *Insolación* de Emilia Pardo Bazán resultó ser una novela controversial que reflexiona sobre el asunto del género en términos del deseo erótico-amoroso femenino a partir de una perspectiva de igualdad entre hombres y mujeres. La joven viuda se construye como sujeto de deseo al decidir aventurarse en una cita que la precipitará a la cálida seducción de un apuesto andaluz. La liberación de las pasiones en el carnavalesco ambiente de la romería de San Isidro la conducirán a una interesante experiencia erótica, un posterior encuentro sexual sugerido y el matrimonio de los amantes como desenlace.

Como portavoz de un discurso feminista defensor ante todo de la libertad y la emancipación femeninas, Pardo Bazán se opone, con su protagonista Asís Taboada, a los estereotipos literarios que limitan a la mujer a modelos de sumisión como el ‘ángel del hogar’

o su contrario, “la mujer caída”. El matrimonio de los personajes, sin embargo, ha despertado preguntas e inquietudes en la crítica por sugerir, según Ojea Fernández, “un guiño a la moral”, y no defender, como dice Bárbara Zecchi, una propuesta de plena libertad y autonomía femeninas.

A diferencia de la mayoría de sus contemporáneas, la escritora gallega piensa, además, que el matrimonio es una de las cadenas más determinantes que tiene la mujer, pues la condena a la dependencia y a la subordinación: El error fundamental que vicia el criterio común respecto de la criatura del sexo femenino [...] es el de atribuirle un destino de mera relación; de no considerarla en sí, ni por sí, ni para sí, sino en los otros, por los otros y para los otros”.¹⁴²

Zecchi se pregunta entonces por qué Emilia Pardo Bazán inscribe a su protagonista en “un destino de relación” al casarla con Diego Pacheco.¹⁴³ A diferencia de los matrimonios de Rosalía de Bringas, Tristana, Ana Ozores, Nucha, de *Los pazos de Ulloa*, y otros personajes femeninos de la novela de la época, caracterizados por la insatisfacción femenina, el casamiento de Así resignifica la idea del matrimonio en cuanto que se fundamenta en el placer y el deseo de la protagonista. Como bien señala Ojea Fernández: “La narradora se aleja del resto de novelistas del XIX al presentar en *Insolación* a una dama que desafía las convenciones sociales, las señoras que no aceptaban el rol tradicional no tenían más remedio que refugiarse en su propia soledad”.¹⁴⁴ En oposición a los trágicos finales que predominan

¹⁴² Bárbara Zecchi, “*Insolación* de Emilia Pardo Bazán: Intertextualidades y parodias, hacia una escritura de la igualdad”, *Modern Language Notes*, 122 (2007), p. 297.

La cita de referida pertenece a: Emilia Pardo Bazán, “Una opinión sobre la mujer”, en Jagoe Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género*, Barcelona, Icaria, 1998, p. 502.

¹⁴³ Para Bárbara Zecchi, *Insolación* guarda relaciones paródicas con textos precedentes como el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *Carmen* de Merimée y la hagiografía del santo del mismo nombre de la protagonista para transgredir la moral tradicional imperante y así burlar las ideas entorno al ‘ángel del hogar’ como la asexualidad femenina y la superioridad moral de la mujer, mecanismos culturales de coerción. El matrimonio así funcionaría como representación burlesca de estas ideas en virtud de la defensa de la igualdad entre los géneros en el terreno de la sexualidad.

¹⁴⁴ María Elena Ojea Fernández, “Escritura de mujer y discurso feminista en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán”, *Locas: escritora y personajes femeninos cuestionando las normas. XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, 2015, p. 1151.

en las novelas del periodo (1881-1892), como el ostracismo social en el caso de Ana Ozores o la muerte del deseo en Tristana, el matrimonio de Asís Taboada y Diego Pacheco tiene como perspectiva la legitimación del deseo femenino a partir de una solución que armonice el devenir social y el deseo de la mujer. Sin pretender representar el matrimonio como forma de realización femenina, la escritora decide dar a su protagonista un final favorable que la exima de sufrimiento e inaugure la posibilidad de un futuro luminoso en el que pueda dar satisfacción al deseo sexual. Un caso similar al de Asís es el de Amparo, protagonista de *Tormento* de Galdós, la cual, aunque no se casa con Agustín por la deshonra que supone la relación anterior con el cura, se da cumplimiento al deseo de la mujer al emprender con su enamorado una vida juntos en Biarritz.

La discusión sobre el deseo femenino a la luz de una perspectiva de libertad y de igualdad entre los sexos se lleva a cabo mediante la problematización del mismo en una sociedad de una moral inquisidora con efectos en la subjetividad de la mujer.

Asís es consciente de su lugar en la sociedad, ella misma nos dice: “Yo que soy una persona como todas, una de tantas, debo respetar el orden establecido” [...], ella pertenece a un entorno social que la ha condicionado desde que nació. Es una mujer burguesa que no ha podido actuar de manera espontánea. Su amor, tanto conyugal como maternal, se ha basado en el orden. Dentro del sistema patriarcal burgués, la mujer de clase media debe reprimir sus instintos. La sensualidad está ausente en el ambiente pacato de las burguesas de la época y Asís no puede transformarse dentro del mismo. Doña Emilia hace referencia a este inmovilismo en sus artículos feministas y explica que las transformaciones exteriores en la sociedad decimonónica no incluyen a la mujer burguesa, la cual “ha de mantenerse inmutable y fija como estrella polar”.¹⁴⁵

El discurso feminista de *Insolación* se construye a partir de una heroína que, como sujeto de deseo — una mujer de treinta y dos años con una gran vitalidad y ganas de disfrutar la vida—, entra en conflicto con las expectativas y prohibiciones que la moral cultural impone

¹⁴⁵ María Luisa Guardiola Tey, “Diálogo, comunicación y liberación en dos novelas finiseculares: el caso de Lucrecia en el abuelo de Pérez Galdós y Asís en *Insolación* de Pardo Bazán”, *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*, 9 (2009), p. 352.

a las mujeres en el terreno de la sexualidad —sostener una vida consagrada al luto y a la maternidad.

En términos de la construcción narrativa, la expresión del deseo en conflicto se da de dos maneras: por medio de la enunciación de la protagonista a partir de recursos como la focalización (capítulo I) y la narración en primera persona (capítulo II a IX), donde aquélla manifiesta la disyuntiva moral que supone la salida con el andaluz; la otra forma de expresión del conflicto es el cuerpo de Asís, cuya representación oscila entre la experiencia erótica que genera la sobreexcitación de los sentidos de la romería y el malestar físico provocado por la insolación, el alcohol y, en general, el exceso que en términos de transgresión al orden establecido supone la experiencia en San Isidro.

Con respecto a la dimensión enunciativa, la presencia del deseo sexual en la marquesa es plausible a partir de la resistencia moral con la que valora el hecho. La suerte de examen de conciencia en el capítulo I tiene, por un lado, la función de contar el relato de la víspera, y por el otro, reprochar y justificar para sí la escapatoria a la fiesta popular.

—De todos modos —arguyó la voz inflexible—, confiesa, Asís, que si no hubieses tomado más que el sol... Vamos, a mí no me vengas tú con historias, que ya sabes que nos conocemos... ¡como que andamos juntos la friolera de treinta y dos abriles! Nada, aquí no valen subterfugios... Y tampoco sirve alegar que si fue inesperado, que si parece mentira, que si patatán, que si patatán... Hija de mi corazón, lo que no sucede en un año, sucede en un día. No hay que darle vueltas. Tú has sido hasta la presente una señora intachable; bien: una perfecta viuda; conformes: te has llevado en peso tus añitos de luto (cosa tanto más meritoria cuanto que, seamos francos, últimamente ya necesitabas alguna virtud para querer a tú tío, esposo y señor natural, el insigne marqués de Andrade, con sus bigotes pintados y sus alifafes, fístulas o lo que fuesen); a pesar de tu genio animado y tu afición a las diversiones, en veinticuatro meses no se te ha visto el pelo sino en la iglesia o en casa de tus amigas íntimas; convenido, has consagrado varias horas al cuidado de tu niña y eres madre cariñosa; nadie lo niega: te has portado siempre como una señora, disfrutar de tu posición y de tu independencia, lo reconozco... pero ¿qué quieres, mujer? Te descuidaste un minuto, incurriste en una chiquillada (porque fue una chiquillada, pero chiquillada del género atroz, convéncete de ello) y por cuando viene el demonio y la enreda y te encuentras en la calle en la gran trapisonda... No andemos con sol por aquí y sol por allá. Disculpas del mal pagador. Te falta hasta la

excusa vulgar, la del cariñito y la pasioncilla... nada, chica, nada. Un pecado gordo en frío, sin circunstancias atenuantes y con ribetes de desliz chabacano. ¡Te luciste!¹⁴⁶

En el pasaje es llamativa la construcción dialógica del discurso de Asís en tanto que se representa una voz interior que funciona como conciencia moral escindida pero constitutiva de la protagonista. A modo de “superyó”, esta conciencia apuesta por controlar y reprimir los instintitos sexuales y el placer sensual que prevalecen durante la romería: “Vamos, a mí no me vengas tú con historias, que ya sabes que nos conocemos... ¡como que andamos juntos la friolera de treinta y dos abriles! Nada, aquí no valen subterfugios...”. El género masculino con el que se identifica la posición discursiva se interpreta como la voz vigilante y punitiva de la cultura patriarcal que obstaculiza y cancela el deseo de la mujer en virtud de modelos culturales como “el ángel del hogar”, los cuales daban un valor virtuoso a la falsa idea de asexualidad femenina. El fragmento continúa su desarrollo con un cambio de perspectiva, ahora a partir de la justificación de haber cedido ante el placer de la inadecuada cita: “Hija de mi corazón, lo que no sucede en un año, sucede en día”. Con tono complaciente y no exento de humor y frescura, Asís disculpa sus acciones al reconocer como mérito el haber tenido un pasado de sacrificio y abnegación, adecuados según las expectativas sociales sobre las mujeres de su condición: “No hay que darle vueltas. Tú has sido hasta la presente una señora intachable; bien: una perfecta viuda; conformes: te has llevado en peso tus añitos de luto”. La joven justifica la incidencia en el placer al reconocer la ausencia del mismo en términos de la satisfacción y la atracción carnal con el difunto marido que, como los esposos de otras protagonistas de la novela española de la época —Bringas, Quintanar, don Lope y

¹⁴⁶ Emilia Pardo Bazán, *Insolación (Historia amorosa)*, ed. de Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2018, p. 72. Todas las citas de la obra se refieren a la edición mencionada. En adelante solo mencionaremos el número de página entre paréntesis.

Maxi, por mencionar algunos— tienen como cualidad la vejez o la falta de atractivo: “[...] seamos francos, últimamente ya necesitabas alguna virtud para querer tú a tío, esposo y señor natural, el insigne marqués de Andrade, con sus bigotes pintados y sus alifafes, fistulas o lo que fuesen”.

La protagonista sugiere la insatisfacción en el orden del deseo y de la sexualidad durante el matrimonio con el marqués de Andrade, un hombre mucho mayor que ella y enfermizo — lo cual insinúa la dedicación de los cuidados por parte de su esposa— con el que además había una relación de parentesco —que alude, quizás, a los usuales matrimonios por conveniencia. Con esta intervención, Asís es portavoz de la crítica autoral a la institución matrimonial que refería Bárbara Zecchi sobre el sometimiento de las mujeres a los “destinos de relación”. Por otra parte, el hecho de que la maternidad de la protagonista apenas se mencione, y más bien brille por su ausencia, es una razón más de la crítica a la vida dedicada a la complacencia y el cuidado del otro a costa del detrimento del deseo propio. Es interesante el contraste entre el trasfondo que sugieren las cavilaciones de Asís y la vitalidad de la víspera en compañía de Diego Pacheco.

Por otra parte, la confesión como una de los dispositivos de poder más eficientes del siglo XIX funciona en la novela como máxima representante de la moral coercitiva que limita el devenir de las mujeres como sujetos de deseo, y en general toda expresión del mismo. Más adelante, dice la protagonista: “Bonito se pondría el padre Urdax cuando tocasen a confesarse de aquella cosa inaudita y estupenda. ¡Él, que tanto se atufaba por menudencias de escotes, infracciones de ayuno, asistencia a saraos en cuaresma, mermas de misa y otros pecadillos [...]!” (p. 73). El tono confesional alude la presencia imaginaria pero inquisitiva del cura, con quien podría estar también vinculado el género masculino de la voz de la conciencia

moral descrita. Esta última intervención desmiente con humor la autoridad del clérigo y por lo tanto del discurso moral imperante para abrirle camino al deseo y a la tentación sexual.

El pasaje citado finaliza con la consideración de las acciones como travesura infantil y divertida que exime de responsabilidad, y verdadero sentido moral a la protagonista: “Te descuidaste un minuto, incurriste en una chiquillada (porque fue una chiquillada, pero chiquillada del género atroz, convéncete de ello) y por cuando viene el demonio y la enreda y te encuentras en la calle en la gran trapisonda...” En el fragmento es llamativa la oscilación entre la conciencia moral que culpabiliza y la voz del deseo comparable al “demonio que enreda”. La alternancia de perspectivas da la sensación de espontaneidad y ligereza. Tal construcción del lenguaje, por un lado, aporta verosimilitud a la construcción psicológica del personaje, y por el otro, constituye una propuesta y postura críticas en la medida en que el placer desmiente el peso de la “moral sexual” imperante.¹⁴⁷

Además del discurso verbal, el cuerpo de Francisca Taboada es el otro escenario de la disyuntiva entre el deseo, naturalmente sexual, y las expectativas sociales que actúan en detrimento de su satisfacción. A partir de las ideas freudianas que iluminan la relación entre el universo psíquico y el cuerpo, así como la disposición de este último como escenario de las dificultades psíquicas, interpretamos el cuerpo de Asís como el espacio simbólico donde el conflicto se manifiesta;¹⁴⁸ la salida de Asís a la romería se figura como una transgresión al

¹⁴⁷ Véase: Elizabeth A. Scarlett, “The Body-as-Text in Emilia Pardo Bazan’s *Insolación*”, *Under Construction. The Body in Spanish Novels*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1994, pp. 10-45.

Sobre este asunto es interesante la aportación de E. Scarlett que, a partir de una perspectiva psicoanalítica lacaniana, interpreta el subtexto crítico de la novela como la trascendencia de la “Ley del padre” entendida como el orden simbólico patriarcal que incide negativamente en el malestar físico y el cuerpo de la protagonista. En nuestra lectura la moral sexual imperante corresponde con la “Ley del padre” que adquiere voz concreta en la conciencia moral de Asís y la figura del padre Urdax, de manera que, el discurso de Asís oscila entre el deseo femenino y la “Ley del padre”.

¹⁴⁸ Véase: Nöel Vails, “Confesión y cuerpo en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán”, *Estudio sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José M. González Herrán, Santiago de Compostela- Servicio de publicaciones, 1997, pp. 321-351.

orden establecido. Aunque, como dice Noël Vails, “San Isidro es el espacio liminal —donde se glorifica el mundo al revés, sabiendo que es un momento pasajero y ritual— en el que la pareja amorosa puede expresar la pasión dejando aparte la mayoría de las relaciones sociales”;¹⁴⁹ el carácter transgresor de la experiencia está dado sobre todo porque proviene del placer y del deseo de la protagonista. La disposición al placer valora la experiencia de la romería incluso antes de presentarse la invitación por parte de Pacheco.

Cerca de la Cibeles me fijé en la hermosura del día. Nunca he visto aire más ligero, ni cielo más claro; la flor de las acacias del paseo de Recoletos olía a gloria, y los árboles parecía que estrenaban vestido nuevo de tafetán verde. Ganas me entraron de correr y brincar como a los quince, y hasta se me figuraba que en mis tiempos de chiquilla, no había sentido nunca tal exceso de vitalidad, tales impulsos de hacer extravagancias, de arrancar ramas de árbol y de chapuzarme en el pilón presidido por aquella buena señora de los leones.

Nada menos que estas tonterías me estaba pidiendo el cuerpo a mí (p. 92).

La sensualidad con que la protagonista aprecia las bondades del día descrita como “exceso de vitalidad”, dirige su actitud al lúdico desembarazo de las responsabilidades que se potenciarán en el ambiente carnavalesco de San Isidro. Por otra parte, el cuerpo se expresa y demanda experiencias de placer como una dimensión disociada de la voluntad de la protagonista. Aunque no se trata aún de un placer sexual, la disposición al disfrute corporal sirve como señuelo de la vivencia venidera, la romería en compañía del seductor, la cual funciona como umbral para el encuentro sexual de la pareja (sugerido, un primer encuentro, en el capítulo XII por la presencia de la voz autoral en la narración y otro más transparente por el narrador en el epílogo de la novela). La valoración del cuerpo que habla como dimensión aparte de la mente y la voluntad del personaje tiene lugar en el capítulo I cuando Asís despierta la mañana siguiente de San Isidro bajo los estragos de la insolación y de la

¹⁴⁹ *Ibid.*, 343.

bebida: “las mejillas ardían; latían desaforadamente las arterias; y el cuerpo declaraba a gritos que, si era ya hora muy razonable de saltar de la cama, no estaba él para valentías tales” (p. 67). Estos ejemplos son llamativos por significar al cuerpo constantemente en oposición al deber ser y, por lo tanto, al orden moral. La disposición al placer en ambos casos se interpreta como recurso que exime a la protagonista de responsabilidad sobre sus acciones. El cuerpo es quien habla en virtud de procurarse placer y bienestar.

Bajo esta perspectiva, Noël Vails ha interpretado el cuerpo de Asís como verdadero confesor del deseo, en parte por el “acto higiénico” que la joven lleva a cabo a la mañana siguiente de la romería como metonimia de una limpieza moral, dada en el texto mismo: “Ardía la cama [...] y también el cuerpo de la culpable [...] se dirigió al lavabo, torció el grifo del depósito, y con las yemas de los dedos empapadas en agua, se humedeció frente, mejillas y nariz; luego se refrescó la boca, [...] se bañó los párpados largamente, con fruición”¹⁵⁰ (p. 73). La idea del cuerpo como confesor es interesante porque da voz al deseo sexual, corporal, al tiempo que excusa a la joven y al texto mismo del poder moral que supondría su enunciación explícita. Dice Vails: “lo que Pardo Bazán describe es la sensación de deseo en su novela”¹⁵¹, tal sensación sólo es posible a partir de la confesión del cuerpo de la protagonista a lo largo de sus páginas.

Otra razón por la cual el deseo sexual no se concreta en el discurso enunciativo del personaje es por la naturaleza ambivalente del mismo. La ambivalencia se identifica con el “exceso de vitalidad” —“no había sentido nunca tal exceso de vitalidad, tales impulsos de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 334. Vails interpreta la limpieza del cuerpo de la protagonista como una limpieza moral: la higiene corporal “anticipa cómo se va a representar un imaginario social muy decimonónico donde medicina y religión se entrelazan como prácticas discursivas y crean no solo un cuerpo higienizado sino también moralizado”

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 331.

hacer extravagancia”— que tiene como correspondencia simbólica la insolación, efecto excesivo del sol abrasador en el cuerpo. La experiencia en la romería resulta excesiva en todos los sentidos, por la cantidad de gente que invade el espacio, las horas bajo el sol abrasador, el consumo de alcohol y, sobre todo, en términos de la transgresión a los límites de lo adecuado y lo correcto que la experiencia supone para una dama de su categoría.

El exceso, asociado a la ambivalencia entre placer y malestar, funciona para valorar el conflicto moral que viene con la manifestación del deseo sexual. Éste se representa durante la fiesta por medio de la sobreexcitación de estímulos sensoriales producidos por el ambiente popular y las condiciones climáticas:

Aparte del sol que le derrite a uno la sesera y del polvo que se masca, bastan para marear tantos colorines vivos y metálicos. Si sigo mirando van a dolerme los ojos. Las naranjas apiñadas parecen de fuego; los dátiles relucen como granates oscuros; como pepitas de oro los garbanzos tostados y los cacahuetes; en los puestos de flores no se ven sino claveles amarillos, sangre de toro, o de una rosa tan encendida como las nubes a la puesta de sol [...].

Ahora que reflexiono a sangre fría, caigo en la cuenta de que era bastante raro y muy inconveniente que a los tres cuartos de hora de pasearnos juntos por San Isidro, nos hablásemos Don Diego y yo con tanta broma y llaneza. Es posible, bien mirado, que mi paisano tenga razón, que aquel sol, aquel barullo y aquella atmósfera popular obren sobre el cuerpo y el alma como licor o vino de los que más suben a la cabeza, y rompan desde el primer momento la valla de reserva que trabajosamente levantamos las señoras un día y otro contra osadías peligrosas. De cualquier índole que fuese, yo sentía ya un principio de mareo cuando exclamé: — En la cárcel estaría a gusto con tal que no hiciese sol...

Me encuentro así... no sé cómo: parece que me desvanezco (pp. 108, 112-113).

Además del simbolismo nacional de los colores, rojo y amarillo, que emana de la fiesta popular madrileña, es llamativa la excitación sensorial dada por los estragos del sol en el cuerpo se logra por el exceso de estímulos visuales contruidos a partir de símiles e imágenes que pudieran evocar el deseo erótico: la dulzura de las naranjas y los dátiles como elixires, el “fuego”, el predominio del color rojo, “granate”, “sangre”, “una rosa tan encendida como la puesta de sol”; todas ellas imágenes que aportan también un valor de cierta violencia. Asimismo, la embriaguez, literal y metafórica que invade al personaje produce un malestar

físico vinculado con la sensación de disolución de las fronteras morales que al mismo tiempo genera la expresión de la sexualidad y del placer:

Lejos de disiparse esta aprensión, se aumentaba mientras iba internándome en la romería apoyada del brazo de gaditano. Nada, señores, que estaba en mitad del golfo. Los innumerables ruidos de voces, disputas, copas, pregones, juramentos, vihuelas, organillos, pianos, se confundían en un rumor nada más: el mugido sordo con el que el Océano se estrella en los arrecifes; y allá a lo lejos, los columpios lanzados al aire con vuelo vertiginoso, me representaban lanchas y falúas balanceadas por el oleaje. ¡Ay Dios mío y qué desvanecimiento me entró al convencerme de que en efecto me encontraba en alta mar! [...]. Las perspectivas arquitectónicas me parecían desdibujadas y confusas, con gran temblequeo y vaguedad de contornos, lo mismo que si las cubriese el trémulo velo de las olas [...] (pp. 137 y 141).

Scarlett interpreta las impresiones descritas como la confusión entre los límites entre las clases sociales antes bien demarcadas, los sexos y los cuerpos. Para Vails, con el mareo se pretende proyectar un ambiente carnavalesco que permite la expresión de las represiones y los deseos del personaje femenino. La sensación de pérdida de los límites, los ritmos constantes y monótonos del exterior comparados al oleaje, pueden ser interpretados como metáforas del deseo sexual. El valor ambivalente asociado a “exceso de vitalidad” se intensifica por la prevalencia del sentimiento de angustia que permite interpretar la vivencia de la protagonista como experiencia erótica en el sentido que dio Georges Bataille al erotismo:

La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana. Debemos y podemos saber exactamente que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera. Esto nos aparece así en la angustia, en el momento en que transgredimos la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que esa prohibición aún surte efecto en el momento mismo en que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía. Si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. [...] La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición.¹⁵²

¹⁵² George Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008, p. 43.

El “exceso de vitalidad” que envuelve la experiencia entera de Asís durante la romería corresponde con la experiencia erótica descrita por Bataille al incorporar al erotismo un componente de angustia asociada a la transgresión de lo prohibido. El sol es el elemento que articula el erotismo; su presencia simboliza el doble valor de la experiencia que, por cruzar los límites de lo permitido, genera mareos, confusión, angustia, y después, un terrible malestar corporal, pero también promueve la expresión del deseo y del placer.

María Elena Ojea Fernández¹⁵³ propone la representación del cuerpo femenino en *Insolación* como causa de subjetividad y no como objeto de un discurso patriarcal. El realismo de la novela, más que la problematización del deseo femenino en una sociedad que obstaculiza y cancela su satisfacción —común entre sus contemporáneos “Clarín” y Galdós— depende de la representación misma del erotismo y el deseo sexual femeninos. El deseo femenino se representada con una gran verosimilitud, pero con el *plus* de una propuesta crítica que resta poder a un discurso cultural que intenta desmentirlo y controlarlo.

El deseo de los tres personajes femeninos, Ana Ozores, Tristana y Asís, la marquesa de Andrade, tiene dos formas concretas de expresión, una verbal y enunciativa, y otra, corporal. Ambas permiten interpretar a las protagonistas como sujetos de deseo, y vincular el escenario subjetivo de cada una con el contexto social y cultural del momento representado en las novelas.

En el caso de la Regenta, la expresión discursiva del deseo se da a partir de la justificación del mismo en la medida que reconoce las causas de su malestar. Hemos señalado además que la construcción de la protagonista como sujeto de deseo se relaciona con la identificación con los mundos literarios. En Tristana la enunciación del deseo tanto amoroso

¹⁵³ Véase:: Ojea Fernández, *op.cit.*, pp. 1147-1163.

como emancipatorio se acompaña de la toma de conciencia sobre la situación presente. Y en Asís, por su parte, la expresión verbal del deseo sexual se lleva a cabo en un monólogo interior en el que se discurre sobre el deber social y el querer. Asimismo, en los tres personajes hemos señalado una forma de expresión del deseo corporal. En Ana Ozores se expresa mediante los síntomas histéricos, en Tristana por medio del tumor y en la marquesa Taboada, por medio de las sensaciones corporales del mareo en la romería de San Isidro. El cuerpo, en todos los casos, funciona como discurso o confesión de algo del orden del deseo que escapa a la conciencia de las protagonistas y por lo tanto no pueden poner en palabras.

En la Regenta, los ataques de nervios, con todo su lenguaje gestual metafórico, y las sensaciones físicas que genera la lectura de San Juan de la Cruz en el despertar sexual de la juventud, expresan la sexualidad contenida del personaje, o bien, la represión sexual del mismo. En Tristana, la manifestación somática responde más que a la naturaleza del deseo, a su castración, que hemos interpretado como la muerte del deseo. En este caso, el cuerpo expresa algo que resulta intolerable para la conciencia de la joven y que involucra el abuso de tintes incestuosos por parte de don Lope. En ambas mujeres hay una dimensión del deseo consciente, más discursiva, y otra más inconsciente que, aunque es expresada en el cuerpo, es asequible por el contenido simbólico y verbal con que se representa. En Tristana, el trasfondo simbólico de la enfermedad de la pierna incumbe la sentencia del discurso colectivo puesto en boca de don Lope, “la mujer en casa, pierna quebrada y en casa”, que ilumina la decadencia del destino social para la mujer burguesa. Asimismo, la mención del caso de histeria de Elizabeth de R. ilumina el simbolismo del síntoma de Tristana como parálisis psíquica, emocional y afectiva vinculada a la situación de abuso.

Tanto el cuerpo de Asís, como el de Ana Ozores funciona como confesor del deseo sexual. En ambos casos, los ataques nerviosos de Ana y los mareos de la marquesa, el

malestar físico responde a la dificultad de las protagonistas de reconocer y de asumir el deseo sexual, en gran medida debido a las prohibiciones, expectativas y limitaciones sociales impuestas a las mujeres de su clase. La diferencia entre las protagonistas es que la experiencia con el deseo y el deber en Ana Ozores es tormentosa y en Asís, por el contrario, es lúdica y despreocupada. Esta posición radicalmente distinta a los personajes femeninos creados por “Clarín” y Galdós, reivindica la apuesta feminista por la igualdad entre los géneros y una defensa por los derechos de la mujer su creadora, Emilia Pardo Bazán.

CAPÍTULO III: ‘SER MUJER’ Y LO FEMENINO A LA LUZ DE LAS EXPECTATIVAS SOCIALES Y LA “MORAL SEXUAL” EN *FORTUNATA Y JACINTA*

3.1. ‘SER MADRE’: MALESTAR Y FANTASÍA EN JACINTA

La construcción del deseo de los personajes femeninos de la década de 1880 se pone en perspectiva a partir de las ideas culturales sobre la mujer y su papel en el contexto de la domesticidad burguesa, tanto en una dimensión social, como en lo respectivo al imaginario cultural de lo femenino, erigido por figuras antagónicas de la mujer y de su deseo. En *Fortunata y Jacinta* (1887), como en otras novelas del realismo y el naturalismo en España, el deseo es un elemento constitutivo de la psicología del personaje y, en muchas ocasiones, esencial en el argumento novelesco. En esta novela que lleva como subtítulo *Dos historias de casadas*, Galdós pone el acento en el matrimonio de dos mujeres que pertenecen a dos clases sociales radicalmente distintas, polos opuestos de la sociedad que representa (1869-1874). Así, mientras que Jacinta es la esposa del heredero de una de las familias más ricas y poderosas de Madrid, y como tal cumple casi a la perfección con el ideal femenino burgués del ‘ángel del hogar’, Fortunata es una muchacha humilde, representativa del proletariado urbano que Galdós retrata en “Una visita al Cuarto estado”. En ambos casos, el matrimonio es el escenario que pone en perspectiva los valores morales y las prácticas sociales de la época que pretenden modelar las formas de comportamiento de las mujeres. No obstante, la diferencia de clase en las protagonistas determina formas particulares de subjetividad y por ello maneras distintas de posicionarse frente al propio deseo y la sexualidad. Ya Jhon Sinnigen ha comentado que las diferencias de género y clase en *Fortunata y Jacinta* “son una manifestación de fuerzas sociales y psíquicas y patriarcales de la sociedad en la cual el

autor vivía y cuya posible renovación exploraba en sus novelas”.¹⁵⁴ Esta idea es especialmente importante para abordar el análisis del deseo de los personajes femeninos porque en ambos casos su problematización se plantea y se desarrolla a partir de los conflictos interiores que ellos establecen con la moral cultural imperante a partir del escenario conyugal burgués. El mundo interior y psicológico de Fortunata y de Jacinta, la representación de su experiencia subjetiva misma, posibilita la puesta en discurso de las apreciaciones críticas sobre el mundo social. Asimismo, la expresión del propio deseo, en la medida en que viene a perturbar el orden establecido,¹⁵⁵ constituye también un punto de partida para cuestionar la sociedad que se retrata.

En Jacinta, por ejemplo, la maternidad se plantea en términos de una construcción sociocultural de la mujer educada en la burguesía. La dificultad para concebir de esta protagonista se plantea en un escenario en el que la maternidad se encuentra en el centro de la ideología burguesa sobre la feminidad.

Para Silvia Tubert:

La feminidad como la masculinidad, es contingente y cambiante en tanto producción histórico-cultural. Sin embargo en la medida en la que el concepto de feminidad no tiene un contenido fijo y universal—lo que también es fuente de ansiedad y de malestar, puesto que no hay una respuesta inmediata a la interrogante sobre lo que significa ser mujer ni al enigma de la diferencia entre los sexos —, los seres humanos elaboran mitos y teorías para explicar ese enigma, creando representaciones de lo femenino que actúan como modelos ideales, que a su vez influyen en la estructuración psíquica del sujeto.¹⁵⁶

El que en el contexto cultural y social de la domesticidad burguesa del siglo XIX la mujer se identifique en su totalidad con la madre —el trinomio mujer-esposa-madre— supone una falta en la subjetividad para aquellas que por sus condiciones de género y clase

¹⁵⁴John Sinnigen, “Sexo y clase social en *Fortunata y Jacinta*: opresión, represión, expresión”, p. 55.

¹⁵⁵ Francisco Caudet, “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 31.

¹⁵⁶ Tubert, *Deseo y representación*, *op.cit.*, p. 207.

no consiguen satisfacer esta idea de lo femenino. No se olvide que incluso el discurso médico justifica la ideología burguesa sobre la mujer destinada al cumplimiento de los roles como esposa y madre al corresponder su “exacerbada emotividad” con la entendida proclividad natural de ser madre: “Según los médicos, lo que la mujer quiera o deje de querer no hace al caso. Su potencial reproductivo la define y la limita a un papel social único, el de la maternidad”.¹⁵⁷ A la luz de este contexto, aunque Jacinta presenta los atributos esperados de la esposa decimonónica, no cumple con la función social que le ha sido asignada, ni consigue identificarse con el referente femenino de su clase y género.

La maternidad corresponde, entonces, al lugar simbólico que pudiera brindar al personaje la alternativa de articular el propio deseo y ejercer, en el contexto de las expectativas sociales, una feminidad adecuada con los modelos de la mujer burguesa.

En esta perspectiva, Teresa M. Vilarós se pregunta:

¿Qué pasa entonces si la maternidad se frustra? ¿Cuál es el papel de una mujer casada, de la esposa que no cumple su función, de la esposa que no pare? La respuesta me parece evidente: ningún papel se reserva para la mujer estéril. Tierra yerma [...] la mujer estéril no es mujer en la ecuación mujer madre.¹⁵⁸

El deseo de ser madre es el punto de partida de la construcción del personaje de Jacinta tanto narrativamente como en términos psicológicos. Como fuente esencial de malestar, la imposibilidad de concebir produce estragos en las relaciones interpersonales y en la vida anímica de Jacinta, y su deseo de maternidad trasciende, incluso, el deseo de tener un hijo para revelar una inquietud que se juega a nivel de la subjetividad, dada justamente por la imposibilidad de identificarse como mujer.

¹⁵⁷ Bridget Aldaraca, *El ángel del hogar*, op.cit., p. 56.

¹⁵⁸ Teresa M. Vilarós, *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 26.

En lo que respecta la presentación de Jacinta, en la primera parte de la novela, se alude irónicamente a la “fecundidad prodigiosa” de su madre, Isabel Cordero, “autora de diez y siete españoles” y “mártir del deber”. Incluso, el apellido Cordero pudiera evocar el sacrificio crístico en el contexto del deber materno al representar el prototipo de la madre abnegada. La dificultad de Jacinta por embarazarse queda marcada por este referente inmediato de lo femenino en la expectativa implícita de su clase: de Jacinta se espera, si no reproducir una fertilidad comparable a la de su progenitora, sí al menos dar un heredero a la estirpe de los Santa Cruz, a la que con tanto ahínco ha sido emparentada.

Desde el lugar de falta que describe Vilarós —“Tierra yerma”, como la imposibilidad de identificarse y definirse como mujer según la ideología predominante sobre la feminidad—, Jacinta se construye como sujeto de deseo, y de manera similar a otras protagonistas de la novela de este periodo literario, la expresión de su deseo se lleva a cabo a partir de una dimensión sintomática que, en su caso, se da por medio sentimientos de angustia —los nervios—, sueños inquietantes, y más adelante, por medio de ideas fantasiosas que tocan el límite de lo irracional.

En el siguiente fragmento, la voz del narrador describe el deseo de maternidad en Jacinta a partir del estado anímico de desolación que genera la ausencia de hijos.

Aquella mujer mimada por Dios, que la puso rodeada de ternura y bienandanzas en el lugar más sano, hermoso y tranquilo de este valle de lágrimas, solía decir en tono quejumbroso que no tenía *gusto para nada*. La envidiada de todos, envidiaba a cualquier mujer pobre y descalza que pasaba por la calle con un mantón en brazos liado en trapos [...] y de tal modo se iba enseñoreando el afán de maternidad, que pronto empezó a embotarse en ella la facultad de apreciar las ventajas que disfrutaba. [...] nunca se le había mostrado en su alma de un modo tan imperioso el deseo de tener hijos.¹⁵⁹

Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, “Introducción” y “Notas” de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 360-361. Todas las citas a la novela serán tomadas de la edición mencionada. En adelante sólo señalaré la parte correspondiente y el número de página entre paréntesis.

La manifestación explícita del deseo, “nunca se le había mostrado en su alma de un modo tan imperioso el deseo de tener hijos”, precede la expresión de la envidia sobre las otras mujeres, irónicamente de clases bajas, que, si bien tienen lo que a ella le falta, carecen de las expectativas sociales y culturales impuestas sobre la mujer burguesa. La ironía de Galdós en estas palabras es notable porque critica con tono un tanto burlesco la presencia del discurso social sobre la feminidad burguesa en la propia voz de Jacinta, que juzga su apremiante experiencia en la perspectiva de su privilegiada posición social. El lugar favorecido que Dios le ha dado, descrito irónicamente como el “lugar más sano, hermoso y tranquilo de este valle de lágrimas”, nada significa si el ángel que lo habita carece de la experiencia maternal. La fantasía sobre la feminidad burguesa decimonónica se presenta en el discurso que Jacinta asume como propio y desde el cual experimenta el mundo.

El tono irónico que se desprende del discurso del narrador se acompaña de la compasión hacia la protagonista que permite iluminar el conflicto interior influido por tales demandas sociales.

Para Germán Gullón:

La compasión sirve para entender lo que ocurre en zonas oscuras del ser, y así explicarse lo que parece inexplicable; es una manera de compadecer que permite comprender [...]. Cuando el novelista quiere de verdad crear un ser ficticio debe esforzarse en conocerlo, es decir, en pensar cuidadosamente las emociones y sentimientos experimentados en situaciones y supuestos imaginarios.¹⁶⁰

La actitud compasiva del narrador hacia Jacinta es constante y tiene, como bien lo señala Germán Gullón, la función de iluminar las dimensiones más íntimas y secretas del personaje, donde el deseo se manifiesta para cuestionar las estructuras sociales establecidas. En este sentido, cuando el narrador dice que Jacinta “*no tenía gusto para nada*” descubre la

¹⁶⁰ Germán Gullón, “La imaginación galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación”, *op.cit.*, p. 157.

insatisfacción que se oculta detrás el semblante de la que fuera la afortunada y perfecta esposa.

Si bien, el deseo por tener un hijo se plantea de manera explícita desde la primera parte de la novela, a medida que transcurre la narración, la nota de malestar asociada a la imposibilidad de concebir aumenta y se vuelve una idea recurrente que pronto alcanzará tintes delirantes.

El pasaje de los gatitos en el alcantarillado (capítulo VI de la primera parte), por ejemplo, presenta las primeras manifestaciones del valor sintomático del deseo de maternidad que hemos mencionado y que se exagera más adelante.

Arreció la lluvia, y el absorbadero deglutaba ya una onda gruesa que hacía gargarismos y bascas al chocar con las paredes de aquel gahnate... Jacinta echó a correr hacia la casa y subió. Los nervios se le pusieron tan alborotados, y el corazón tan oprimido, que sus suegros y su marido la creyeron enferma; y sufrió toda la noche la molestia indecible de oír constantemente el *miii* del absorbadero. En verdad que aquello era una tontería, quizás desorden nervioso, pero no lo podía remediar. ¡Ah! Si su suegra sabía por Deogracias lo ocurrido en la calle ¡cuánto se habría de burlar! Jacinta se avergonzaba de antemano, poniéndose colorada, sólo de considerar que entraba Barbarita (I: 363).

La escena en la que Jacinta escucha el maullido de las crías en las profundidades de la alcantarilla, razón por la que emprende la tarea de su rescate sin éxito, es mucho más que un entretenido suceso anecdótico porque enriquece al personaje en términos psicológicos. El pasaje matiza el encuentro previo de Jacinta con su hermana y su sobrino el cual le ha despertado sentimientos ambivalentes —envidia relacionada con la infertilidad que la aqueja—. El evento presente se interpreta como desplazamiento de los estragos anímicos de una frustración inicial, en el que la imposibilidad de salvar y acoger a los gatitos se vive como metáfora de su desolación.

La sutileza psicológica que se desprende de este sencillo suceso tiene que ver con que, el valor metafórico de las palabras adquiere su potencia expresiva a partir de la

recreación —y creación— de un discurso singular del personaje, un modo propio de dicción, que pone en perspectiva el valor de los significantes mencionados —“los paradigmas” del discurso de los personajes, dice Germán Gullón¹⁶¹—. A la luz de esta idea, son llamativas algunas palabras del relato, tales como el “absorbedero” que “deglute” a los cachorros y la comparación de la alcantarilla como una enorme garganta que traga lo que anhela y la deja impotente. El “desorden nervioso” que sucede a la experiencia se interpreta, entonces, como reacción sintomática de la frustración, por un lado, pero también de algo más que no se logra poner en palabras, y que a falta de su expresión verbal queda preso en la garganta. Incluso el nombre Deogracias y su homofonía con “desgracias” tiene importante valor semántico en la experiencia de Jacinta con respecto a su esterilidad.

Por otro lado, son llamativos el sentimiento de vergüenza y la necesidad de autocontrol de las emociones para sostener un semblante de quietud y bienestar ante la mirada del otro, en este caso de Barbarita, quien ejerce sobre ella, y sobre la pareja, un tremendo dominio. El comportamiento basado en el disimulo de las emociones, constante en el personaje, sintoniza con las pautas de conducta femenina de los manuales de la época, en los que además de la obediencia, el control de las pasiones se considera como atributo de lo femenino ideal. El fragmento que comentamos ilumina este rasgo del comportamiento en el que se recurre al disimulo a costa de la propia represión. En palabras de Carmén Servén:

[La] contención de las pasiones es glosada y vinculada en general al espíritu cristiano, con especial referencia a los arranques de cólera o las manifestaciones violentas nunca son deseables en una mujer. La dulzura, la paciencia, la resignación [...] forman parte de las cualidades más destacadas de la mujer modélica.¹⁶²

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Carmen Servén, “Fortunata y su época. Sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, 2 (2000), pp. 731-752.

El discurso religioso como uno del discurso de saber-poder imperantes encuentra en la segunda mitad del siglo XIX su fundamento en el discurso médico que justifica la supuesta sensibilidad emocional de la mujer, y por lo tanto su tendencia a padecimientos nerviosos como la histeria, en la idea de que “su sistema nervioso

A excepción de la sólida formación religiosa como rasgo distintivo del ‘ángel del hogar’, la esposa de Juanito Santa Cruz cumple casi por completo con la mujer modelo: “cuida a su marido con cariño, no alborota ante sus infidelidades, es sumisa y resignada, practica la beneficencia. Por eso la *vox populi* de su la designa un ‘ángel’”.¹⁶³ A la luz de estas ideas, la intervención del narrador que dice que Jacinta “no tenía *gusto para nada*” que comentábamos a propósito del primer fragmento del análisis, pone de manifiesto la disolución del deseo y toda la dimensión de lo propio en virtud de sostener el lugar de agrado y complacencia del otro que, como el ángel que representa, le ha sido dado y asumido como destino.

La educación que recibe Jacinta por parte de sus padres —y después de su suegra y segunda madre, doña Bárbara— se basa en el sistema familiar patriarcal que construye la subjetividad de la mujer a partir de sus relaciones como hija, esposa y madre, y en el entendido de que debe dedicarse a las necesidades y deseos de los demás a costa de un vacío existencial. El narrador, por ejemplo, dedica la primera y segunda parte del capítulo I de la novela a poner en contexto la expectativas familiares y sociales de en Jacinta en vísperas de su matrimonio. De los nueve hijos que sobreviven a Isabel Cordero y Gumersindo Arnaiz, siete eran mujeres: “Vaya una plaga que le había caído al buen Gumersindo! ¿qué hacer con siete chiquillas? Para guardarlas cuando fueran mujeres se necesitaba un cuerpo de ejército”. En el texto queda muy claro el apuro económico que supone para el padre tal multitud de hijas, pues era preciso cuidar la honra de todas —“guardar el rebaño cada vez más perseguido de lobos y expuesto a infinitas acechanzas” (I: 260)—, y así, poder asegurarles un futuro por

es más débil y vulnerable que el del hombre porque en cierta medida está conectado con los órganos reproductivos” (Bridget Aldaraca, *El ángel del hogar*, *op.cit.*, p. 56).

¹⁶³ John Sinnigen, “Sexo y clase social en *Fortunata y Jacinta*: opresión, represión, expresión”, *op.cit.*, p. 56.

medio del matrimonio: “El *quid* estaba en colocar bien las siete chicas, pues mientras esta tremenda campaña matrimoñesca no fuera coronada con un éxito brillante, en la casa no podría haber grandes ahorros” (I: 257-258. Las hermanas Arnaiz reciben por lo tanto una educación limitada y desde muy temprano son instruidas en el oficio de la costura y las labores domésticas. Harriet S. Turner comenta el vocabulario y expresiones lingüísticas alrededor del matrimonio de Jacinta y sus hermanas en que se las compara con objetos de mercancía del que es menester obtener provecho económico:

El habla comercial se prolonga en una serie de imágenes referidas a animales domésticos, que igualan a las mujeres con bienes comerciables: La madre de Jacinta, doña Isabel [...], es una *Cordero*. Consciente de su papel como negociante de hijas, pastoreaba a “aquel rebaño, llevándolo por delante como los paveros en Navidad”¹⁶⁴.

El lenguaje alrededor de las “campañas matrimoñescas” esclarece el lugar objetual que se concede a las mujeres en tales circunstancias de clase, de cuyos efectos psíquicos y anímicos, Jacinta es particular ejemplo. En especial, el narrador es enfático al mencionar la suerte que significa para Jacinta y para la familia entera, estrechar lazos matrimoniales con Juanito Santa Cruz, el único hijo y heredero de una de las familias más adineradas de Madrid: “La tercera de las chicas, llamada Jacinta, pescó marido al año siguiente. ¡Y qué marido!” (I:262). Además de la conveniencia económica que significa para los Arnaiz el matrimonio de su hija con Juanito Santa Cruz, que “por su fortuna, sus prendas, por su talento, era considerado un ser bajado del cielo”, la expresión también ilumina la ideología en torno a los géneros que, por un lado, sobreestima el lugar del hombre y devalúa el de la mujer (I:299).

Como bien señala Ma. Teresa Vilarós:

La ironía de la frase es evidente. Jacinta pesca un marido estupendo. Un marido que tiene todo lo que una mujer necesita para cómodamente, poder dar hijos al mundo (masculino). Es joven, es guapo, es listo, es rico. El uso del verbo “pescar” refuerza la idea de la conveniencia de un marido como Juanito, así como también insinúa que la

¹⁶⁴ Harriet S. Turner, “Lazos y tiranías. Una reevaluación de Jacinta”, Germán Gullón (ed.), *Fortunata y Jacinta. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 284.

mujer/esposa/madre de Juanito puede ser cualquiera, mientras que un pez, una adquisición como él, es única.¹⁶⁵

Jacinta, “toda pureza” (I: 305), dice el narrador, dirige en adelante sus esfuerzos a la complacencia de Juanito y de la familia Santa Cruz. La contención y disimulo de sus emociones y deseos, en la trama familiar y social, es fuente de insatisfacción y genera un comportamiento sintomático que responde a la dificultad de expresar las dimensiones de lo propio. En los capítulos dedicados a las “Escenas de la vida íntima” el narrador revela el verdadero estado de la esposa modelo y la desolación que la aqueja en secreto.

De vez en cuando estas cavilaciones cesaban, porque Juan sabía arreglarse de modo que su mujer no llegase a cargarse de razón para estar descontenta. Como la herida a la que se pone bálsamo fresco, la pena de Jacinta se calmaba. Pero los días y las noches traían nuevamente otra vez la situación penosa (I: 395).

Jacinta calla el desasosiego que le causan las infidelidades de su marido, y ante el derrumbe de sus expectativas, deposita todas sus energías en el anhelo de maternidad. La imposibilidad de concebir, entonces, se vuelve muy pronto la principal fuente de insatisfacción.

A diferencia de otras heroínas del periodo literario como Ana Ozores y Tristana —en las cuales el deseo ya sea en términos de su represión o de su cancelación, encuentra en los estragos del cuerpo su fuerza expresiva—, en Jacinta el malestar que viene con la frustración del deseo se manifiesta en su potencial imaginativo. El inventor de historias, don Ido del Sagrario, no sin una dosis de oportunismo, habla a Jacinta de la existencia del *Pitusín*, de quien asegura ser el hijo ilegítimo de Fortunata y su marido. A partir de este momento, Jacinta se convence de que aquel pequeño es el hijo de Juanito Santa Cruz: “Con la risa del gracioso chiquillo resurgía de un modo extraordinario el parecido que la dama creía encontrar en él.

¹⁶⁵ Vilarós, *op.cit.*, p. 27.

Figuróse que la raza de Santa Cruz le salía a la cara como poco antes le había salido el carmín del rubor infantil” (I: 472-473). En el pequeño inventa rasgos físicos que sostienen el deseo y la idea de haber obtenido finalmente el objeto que podrá satisfacer su demanda. En este momento, Jacinta se vuelve parte de la galería de personajes galdosianos “cuyas facultades del raciocinio las nubla fácilmente el arrebató imaginativo”.¹⁶⁶

La crítica ha señalado que la presencia de la imaginación en múltiples personajes se debe a una herencia cervantina. Para Montero-Paulson, a partir de la publicación de *La desheredada* en 1881, la fantasía de los personajes femeninos y la consecuente distorsión de la realidad, son tratadas de una manera menos negativa por Galdós. La mirada benevolente y compasiva del narrador proviene de la influencia del naturalismo en la medida en que los personajes se consideran víctimas de sus propias circunstancias, y lo referente a las construcciones psicológicas de los héroes se ven continuamente influidas por su entorno social. Asimismo, la expresión de la locura y de sus versiones por medio de sueños, palabras y comportamientos, también cambia a partir de la etapa naturalista.

Antes de esta fecha [1881], sus personajes son más bien esquemáticos, sin mucha dimensión ni hondura psicológica. Ahora Pérez Galdós desarrolla de una manera más completa y multifacética a las Quijotes [personajes femeninos con la cualidad imaginativa], y las podemos ver no sólo como símbolos o instrumentos de tesis, sino también como personajes problemáticos y más profundos. Por esta razón, quizás, el autor y el lector miren a las Quijotes con mayor piedad, porque ahora ellas tienen más trascendencia, y el autor y los lectores pueden acompañarlas en su problemática trayectoria.¹⁶⁷

A la imponente luz de protagonistas como Isidora Rufete, cuyos impulsos imaginativos alcanzan tintes delirantes claros, Jacinta no ha sido particularmente valorada como un personaje cuya fantasía la haga proclive a la distorsión de la realidad. Sin embargo, la fantasía

¹⁶⁶ Germán Gullón, “La imaginación galdosiana. Su funcionamiento y posible clasificación”, *Actas del Segundo Congreso de Estudios Galdosianos*, 1 (1980), p. 156. (pp. 155-169)

¹⁶⁷ Daria Montero-Paulson, *op.cit.*, p. 274.

como rasgo que linda el orden de lo irracional, es el elemento que marca el carácter sintomático del deseo de maternidad, y por lo tanto la nota de malestar a nivel de la subjetividad que hemos señalado.

Lo que parecería excluir a Jacinta del conjunto de las heroínas soñadoras, es que la distorsión de la realidad no tiene que ver con la influencia de los mundos de ficción como Don Quijote o Madame Bovary, ni sus quimeras la dirigen vertiginosamente a un destino de desilusión. En Jacinta observamos más bien la progresiva consolidación de lo que llamaríamos un “guion escénico, imaginario, consciente (ensoñación) o inconsciente que implica a uno o varios personajes y que pone en escena más o menos disfrazada un deseo”.¹⁶⁸ En este sentido, la fantasía de este personaje se sitúa en el terreno de la propia experiencia vital, de la dinámica psíquica, y no supone un ejercicio creativo y voluntario de la mente, como sí lo es la imaginación o la invención de quimeras. En Ana Ozores, por ejemplo, hablamos de imaginación para referirnos a los mundos ficticios que sirven como refugio para eludir su realidad, pero fantasea con ser una versión de doña Inés enamorando a su Don Juan, o el objeto de disputa del cura y el seductor. En el caso de Jacinta, sus desvaríos fantasiosos están claramente motivados por el deseo de ser madre, y por la presencia de la fantasía, valga la redundancia, cultural, de la mujer angelical que aspira a ser.

La imposibilidad de concebir como causa primera de sus frenesíes imaginarios constituye el origen de su desarrollo, en el que además existe una evolución con respecto a la manera de posicionarse ante el propio deseo. Por medio de las influencias de Guillermina Pacheco, Jacinta emprende con tenacidad temeraria el proceso de búsqueda y compra del chiquillo. En adelante, la esposa de Santa Cruz actuará con una convicción y seguridad

¹⁶⁸ Roland Chemama y Bernard Vandermersch, *Diccionario del Psicoanálisis, op.cit.*, p. 248. **Fantasma [fantasía]**.

sorprendentes que le permitirán tomar una posición activa con respecto a su deseo y sus propias decisiones, y de esta forma, distanciarse del lugar de sumisión ante las expectativas sociales para la mujer de su clase.

Citamos otro ejemplo:

—[Barbarita a Jacinta] Doy de barato que ese muñeco sea mi nieto. Pues bien: ¿no se te ocurre que el trato de su madre puede reclamarlo y meternos en un pleitazo que nos vuelva locos?

—¡Cómo lo va a reclamar si lo abandonó— contestó la otra sofocada, queriendo aparentar un gran desprecio de las dificultades!

—Sí, fíate de eso, eres una inocente.

—Pues si lo reclama no se lo daré —manifestó Jacinta con una resolución que tenía algo de fiera—. Diré que es hijo mío, que lo he parido yo, y que prueben lo contrario... a ver que me lo prueben.

Exaltada y fuera de sí, Jacinta que se estaba vistiendo a toda prisa, soltó la ropa para darse golpes en el pecho y en el vientre. Barbarita quiso ponerse seria; pero no pudo.

—No, tú eres la que tiene que probar que lo has parido... pero no pienses locuras, y tranquilízate ahora, que mañana hablaremos (I: 523).

En apuntes anteriores habíamos notado en Jacinta la contención y el disimulo de las emociones en presencia de la familia Santa Cruz como rasgo prototípico de su género. En este fragmento lo llamativo es el enaltecimiento de las emociones y el rasgo irracional del comportamiento, inadecuado en una dama de su clase. Este es un buen ejemplo de cómo el deseo, en este caso el deseo de ser madre, perturba el orden establecido, en sintonía con las pautas rígidas que pretenden modelar la conducta. Las dimensiones del querer y el deber se enfrentan causando estragos en la experiencia para descubrir a la mujer de carne y hueso en la mayor complejidad posible, tal y como pretende desenmascarar la ficción realista. Asimismo, podemos ver en el pasaje un cambio notable en la posición del personaje ante las propias inquietudes y necesidades que muestra una vez más que la fantasía funciona como un medio de empoderamiento que ayuda a Jacinta a desplazarse del lugar de pasividad que culturalmente le ha sido consagrado para asumir y realizar lo que se pretende.

La distorsión de la realidad, motivada por el deseo de ser madre pone de manifiesto la dificultad del personaje, no dicha de manera explícita, pero sí por medio de llamativos comportamientos, para identificarse como mujer en un contexto que considera la maternidad como la única forma válida y reconocida de articular el propio deseo. Como dice Silvia Tubert, “si la mujer no logra una inscripción como madre, tampoco encuentra lugar como sujeto deseante”.¹⁶⁹ La oportunidad que se presenta en su horizonte con la existencia del Pituso tiene que ver con la posibilidad de asumir y articular el deseo desde el lugar simbólico reconocido por sí misma y por el otro. Las fantasías de Jacinta se consideran como una expresión sintomática del malestar que revela el no poder identificarse como madre en un contexto social y cultural que así lo exige, pero también es vehículo para la asunción del mismo.

Jacinta es buen ejemplo de un personaje cuyos trastornos imaginativos ponen en perspectiva la presencia de los modelos culturales como el ‘ángel del hogar’, y el de la mujer identificada en su totalidad como madre, en el imaginario individual. La fantasía de Jacinta, si bien es el elemento que aumenta la complejidad personaje en términos psicológicos, también establece un punto de partida para cuestionar y criticar las imposiciones sobre la mujer burguesa y sus estragos en la subjetividad femenina.

3.1.1. DESEO E INCESTO: APUNTE SOBRE UN SUEÑO

Los modelos culturales de la mujer y las prácticas sociales de conducta y educación sobre Jacinta la van condenando a un malestar sin palabras. La imposibilidad de expresar simbólicamente lo que le sucede despierta los casi delirantes comportamientos que hasta

¹⁶⁹ Silvia Tubert, *Trayectorias del deseo*, *op.cit.*, p. 181.

ahora comentamos. Sin embargo, existe una dimensión de la fantasía que no hemos mencionado y que trasciende las pautas culturales y los trastornos imaginarios para modelar en secreto las relaciones personales. Se trata de las fantasías inconscientes, finamente expresadas por Galdós en su retrato del sistema familiar de los Santa Cruz.

En su brillante estudio, “Lazos y tiranías familiares”, Harriet S. Turner interpreta la esterilidad de Jacinta como consecuencia de las diversas usurpaciones de los lugares simbólicos que debería ocupar como mujer en el contexto de la vida doméstica burguesa. Fortunata, dice Turner, la suplanta como cónyuge —y como objeto de deseo erótico— y Barbarita “la sustituye en sus deberes matrimoniales con una celeridad insana”. La madre de Juanito trata a Jacinta como a una hija, no como a su nuera, “dándole órdenes de cumplimiento inexcusable”. Finalmente, Juanito toma el lugar de hijo que Jacinta anhela. Esta última usurpación responde, según la crítica, al conflicto interior que despierta en el posible nacimiento del niño por representársele como un competidor de su afecto. Cita Turner: “‘Pues si pariera! Santo Cristo, no quiero pensarlo. De seguro perdería el juicio y nos lo haría perder a todos. Querría a mi hijo más que a mí y más que al mundo entero’”.

Coincidimos con Harriet Turner en el vacío simbólico que significa para Jacinta su lugar en el sistema familiar al que pertenece. La suerte de nulidad del personaje se hace aún más patente cuando es puesta en relación con la omnipotencia de doña Bárbara que logra ensombrecer en Jacinta hasta la mínima expresión de lo propio. Comentamos el siguiente fragmento:

Hacia mal Barbarita, pero muy mal, en burlarse de la manía de su hija [el deseo de tener hijos]. ¡Como si ella no tuviera también su manía y buena! Por cierto, que llevaba a Jacinta la gran ventaja de poder satisfacerse dar realidad a su pensamiento. Era una viciosa que se hartaba de los goces ansiados, mientras que la nuera padecía horriblemente por no poseer nunca lo que anhelaba. La *satisfacción* del deseo chiflaba tanto a la una como a la otra la privación del mismo (I: 364).

Aquí, la lectura de Harriet S. Turner se pone en perspectiva en términos del deseo. Por un lado, vemos —no de forma tácita— el lugar de hija que ocupa Jacinta en la familia Santa Cruz, gobernada por la figura de doña Bárbara, cuya fortaleza y asombrosa convicción sobre su posición de poder no deja a Jacinta espacio alguno para su emancipación y asunción de los roles de esposa y madre que le corresponden. Los deseos y aspiraciones de la joven se ven a todas horas opacados y anulados por la presencia de Barbarita, y mientras una lo puede todo, la otra no puede nada, razón esta última de su constante insatisfacción.

Turner incluso opina que la esterilidad de Jacinta, una imposibilidad que el texto parecería estrictamente fisiológica, es consecuencia —o síntoma— de la falta de un rol que cumplir con plenitud en el sistema familiar y en la sociedad que le demanda ser madre. En la perspectiva de Turner el síntoma trascendería la dimensión de la fantasía que señalamos para manifestarse en el plano de lo somático y de lo inconsciente. Dice Turner: “¿Es Jacinta una mujer yerma, estéril? No, su matrimonio con Santa Cruz es el problema, como muy bien percibe Moreno: ‘el amor que tiene a su marido es como echar rosas a un burro para que se las coma’ [...] ‘amar a un marido como el que tiene es contrario a la Naturaleza’”.¹⁷⁰ En la perspectiva de Moreno Isla, un genuino enamorado de Jacinta, es Juan el responsable de la imposibilidad para concebir. El comentario de Isla más que referir una realidad fáctica como pudiera ser la carencia de relaciones sexuales en la pareja de la que no hay indicio directo en el texto, alude a una dimensión más sutil de la relación conyugal —una forma amor que impide la reproducción— y que tiene que ver con los lugares y roles que guardan entre sí todos los miembros de la familia. ¿A qué se refiere Isla cuando afirma que “amar a un marido como el que tiene es contrario a la Naturaleza”? El conflicto que se ilumina tiene que ver con

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 293.

algo del orden de lo “natural”, lo prohibido, o lo reprimido que Galdós representa magistralmente a partir de lo que Freud llamó las formaciones del inconsciente; los sueños y el lenguaje, o más específicamente, el discurso hablado de los individuos que Galdós logra representar con increíble sensibilidad.

A continuación, iluminamos estas ideas a partir del análisis de un sueño de Jacinta que demuestra la profundidad psicológica del personaje a partir de aspectos del orden de lo reprimido, lo inconsciente, y la dimensión incestuosa de su relación conyugal:

Hallábase Jacinta en un sitio que era su casa y no era su casa... Todo estaba forrado de un satén blanco con flores que el día anterior habían visto ella y Barbarita en casa de Sobrino... Estaba sentada en un *puff* y por las rodillas se le subía un muchacho lindísimo, que primero le cogía la cara, después le metía la mano en el pecho. «Quita, quita... eso es caca... ¡qué asco... cosa fea, es para el gato». Pero el muchacho no se daba a partido. No tenía más que la camisa de finísima holanda, y sus carnes finas resbalaban sobre la seda de la bata de su mamá. Era una bata *azul gendarme* que semanas antes había regalado a su hermana Candelaria... «No, no, eso no, quita, caca». Y él insistiendo siempre, pesadito, monísimo. Quería desabotonar la bata, y meter mano. Después dio cabezadas contra el seno. Viendo que nada conseguía, se puso serio, tan extraordinariamente serio que parecía un hombre. La miraba con sus ojazos vivos y húmedos, expresando en ellos y en la boca todo el desconuelo que en la humanidad cabe. Adán, echado del paraíso, no miraría bien de otro modo, no miraría de otro modo el bien que perdía. Jacinta quería reírse; pero no podía porque el pequeño le clavaba su inflamado mirar en el alma. Pasaba mucho tiempo así, el niño-hombre mirando a su madre, y derritiendo lentamente la entereza de ella con el rayo de sus ojos. Jacinta sentía que se le desgajaba algo en sus entrañas. Sin saber lo que hacía soltó un botón... Nada, la cara y la mirada del nene siempre adustas, con una gravedad hermosas, que iba siendo terrible... el cuarto botón, el quinto, todos los botones salieron haciendo gemir la tela. Perdió la cuenta de los botones que soltaba. Fueron cientos, puede que mil... Ni por esas... La cara iba tomando una inmovilidad sospechosa. Jacinta, al fin, metió la mano en su seno, sacó lo que el muchacho deseaba, y le miró segura de que se desenojaría cuando viera una cosa tan rica y tan bonita... Nada; cogió entonces la cabeza del muchacho, la atrajo a sí, y que quieras que no le metió en la boca... Pero la boca era insensible y los labios no se movían. Toda la cara parecía de una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis era el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvosa. El estremecimiento que aquel contacto le produjo dejó por un rato atónita, después abrió los ojos y se hizo cargo de que estaban allí sus hermanas; vio los cortinones pintados de la boca del teatro, la apretada concurrencia de los costados del paraíso (I: 401-402).

Como ya lo señala Shraibman, en la representación de los fenómenos oníricos tan frecuente en las novelas galdosianas se encuentran elementos que el mismo Freud observaba

algunos años más tarde (1901) en *La interpretación de los sueños*. Este sueño de Jacinta no es la excepción. En él la consideración del sueño como expresión de un deseo corresponde al deseo de maternidad de la protagonista, el anhelo de Jacinta por tener un hijo, el cual se da por medio del lenguaje onírico: Jacinta madre con un niño en el regazo que quiere se amamantado. Sin embargo, el sueño se compone de diversos elementos simbólicos susceptibles de interpretación que revelan, como hemos dicho, un significado oculto —“latente”—, diría Freud, propio del orden del inconsciente, que ilumina el mismo texto.

Lo primero que queremos comentar del fragmento es la oración que inaugura el pasaje del sueño —“Hallábase Jacinta en un sitio que era su casa y no era su casa”— que precede a la mención explícita de un resto diurno, un escenario “forado del satén blanco con flores” que la protagonista había ido a ver con Barbarita el día anterior. Si bien, el enunciado sirve como recurso para introducir el sueño pues apela a la experiencia onírica de los lectores y en particular los procesos de condensación en los que se fusionan dos o más elementos que hacen parecer y al mismo tiempo diferenciar una determinada cosa, espacio o persona, su mensaje revela mucho más al ser atendido en toda su literalidad, tal y como lo haría la escucha atenta de los significantes: la casa de Jacinta, el hogar en que habita y participa como esposa de Juanito y nuera de Bárbara y Baldomero, no es en realidad su casa, sino el hogar de los Santa Cruz donde la madre de su marido la desplaza de los roles femeninos que le corresponderían a Jacinta en el contexto de la domesticidad burguesa. Se trata de un espacio que en el inconsciente no corresponde al lugar que la cultura y sociedad otorgan a la mujer como reino. Interpretamos, entonces, que el escenario físico del sueño simboliza el escenario de la vida doméstica y familiar de Jacinta.

El resto diurno que refiere directamente una vivencia específica en compañía de Barbarita, fortalece la importancia de esta última en la vida psíquica de Jacinta y su relación

con el deseo de ser madre, recreado en el pasaje onírico que descubre la imposibilidad de la joven esposa de ejercer los papeles que anhela y que estrictamente le corresponden como señora de Santa Cruz: “Es doña Bárbara quien diseña el papel de la esposa, ni Juanito ni la futura nuera intervienen para nada, cortando el patrón a su gusto modela a la bella muñeca de porcelana” —notemos en esta descripción el valor de la belleza asociado a una posición objetual de la mujer—.¹⁷¹

Asimismo, los colores que pintan la escena, como el blanco de las telas que revisten el espacio y el azul de la bata de Jacinta también tienen interesantes valores simbólicos. Como afirma Juan Eduardo Cirlot:

La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una voluntad de acercamiento a ese estado, por ejemplo, la nieve es una suerte de “tierra transfigurada” cuando ya recubre la tierra. No en otro sentido sitúa Balzac la acción de su novela mística *Séraphita* en el norte de Escandinavia, en países en que sólo domina el eje cromático blanco-azul: tierra sublimada-cielo, acorde que expone ya los anhelos del andrógino *Séraphita-Séraphitus* de alcanzar el cielo y a Dios.¹⁷²

El simbolismo del color blanco que Cirlot observa en relación a los elementos que acompañan a *Séraphita*, al ángel andrógino, se complementa con atributos como “pureza; inocencia; castidad, santidad; lo sagrado”, todos presentes en los valores morales asignados al ‘ángel del hogar’, prototipo de la mujer-madre en el imaginario cultural patriarcal del siglo XIX. El rasgo angelical que Juanito encuentra en su esposa incorpora dichos valores morales y espirituales asociados con la bondad y sus acepciones —ser tolerante, abnegada, caritativa, etc.— y la candidez relacionada sobre todo con su tendencia a imaginar y el ser susceptible de engaños y enredos, tales como los cuentos de Ido de Sagrario ya comentados, y sus propias infidelidades.¹⁷³

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 285

¹⁷² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2013, p. 110. **Blanco.**

¹⁷³ La superioridad moral y espiritual sobre el placer de la carne es otra de las cualidades atribuidas al ángel del hogar. La castidad del trinomio mujer-esposa-madre parecería justificarse y sostenerse en virtud de la

En este contexto simbólico se figura la imagen de Jacinta vestida con una bata *azul gendarme* recientemente regalada a su hermana Candelaria, que ha sido madre. En el cristianismo, el azul se identifica con el “cielo, verdad celestial, eternidad, fidelidad, fe, el color de la Virgen María como reina del cielo”, corresponde también, dice J. S. Cooper al principio femenino de las aguas; el color azul celeste es el color de la Gran Madre, la Reina de los cielos”¹⁷⁴. El azul de la vestimenta de Jacinta complementa los valores simbólicos de la blancura del espacio, para enaltecer la dimensión de la madre arquetípica que pone en discurso su deseo de maternidad.

El halo simbólico de este primer cuadro es fuertemente contrastado por la relación con el hijo que quiere ser amamantado: “«Quita, quita... eso es caca... ¡qué asco... cosa fea, es para el gato». Pero el muchacho no se daba a partido. No tenía más que la camisa de finísima holanda, y sus carnes finas resbalaban sobre la seda de la bata de su mamá. El acto de amamantar se distorsiona para poner el acento en un acto de valor sexual que Jacinta rechaza: “... «No, no, eso no, quita, caca»”.

Lo ominoso o siniestro es un concepto psicoanalítico, repetimos, que se refiere a la manifestación de lo reprimido —de aquello que debiendo permanecer oculto, es decir inconsciente, se manifiesta—. Cuando Jacinta dice que aquello, el alimentar a la cría con su leche, es “para el gato”, hay una referencia al pasaje anterior de los gatitos en el alcantarillado. El gato que pareciera un significante inconexo en el relato del sueño es el elemento que representa el hijo anhelado. El pasaje de los gatitos es contiguo en tiempo al

absoluta fidelidad al marido y total abnegación. La esposa que se convierte en madre, entonces, renuncia términos del imaginario patriarcal, a su sexualidad y también deja de concebirse como objeto de deseo carnal. El erotismo masculino se dirige entonces al antagonico femenino del ángel. En La novela, Fortunata corresponde a esta otra mujer, atractiva y deseable, la prostituta, que dependiendo la perspectiva masculina que se trate, como la de Maxi, incluso alcanza tintes de *femme fatale*.

¹⁷⁴ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, trad. de Enrique Góngora Padilla, México, Ediciones G. Gili, 2000, p. 53. **Colores**.

del encuentro de Jacinta con su sobrino y con su hermana, Candelaria, presente en el relato onírico a partir de la bata “azul gendarme” que la protagonista viste. Aquí encontramos dos elementos más de restos diurnos correspondientes a eventos del texto que iluminan la verdad oculta del sueño. La negación del seno al niño onírico reafirma el carácter sexual del acto, el cual se fortalece aún más en el momento en que el semblante del niño se transforma en el de un hombre adulto.

Jacinta, entonces, rechaza al “niño-hombre” que, libidinoso, insiste en tocar su seno, aquella “cosa tan rica y tan bonita”, y depositarlo en su boca.¹⁷⁵ La hipérbole del número de botones que el niño-hombre consigue desprender de las ropas de la que pareciera su madre, símbolo de su apetito —sexual—, es equivalente a la resistencia de ella por cederle su pecho, y continuar con un encuentro carnal. Asimismo, el comentario “Jacinta sentía que se le desgajaba algo en sus entrañas” representa, por un lado, la dominación del sujeto masculino sobre la voluntad de Jacinta, asunto que reafirma su posición vulnerable en la stirpe de los Santa Cruz, y por el otro, la sensación ominosa que para ella significa el carácter sexual del acto. Todo esto no viene sino a desvelar las notas incestuosas de la relación de Jacinta con Juanito, quien constituye el contenido latente del “niño-adulto” del sueño.

Párrafos más adelante, en otro de los pasajes este significado edípico vuelve a hacerse presente:

[Jacinta a Juan] —Y ahora a *mimir*...

Este y otros términos que se dice los niños les hacía reír cada vez que los pronunciaban; pero la confianza y la soledad daban encanto a ciertas expresiones que habrían sido ridículas en pleno día y delante de gente. Pasando un ratito, Juan abrió los ojos, diciendo en tono de hombre:

— ¿Pero de veras que vas a tener un chico?

¹⁷⁵ El relato continúa: “Sin saber lo que hacía soltó un botón...Nada, la cara y la mirada del nene siempre adustas, con una gravedad hermosas, que iba siendo terrible...el cuarto botón, el quinto, todos los botones salieron haciendo gemir la tela” (I: 402). El sentido sexual del sueño se exagera a partir del simbolismo de los botones, elemento sobre los cuales ya se ha mencionado el valor erótico en otro momento de la novela (Véanse los comentarios al respecto en la nota 208 *bis* de la edición citada).

- *Chí...y a mimir...rro...rro*
 - Entre dientes le cantaba una canción de adomidera, dándole palmadas en la espalda.
 - ¡Qué gusto ser *bebé!* —murmuró el Delfín—. ¡Sentirse en los brazos de la mamá, recibir el calor de su aliento y...!
 - Pasó otro rato, y Juan, despabilándose y fingiendo el lloriqueo de un tierno infante en edad de lactancia, chilló así:
 - Mamá...mamá.
 - ¿Qué?
 - Teta.
 - Jacinta sofocó una carcajada.
 - *Ahola* no... teta caca... cosa fea...
- Ambos se divertían con tales simplezas. Era un medio de entretener el tiempo y de expresarse su cariño.
- Toma teta—díjole Jacinta metiéndole un dedo en la boca; y él se lo chupaba—diciendo que estaba muy rica, con otras muchas tontadas, justificadas sólo por la ocasión, la noche y la dulce intimidad (I: 508).

En este fragmento es notable que la dinámica perturbadora del sueño se reproduce en la vida consciente de la pareja. Alrededor de cien páginas después del sueño del teatro, el narrador trae los mensajes secretos de aquel pasaje a las llamadas “escenas de la vida íntima”, en las cuales, los juegos eróticos de los cónyuges revelan la existencia de una sexualidad fundamentada en la relación materno-filial.

Esta escena es buen ejemplo de cómo el narrador realista dirige la mirada hacia el espacio privado para iluminar aspectos de la intimidad de los personajes, como sus formas de relacionarse en lo erótico y lo afectivo que de vez en vez se presentan en la narración, revelan los secretos inconfesables de una de las familias más privilegiadas de Madrid.

La fantasía de maternidad en Jacinta descubre aquí otras de sus aristas. Las exigencias depositadas en el ‘ángel del hogar’ que Jacinta ha sido destinada para cumplir confunden los papeles de esposa y madre, incluso en las facetas más íntimas de la relación entre marido y mujer. Como afirma Turner:

Jacinta entrará en la familia con la misión de recortar los vuelos de hijo descarriado, e irónicamente y para su desgracia, a reforzar los lazos maternos. Nunca se considera la posibilidad de que el joven se autodisciplina, al contrario, se le insta a que se acurruque en el en el regazo hogareño. [...] El marido niño, la madre esposa. Las inversiones

producen un efecto reductivo, se invierten para metamorfosearse lo uno en lo otro. Identidades y papeles que debieron haber permanecido apartados se mezclan, congelados en una unidad, incestuosa trabazón entre madre e hijo.¹⁷⁶

El papel nutricional y protector de la madre-esposa trasciende el orden del arquetipo femenino, los roles y los afectos, para situarse en el de la sexualidad. Los juegos eróticos en que Juanito y Jacinta reproducen la relación madre-hijo, sugeridos en el texto por medio de los silencios anotados mediante puntos suspensivos y las palabras dichas en tal contexto de intimidad que sugieren incluso la desnudez de los conyugues, iluminan el sueño precedente tanto como aquél, el pasaje en cuestión. El complemento que alcanza la presencia de los dos momentos del texto, uno inconsciente, el sueño, y el otro consciente, fortalece los matices edípicos del matrimonio y sus matices incestuosos de su dimensión sexual.

La angustia que Jacinta siente durante el sueño del teatro —“un sueño muy malo, hijo, una pesadilla”—, demuestra su patente repulsa, expresada por medio del lenguaje inconsciente del sueño, y no en la escena presente de la vida consciente, en la que ella sigue sosteniendo el lugar de satisfacción del deseo del otro.

El rechazo del niño-hombre en el seno que veíamos en el sueño, pudiera representar también un rechazo al lugar de complacencia reservada a la mujer-esposa-madre prototípica.

Retomemos el sueño antes citado:

Nada; cogió entonces la cabeza del muchacho, la atrajo a sí, y que quieras que no le metió en la boca... Pero la boca era insensible y los labios no se movían. Toda la cara parecía de una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis era el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvosa (I: 408).

En primera instancia, la consumación del acto de amamantar al niño-adulto y la transformación del personaje masculino en un objeto que se caracteriza por la ausencia de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 294

vitalidad puede interpretarse como símbolo de la infecundidad de Jacinta y el fracaso de su deseo de ser madre. Para Harriet S. Turner, sin embargo, el carácter erótico del acto y la frialdad del yeso constituyen una metáfora de la distante y fría relación de Jacinta con su marido.¹⁷⁷ Más allá de este momento del sueño como símbolo de la insatisfacción afectiva de la protagonista en su matrimonio, consideramos que la metamorfosis, primero del crío al hombre y después del “niño-hombre” a la estatua, develan la dimensión edípica de la sexualidad de Jacinta.

Turner observa la presencia de un goce sexual en la protagonista durante la escena onírica. En nuestra perspectiva, el carácter erótico del encuentro entre los dos personajes no genera placer sino angustia. La verdad oculta que se devela en el sueño a partir del contacto del yeso frío sobre la piel, produce la sensación ominosa, en el sentido freudiano, claramente relacionada con el matiz incestuoso sobre el que se sostiene la intimidad del matrimonio.

La angustia que va gestándose y creciendo en la protagonista mientras se perfila el acto erótico-incestuoso, se concreta, literal y metafóricamente, en la materialidad de la estatua y del roce tangible emana su realidad y su terror. La repentina inanimación de lo que fuera, en principio, vivo, representa la manifestación súbita de lo reprimido en la conciencia. El carácter mortífero de la estatua en el contexto, tanto del deseo materno como del erotismo incestuoso, remite a la esterilidad misma de Jacinta como al infecundo árbol familiar constituido por sus lazos endogámicos: “nunca le había pasado por las mientes [a Juanito] casarse con Jacinta, a quien siempre miró más como una hermana que como a una prima” (I: 296).

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 296.

La escena onírica inaugurada con simbolismos relacionados con el arquetipo femenino de la Madre, vinculados con los atributos morales del ángel del hogar decimonónico, representan el anhelo de maternidad de Jacinta. El deseo revela su fracaso progresivamente a partir de la degradación de la escena de tintes celestiales hasta la súbita aparición de lo real, los lazos incestuosos e infecundos, del árbol familiar del que ha venido a formar parte. La experiencia onírica en su conjunto simboliza el deseo yermo de Jacinta, no sólo en términos de su esterilidad, sino de su lugar en este árbol familiar que la ha despojado toda autonomía.

A la luz de todo lo que hemos señalado comentamos el final de la novela en el que Jacinta acepta como su propio hijo al hijo biológico de Fortunata y el narrador sugiere la cancelación de las relaciones íntimas entre los cónyuges. El acto enfático de cerrar al marido la puerta en las narices significa la conquista de un lugar simbólico en la subjetividad desde el cual finalmente Jacinta logra articular su deseo como madre y establecer límites claros con respecto al malestar no dicho en su relación conyugal. No obstante, el orden de las apariencias se mantiene para esta familia burguesa aunque en la intimidad, como revela Galdós, el hogar esté roto.

3.2. ESPOSA Y AMANTE, Y LA PREGUNTA POR LA FEMINIDAD

María Teresa Vilarós inaugura su estudio sobre *Fortunata y Jacinta* a partir de algunos interrogantes relacionados con la maternidad como un significante que otorga un indiscutible lugar simbólico a la mujer en el panorama histórico social que se retrata en la novela.

Fortunata y Jacinta van a buscarse y a perderse una a otra a través del texto para al fin hermanarse y reconocerse en este hijo común, este hijo que les es necesario a las dos para poder encontrar su puesto, y por tanto su ser, en la estructura socio matrimonial de su época.

Esta búsqueda especular es también el viaje al origen, el viaje de búsqueda de la propia feminidad.¹⁷⁸

El comentario plantea un sentido subyacente de la relación entre las protagonistas que corresponde a la búsqueda de la propia feminidad. Para Vilarós, el hijo¹⁷⁹ constituye la respuesta a la pregunta que da sentido a la subjetividad femenina en el contexto de la sociedad patriarcal, la cual, como hemos apuntado, no ofrece a las mujeres alternativas suficientes de emancipación, ni otros lugares simbólicos —excepto el de la maternidad en el trinomio mujer-esposa-madre— para poder articular y realizar el propio deseo.

La búsqueda especular que la crítica observa en la relación de los personajes femeninos de esta novela galdosiana involucra, desde nuestra perspectiva, una pregunta fundamental, que definimos como la pregunta por la feminidad. —‘¿Qué es ser mujer?’— establece de manera inconsciente las coordenadas de la fantasía de las dos protagonistas.

Si bien para el psicoanálisis esta pregunta se encuentra en el seno de la inquietud histérica en el proceso de la elaboración del propio deseo que conlleva el devenir como mujer, el enigma de la feminidad, así como la neurosis misma, se da en un contexto social decimonónico que exhibe patentes carencias para las mujeres, y en el que impera un rígido imaginario poblado por figuras antagónicas de la mujer, con importantes connotaciones morales que sirven como referentes de identificación y diferencia. Ya Jhon H. Sinnigen ha mencionado que la dinámica triangular en que participan los personajes descubre la presencia de las dicotomías provenientes de la mirada masculina de la sociedad patriarcal a la que

¹⁷⁸ Vilarós, *op.cit.*, p. 19.

¹⁷⁹ El estudio de Vilarós, de corte psicoanalítico con perspectiva género, plantea la “búsqueda de la feminidad” de las protagonistas galdosianas a partir de la construcción freudiana del desarrollo psicosexual en la niña, que da al falo el estatuto de ser el referente simbólico, el cual, en términos de su presencia o ausencia, determina la construcción de los géneros.

pertenecen — “esposa/amante” o “mujer idolatrada/mujer despreciada” —, que están presentes en el seno de la cultura y de las costumbres de los hombres, así como en los orígenes de la vida afectiva masculina, la relación del varón con la madre en el proceso edípico, de la que se dependen dos tipos de amor, uno sensual, vinculado a las pasiones carnales, y el otro, tierno, asociado con el cariño y protección maternales:¹⁸⁰

Juanito, como era normal en un hombre de su clase, mantenía una división entre su esposa y sus queridas. Jacinta es la esposa permanente, la figura que merece todos los respetos, el ‘ángel del hogar’ y la que debe ser la madre del heredero. En cambio, Fortunata es la puta, la mujer sensual que atrae momentáneamente pero que luego es rechazada. Este comportamiento de Juanito no sólo es fiel a las costumbres de la época, sino que también es indicativo de una ambivalencia que se remonta a la infancia, en las relaciones que el hombre tiene con las mujeres.¹⁸¹

Los dos grandes tipos de mujer que pueblan el imaginario colectivo, asociados, como hemos dicho, a los diferentes tipos de amor, se presentan en la novela, no sólo en términos argumentales del triángulo amoroso, sino en la construcción psicológica misma de los tres personajes que lo constituyen. “El amor tierno (que muchas veces parece infantil) es para Jacinta, el sensual para Fortunata. Tal situación, que resulta satisfactoria para él, no lo es para ellas”.¹⁸²

Con respecto a la representación de esta dicotomía de la mujer en la novela, Catherine Jagoe establece la identificación, ya ampliamente comentada, de Jacinta con el ‘ángel del hogar’, y de Fortunata con su contrario, “the fallen woman”, que encuentra su equivalencia

¹⁸⁰ Sinnigen remite al estudio de Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and de Minotaur*, New York, Harper, 1979, quien afirma que:

“If woman is to remain for him the central human object of the passions most deeply rooted in life’s beginnings, his relation to her must embrace, at the primitive level, both the worshipful and derogatory, the grateful and the greedy, the affectionate and the hostile feeling toward the early mother.

One way a man can handle this fundamental difficulty is to sort out the conflicting ingredients into two kinds of love, tender and sensual. Lust then carries all the angry, predatory impulses from which the protective, trusting side of his love for woman must be kept insulated. He may keep tender and sensual love separate by expressing them toward different women, or toward the same woman in different situations or moods (pp. 69-70).

¹⁸¹ Sinnigen, *op.cit.*, p. 57.

¹⁸² *Ibidem.*

en el contexto español de la época como “la prójima” o “la pájara”; dos versiones femeninas—, una positiva y otra negativa, del modelo que dicta la cultura de la domesticidad burguesa. A la luz de la idea de la pregunta por la feminidad, Fortunata es la protagonista en que se observa tal inquietud con mayor transparencia justamente porque la feminidad que representa no se identifica con el modelo aceptado. Jagoe señala, entonces, los esfuerzos de la familia Rubín —y de la misma Fortunata en un momento de notoria vulnerabilidad personal y social— por modelar su comportamiento para llegar a ser una mujer honrada comparable con el ‘ángel del hogar’. Con respecto a ello, el sueño que Fortunata relata a Mauricia la Dura en el Convento de Micaelas descubre el lazo entre ella y su antagonista, Jacinta, a partir de lo que hemos definido como la pregunta por la feminidad:

[...] algunas noches tenía [Fortunata] sueños extravagantes. A lo mejor soñaba que iba por los portales de la calle de la Fresa y ¡plan! Se le encontraba de manos a boca. Otras veces le veía saliendo del Ministerio de Hacienda. Ninguno de estos sitios tenía significación en sus recuerdos. Después soñaba que ella era la esposa y Jacinta la querida de tal, unas veces abandonada, otras no. La manceba era la que deseaba los chiquillos y la esposa la que los tenía hasta que un día... me daba tanta lástima que le dije, “bueno, pues tome usted una criatura para que no lllore más”.

—¡Ay, qué salado! — exclamó Mauricia—. Es buen golpe. Lo que una sueña tiene su aquél.

—¡Vaya unos disparates! Como te lo digo, me parecía que lo estaba viendo. Yo era la señora por delante de la iglesia, ella por detrás, y lo más particular es que yo no le tenía lástima, porque yo paría un chiquillo todos los años, y ella... ni esto... A la noche siguiente volvía a soñar lo mismo, y por el día a pensarlo. ¡Vaya unas papas! ¿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, no te acobardes.

—Quiere decirse que ya lo he tenido y bien podría volverlo a tener.

—¡Claro! Y que no rabiara poco la otra cuando vea que lo que ella no puede, para ti y es coser y cantar (II: 774).

El sueño que Fortunata, a punto de casarse con Maximiliano Rubín, relata a su amiga y compañera de faenas, no sólo representa la expresión de deseo amoroso contenido por Juanito Santa Cruz, sino sobre todo la inquietud, en términos del ser, que supone el referente de la mujer modélica representado por Jacinta. En la lectura más transparente, la imagen

onírica recrea la fantasía desiderativa de la joven del Arco de Cuchilleros por encontrarse en el consagrado lugar de la esposa del amado. Sin embargo, la dimensión del deseo que se expresa en el sueño, a la que Mauricia llama su “aquél”, no tiene que ver con la realización de un anhelo afectivo, es decir con la posibilidad de acceder al amor del amante, sino con la representación de una experiencia vital acorde con el modelo de feminidad adecuado según los estándares sociales, que es en principio enigmático para la protagonista.

En efecto, Fortunata conoce muy bien la intensidad amorosa de sus lazos con Juanito, y a pesar de saber que ella es el objeto de abandonos intermitentes, reconoce y reafirma en la fuerza de su propio deseo, la esencia del verdadero amor: “Mi marido eres tú, todo lo demás papas”. No obstante, la fantasía de la mujer honrada que figura Jacinta en la perspectiva de Fortunata subraya en esta última su antagonismo moral. La deshonra asociada a su “liviandad sexual” y haber dado a luz a un hijo bastardo acentúan la mácula originaria relativa a su género.

En nuestra perspectiva, la dimensión de la pregunta por lo femenino en Fortunata surge principalmente de la fragilidad a la que la condena su situación de clase. Fortunata es una mujer pobre, analfabeta, sin protección alguna dentro de las posibilidades legítimas dispuestas para la mujer como el convento o el matrimonio, y que, además, por ser muy hermosa, es susceptible de continuos abusos que vulneran más su destino: “deshonrada, embarazada de un vástago del Delfín y abandonada por todos, su destino se ve abocado a la prostitución”.¹⁸³

Incluso la misma Jacinta se muestra compasiva con respecto a la precaria situación social de Fortunata, y otras mujeres de clase trabajadora que observa durante el viaje de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 457.

novios, y en una ocasión expresa: “Vale más ser mujer mala que máquina buena”. Este sencillo comentario, dicho en el vaivén de la conversación de tintes pueriles de los recién casados, es quizás uno de los comentarios de mayor profundidad crítica de toda la novela. De entre las veladuras de su faceta de dama burguesa, achatada por la abnegación que le ha sido enseñada, la voz femenina de Jacinta se pronuncia lúcida y firme para denunciar la explotación de las mujeres justificada por una moral que las oprime y las agrede. La conciencia social y sensibilidad que Jacinta demuestra con esta expresión, inmediatamente desvalorizada por el marido, trasciende por mucho la forzada beneficencia atribuida a su género y clase.

La incursión en la “mala vida” —a la que en efecto Fortunata tiene que recurrir por una suerte de condicionamiento inevitable de su propio contexto personal y social— se justifica a partir de cualidades humanas de gran valor; la sinceridad, la candidez, la espontaneidad, con que la se expresan este y otros comentarios de Fortunata contrarrestan el valor moral negativo atribuido a su conducta, y reivindican a la protagonista como sujeto de deseo. Además de su nobleza, su franqueza y candidez, son atributos que reivindican el comportamiento del personaje en la medida en que se valoran como manifestaciones del desconocimiento de la moral social imperante, relativas a su condición social. La ingenuidad y la ignorancia se conciben por ella misma y por lo otros como elementos que justifican un comportamiento en principio concebido como inmoral.

Después del abandono de Juan y la muerte de su primer hijo—cuando la promesa redentora de Maxi Rubín y la posibilidad de casarse se presentan como alternativa de salvación—, son plausibles los esfuerzos de Fortunata por distanciarse de la “mala vida” y re direccionar su desventurado camino.

¡Un hogar honrado y tranquilo! ¡Si era lo que ella había deseado toda su vida!... si jamás hubo afición al lujo ni a la vida de aparato y perdición... Si su gusto fue siempre la oscuridad y la paz, y su maldito destino la llevaba a la publicidad y la inquietud. [...] si fue lanzada a la vida mala por despecho y contra su voluntad, y no le gustaba, no señor, no le gustaba nada! (II: 777).

Como dice Sinnigen, “Fortunata es la puta”,¹⁸⁴ y a partir de esa premisa se desarrolla parte fundamental de su historia, en especial, en lo que respecta a la necesidad inminente de los Rubín por convertirla en una mujer honrada —“Repetidas veces sacó Maximiliano a relucir el caso de la deshonra de ella, por ser muy importante este punto en el plan de regeneración”—, así como su pretensión por imitar a Jacinta. Como bien afirma Amores García: “Fortunata manifestará en muchas ocasiones, incluso antes de conocer a Jacinta y querer emularla, que quiere ser decente, y lo hará como resultado de su infortunada experiencia como prostituta”.¹⁸⁵

El motivo de envidia que se juega en la fantasía de Fortunata tiene que ver con la posición que ocupa en la realidad social, y los valores simbólicos a ella asociados, como la honra, valor femenino referente al ejercicio de la sexualidad en el marco de la norma legítima, que aún resulta vigente en el siglo XIX, y la figura decimonónica del ‘ángel del hogar’, que condiciona el lugar de las mujeres en la sociedad.

3.2.1. FORTUNATA COMO ENIGMA

Del escenario afectivo de insatisfacción que supone para los personajes femeninos el rígido imaginario sobre la mujer, surge en las protagonistas la pregunta por la feminidad y la necesidad de hacer hablar al propio deseo. A lo largo de la primera parte, que tiene como

¹⁸⁴ Sinnigen, *op.cit.*, p. 56.

¹⁸⁵ Montserrat Amores García, “Sin respeto a las leyes veneradas: el amor de Fortunata (Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887)” en *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*, Joan Curbet Soler (Coord.), Madrid, Cátedra, 2014.

protagonista a la familia Santa Cruz y a Jacinta, con toda su complejidad psicológica, Fortunata se construye como un arcano del deseo que viene a inquietar el espíritu de la recién casada y a perturbar su ordenada expectativa matrimonial. Durante la primera sección de la obra, Fortunata es una suerte de protagonista ausente que se fragua en la fantasía de Jacinta, y en la del lector, a partir de la mirada de los personajes masculinos. En el capítulo titulado “Final que viene a ser principio” Villalonga, al que Jacinta “creía el corruptor de su marido y el que lo arrastraba a la infidelidad”, cuenta emocionado y en secreto a Juan que ha visto a Fortunata y que ésta ha vuelto enigmática y más bella que nunca:

—Pues he visto a quien menos puedes figurarte... Está aquí.

—¿Quién?

—Fortunata... pero no tienes idea de su transformación. ¡Vaya un cambiazo! Está guapísima, elegantísima. Chico, me quedé turulato cuando la vi.

Oyéronse los pasos de Jacinta. Cuando apreció levantando la cortina, Villalonga dio una brusca retorcida a su discurso [...] (I: 555).

El relato de Villalonga, interrumpido por los intrigantes disimulos de los amigos, viene a remover el pasado amoroso de Juan y a encender la llama del deseo, pero ahora no en términos de la soltería de un señorito, si no en el escenario de transgresión que se ha insaturado con el matrimonio. La construcción de Fortunata como objeto del deseo es inherente a la perturbación del orden que genera su reaparición en el texto, ese “final que viene a ser principio” en el cual se reanuda el romance de los amantes.

¡Pero si es la condenada de Fortunata! por mucho que yo te diga no puedes formarte idea de la metamorfosis... Tendrías que verla por tus propios ojos. Te acordarás de aquél cuerpo sin igual, de aquél busto estatuario, de esos que se dan en el pueblo y mueren en la oscuridad cuando la civilización no los busca y los presenta. Cuántas veces lo dijimos: “si este busto supiera explotarse!” pues hala... ya lo tienes en perfecta explotación (I: 556)

No sólo el contexto de transgresión en que se da el retorno de Fortunata, sino también el cambio radical en términos de la apariencia de clase intensifica su cualidad como objeto de deseo. El sombrero y los pendientes de turquesa, y la descripción general que hace

Villalonga de aquella belleza transformada son elementos que atenúan la marcada diferencia de clase entre los amantes y restan importancia los motivos de esta índole que dan pie al abandono inicial. Asimismo, la construcción de Fortunata como enigma de la feminidad, una suerte misterio femenino, que se da en la perspectiva de Jacinta, es correlativa a la cualidad de la misma como objeto del deseo erótico masculino y de su cualidad como mujer sexual. Por su naturaleza transgresora de pretendida feliz vida matrimonial, la joven de belleza exacerbada sólo se revela a su adversaria como una fantasía inquietante, sesgada por el velo de lo prohibido y la tentación que suponen el deseo adúltero de su marido.

El enigma que representa el personaje también se genera en el texto a partir de la intriga narrativa efectuada en los relatos de otros como Juanito Santa Cruz durante el viaje de novios o los cuentos de Ido del Sagrario, que tienen lugar cuando se han puesto en contexto los anhelos y preocupaciones de la dama burguesa. En el siguiente fragmento veremos cómo la “indagación inteligente” de la Delfina y los silencios sospechosos de Juanito durante el viaje de novios van revelando la intrigante existencia de la muchacha de la Cava de San Miguel:

—[Jacinta a Juanito, durante el viaje de novios] ¿Y cuál era más guapa?

—¡La mía, replicó prontamente el Delfín, dejando entrever la fuerza de su amor propio—, la mía, un animalito muy mono, una salvaje que no sabía ni leer ni escribir! Figúrate ¡que educación! ¡Pobre pueblo!, y luego hablamos de sus pasiones brutales, cuando nosotros tenemos la culpa... estas cosas hay que verlas de cerca... sí, hija mía, hay que poner la mano sobre el corazón del pueblo, que es sano... sí, pero a veces sus latidos, no son latidos sino patadas... ¡Aquella infeliz chica! Como te digo, como un animal, pero de buen corazón, buen corazón... ¡pobre *nena*!

Al oír esta expresión de cariño, dicha por el Delfín tan espontáneamente, Jacinta arrugó el ceño. Ella había heredado la aplicación de la palabreja, que ya le disgustaba por ser como deshecho de una pasión anterior, un vestido o alhaja ensuciados por el uso; y expresó su disgusto dándole al pícaro de Juanito una bofetada, que para ser de mujer y en broma, resonó bastante (I: 309).

En este fragmento, el valor enigmático e inquietante de Fortunata se depende de la marcada diferencia entre la clase burguesa y el pueblo. El rechazo de Juanito por Fortunata del que habla Sinnigen es evidente tanto como la intensidad de la pasión erótica de los

amantes, tensión sexual que volverá a repetirse durante el segundo encuentro, y que deja su huella en el lenguaje de Juanito al recordarla: “¡pobre nena!”. La expresión “pasiones brutales” o “latidos como patadas” pone el acento en la libertad con que Fortunata lleva a cabo la sexualidad y la expresión de los afectos, lo cual es radicalmente distinto a las maneras comedidas del modelo femenino burgués que representa Jacinta, educada bajo los preceptos de la discreción, la prudencia y la omisión en todo lo referente al deseo, la sexualidad y las emociones. En otro momento del diálogo, comenta Juanito: “En el pueblo, hija mía, los procedimientos son breves. Ya ves cómo se matan. Pues lo mismo es en el amor. Un día le dije; si quieres probar que me quieres, huye de tu casa conmigo. Yo pensé que me iba a decir que no” (I: 311). Desde la perspectiva de la esposa, estas valoraciones, inscritas en el marco de la intimidad y el secreto del relato de Juan, van construyendo la fantasía de Fortunata al tiempo que se genera la intriga a la narración. La relación sexual entre Juan y su amante es el elemento clave del enigma, sobre todo porque Jacinta aún no ha incurrido en ningún encuentro de esta índole. La sexualidad de la otra mujer, entonces, resulta enigmática.

Sinnigen califica a Fortunata y al mundo que representa como una “otredad erótica”, que surge de la ambivalencia de *eros* y *tánatos*:

Juanito encuentra a Fortunata en la casa de la Cava donde está chupando un huevo crudo en una tienda de aves y huevos en la cual la muerte y el nacimiento, las plumas y la sangre, las mujeres del pueblo coexisten en un desorden que es la vez un contraste a la tranquilidad bien ordenada del mundo burgués. En marcado contraste con esta otredad erótica está la familiaridad tranquila de Jacinta.¹⁸⁶

La ambivalencia entre atracción y desprecio que despierta “la otra mujer” es el elemento clave del erotismo que la envuelve y lo que perturba el regulado y estable mundo burgués de Jacinta. Fortunata se construye como objeto de inquietud y curiosidad en la

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

fantasía de la esposa de Santa Cruz, por tratarse de una mujer, ya lo hemos dicho, que no corresponde al prototipo de la gentil dama burguesa, delicada y discreta, sino de su opuesto imaginario, dotada de una hermosura física y sensualidad imponentes: “Sus músculos eran de acero, y su sangre fogosa se avenía mal con la quietud [...] tenía las carnes duras y apretadas, y la robustez se combinaba en ella con la agilidad, la gracia con la rudeza para componer a la más hermosa figura de salvaje que se pudiera imaginar” (II: 621).

La animalización es un recurso ampliamente utilizado por Galdós que en general está presente en la narrativa del XIX: El salvajismo de Fortunata es garantía de una maternidad instintiva y natural, caracterizada con una suerte de animalidad, como grácil y fuerte gacela, de la que carece Jacinta, estudiada entre las veleidades y restricciones del mundo burgués. Además, la belleza de Fortunata corresponde con una sensualidad vital, llena de fuerza, dinamismo físico y libertad en sus formas de expresión que están asociadas a sus orígenes populares.

Era para Fortunata este trabajo no sólo fácil, sino divertido. Gustábale calzarse el pie derecho el grueso escobillón, y arrastrando el paño con el izquierdo, andar de un lado a otro en la vasta pieza, con paso de baile o de patinación, puesta la mano en la cintura y ejercitando en grata gimnasia todos los músculos hasta sudar copiosamente, ponerse la cara como un pavo y sentir unos dulcísimos retozos de alegría por todo el cuerpo (II: 747).

En el carácter desparpajado y lúdico de Fortunata, el narrador pone el acento en el placer corporal del personaje, que, si bien se obtiene del trabajo de las labores domésticas de las Micaelas, evoca el ámbito de la sexualidad. La evocación se desprende de la nota de transgresión que envuelve el comportamiento y la manera de ser del personaje, dada, en este caso, por la satisfacción y el placer del cuerpo en un contexto religioso, de sacrificio y de redención moral como es “Las Micaelas”. La voluptuosidad del cuerpo y del carácter de este personaje femenino difiere radicalmente de las formas discretas, indeterminadas, e incluso

pasivas, de las señoritas de la alta sociedad como Jacinta, de cuyo aspecto físico apenas se da mención en el texto.

El pasaje del viaje de novios se inaugura con una breve descripción de las sensaciones de la recién casada con respecto a la incipiente relación matrimonial, cuando se enfrenta por primera vez a las inmediaciones de la intimidad sexual. La indefinición de Jacinta en el terreno del deseo y el erotismo contrastan fuertemente con el temperamento pasional de Fortunata y las alusiones a su liviandad sexual. Dice el narrador en voz de Jacinta:

¿Cómo compaginar dos deseos tan diferentes; que su marido se apartase de ella y que estuviese cerca? Porque la idea de que se pudiera ir, dejándola sola, era como la muerte, y la de que se acercaba y la cogía en brazos con apasionado atrevimiento, también la ponía temblorosa y asustada. Habría deseado que no se apartara de ella, pero que se estuviese quietecito (I: 303).

Las veleidades interiores de Jacinta dejan ver las huellas de la educación de la dama burguesa en el terreno de la sexualidad y de las emociones, donde el deseo propio y la feminidad misma se encuentran suspendidos en una suerte de indeterminación subjetiva. La certeza, ya inminente, de ejercer una cercanía sexual con el marido genera temor y desconfianza que desentona con la idea preconcebida e hiperbólica del amor romántico — “la idea de que se pudiera ir, dejándola sola, era como la muerte”—. Esta suerte de indeterminación del deseo se interpreta como corolario de una educación sentimental castrante relativa a las exigencias y limitaciones sociales de su género. En este escenario afectivo es notable el infantilismo que el personaje emplea en el trato de su relación amorosa: “el que estaba de turno contestaba *chí*, dando a esa sílaba un tonillo de pronunciación infantil. El *chí* se lo había enseñado Juanito aquella noche, lo mismo que también en estilo mimoso, *¿me quieles?* Y otras tonterías y chiquilladas empalagosas [...]” (I: 303). El lenguaje infantil que Sobejano ha identificado como uno de los rasgos del “vocabulario de los amantes” en

diversas novelas de Galdós, se complementa en el caso de Jacinta con una curiosidad inquisitiva sobre la intimidad del marido que justifica con su autoridad moral: Jacinta, que era “la pureza misma”, “empezó a sentir el desconsuelo de no someter también el pasado de su marido, haciéndose dueña de cuanto éste había sentido y pensado antes de casarse” (I: 305). El modo de relacionarse de Jacinta en el contexto amoroso coincide con el “amor tierno” que refiere Sinnigen y muestra una interesante combinación de actitudes —dadas por el lenguaje aniñado y las maneras moralizantes de carácter más bien maternal— que reflejan sus esfuerzos por asumir y construir una feminidad acorde con el papel de mujer que ha venido a ocupar en el matrimonio.

Sin embargo, la inquietud que despierta Fortunata en Jacinta se fortalece cuando esta última comienza a lidiar con la dificultad de embarazarse. No tanto el hecho de que Fortunata ha dado un hijo ilegítimo al marido, sino el saber que “la otra mujer” ha sido madre, lo que verdaderamente termina de constituir a Fortunata como enigma de lo femenino. En consecuencia, a partir del contraste de la esterilidad de Jacinta con los atributos de Fortunata como mujer fértil y sexual, se constituye una fantasía de la feminidad que resulta inquietante y enigmática porque no corresponde al modelo tradicional:

El hijo de la casa debe estar relacionado con el amor tierno y con las leyes de la propiedad. Aquí, en cambio, la maternidad está identificada con el erotismo femenino en vez de con la familia. La división que debe ser esposa-madre/amante viene a ser esposa/amante-madre.¹⁸⁷

Tal resignificación de la dicotomía de la mujer desplaza a Jacinta a un vacío simbólico de la feminidad. Los trastornos imaginativos de la joven señora, como síntoma de la falta en ser madre se dan a partir de la visita de Ido de Sagrario, cuyo pasaje comentamos:

¡Cómo estuvo aquél día la pobrecita! No se enteraban de lo que le decían, no veía ni oía nada. Era como una ciega y sordera moral, casi física. La culebra se le había enroscado

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 57

dentro, desde el pecho al cerebro, le comía todos los pensamientos y las sensaciones todas, y casi le estorbaba la vida exterior. Quería llorar. ¿Pero qué diría la familia de verla hecha un mar de lágrimas? Habría que decir el motivo... Las reacciones fuertes y pasajeras de toda pena no le faltaban, y cuando la marea de consuelo venía sentía breve alivio. Si todo era un embuste, si aquel hombre estaba loco... era autor de novelas de brocha gorda y no pudiendo ya escribirlas para el público, intentaba llevar a la vida real los productos de su imaginación llena de tuberculosis. Sí, sí, sí, no podría ser otra cosa: tisis de la fantasía. Sólo en las novelas malas se ven esos hijos de sorpresa que salen cuando hace falta para complicar el argumento. Pero si lo revelado podía ser una papa, también podía no serlo, y he aquí concluida la reacción del alivio. La culebra, entonces, en vez de desenroscarse, apretaba más duro sus anillos (I: 419-420).

Sobre Ido del Sagrario, Germán Gullón dice que “escribe folletines con la tinta de una realidad que rectifica según le conviene”.¹⁸⁸ En el contexto de esta versión de locura quijotesca, la tendencia al fantaseo de “aquel cerebro novelador” adquiere un valor patológico a partir de los calificativos “tisis de la fantasía” o “imaginación llena de tuberculosis” —los cuales, si bien se asocian con la pobreza, el hambre y la crítica a la literatura folletinesca: “A mí me han dicho que usted ha escrito novelas, y que, por escribirlas, comiendo mal, ha perdido la chaveta” (I: 418)— se desplazan a Jacinta por una suerte de contagio de un mal que debe sanarse. Aquí, la dimensión de síntoma que habíamos comentado a propósito de los comportamientos de Jacinta, vuelve a adquirir significado; la fantasía ansiosa que han venido a despertar las palabras de Ido, representada en el texto por medio de la figura de la culebra, se interpreta como forma de expresión de un malestar subyacente, relacionado con el enigma de la feminidad.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Germán Gullón, *op.cit.* p. 165.

¹⁸⁹ Los dos personajes, uno hombre y el otro, mujer, y ambos representantes de las esferas opuestas de la sociedad, presentan dos versiones del mismo desequilibrio imaginativo que recuerdan a las valoraciones de Montesinos sobre el “quijotismo” en los personajes de Galdós como síntomas de los males sociales. Como afirma Montero-Paulson, para el crítico, “el vasto panorama de Quijotes en la obra de Pérez Galdós, demuestra que España es un país de locos «...locos informales, locos siniestros, locos magnánimos o patéticos. Todos locos...»” (Germán Gullón, “La imaginación galdosiana”, *op.cit.*, p. 157). La forma de locura que presenta Jacinta abren la posibilidad de criticar el mundo social en la medida en que se considera síntoma de un malestar en la cultura y en la sociedad con respecto a las formas patriarcales de definir la feminidad.

Para Germán Gullón, la tarea del narrador en la novela galdosiana “consiste en ir describiendo puntualmente los estados de ánimo y las motivaciones más íntimas del personaje”. Esto lo hace a partir de “planos imaginarios de una metáfora cuyo plano real no tardará en hacerse visible, mostrando al lector los entresijos del personaje, más accesible en la novela que en la vida real”.¹⁹⁰ La imagen de la culebra como metáfora de la inquietud y la duda que ha sembrado en ella el relato de Ido de Sagrario desvela el conflicto interior de Jacinta, y por ello la dimensión psicológica, a partir del cual se desarrollarán en los trastornos imaginativos posteriores.

Por otra parte, la culebra también tiene simbolismos interesantes que pueden iluminar más aristas de su significado en el texto; por ejemplo, constituye un “excelente símbolo de lo inconsciente que expresa su presencia repentina, inesperada, su interposición brusca y temible”. Jung, dice Cirlot, comenta que en términos psíquicos representa “un síntoma de la angustia y expresa una anormal animación del inconsciente, es decir, una reactivación de su facultad destructiva”.¹⁹¹ Además, los simbolismos de la serpiente se extienden hasta la llamativa conexión, dice Cirlot, con el principio femenino, también asociado a lo inconsciente y lo desconocido:

Según Eliade, Gresmann [...] ha visto en Eva una diosa fenicia arcaica del mundo subterráneo, personificada por la serpiente (aunque mejor esta debería ser la alegoría de Lilith, enemiga y tentadora de Eva). A propósito relaciona el autor aludido las numerosas deidades mediterráneas que se representan llevando una serpiente en una o ambas manos (Artemisa Arcadia, Hécate, Persefone), las sacerdotisas cretenses, bellamente figuradas en oro y marfil, o con cabellos de serpientes (Gorgona, erinias) En conexión con este mito asociativo, mencionase que en Europa existe la creencia de que si se entierran pelos arrancados de una mujer bajo el influjo lunar, se transforma en serpientes.¹⁹²

¹⁹⁰ Germán Gullón, “La imaginación galdosiana”, *op.cit.*, p. 157

¹⁹¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de simbolos*, Madrid, Siruela, 2013, p. 407. **Serpiente.**

¹⁹² *Ibid.*, p. 406. **Serpiente.**

En nuestra interpretación, la serpiente como símbolo de un saber inconsciente se identifica con Fortunata en términos del enigma de la feminidad. Como presencia ya relegada en la memoria de Jacinta, la joven de Cuchilleros subraya el enigma de la feminidad como síntoma de un malestar inconsciente que tiene que ver con el vacío simbólico a la que la condena su propia esterilidad. Asimismo, Fortunata se constituye como misterio en la fantasía de la esposa, no sólo porque la reconoce como objeto del deseo erótico y advierte en ella la existencia de una sexualidad diferente, sino sobre todo porque ha sido madre, y en la ecuación de feminidad burguesa, la maternidad de la que Jacinta carece constituye el significante que da sentido a la vida de la mujer. De este contexto surge el rasgo más inconsciente del simbolismo de la culebra; la presencia de la Fortunata imaginada, la mujer, amante de Juan y madre del hijo que Jacinta anhela, evoca aquello del orden de lo ominoso expresado en el lenguaje onírico de Jacinta que antes analizamos — los lazos de tintes de una fantasía incestuosa que se juegan en su relación conyugal—.

Más allá de los celos y la disputa entre las protagonistas, la influencia de los tipos de mujer que pueblan el imaginario cultural de la época, se manifiestan en las protagonistas a partir del interrogante sobre la feminidad como inquietud inconsciente. Las dos mujeres encuentran en su antagonista, el objeto de inquietudes y respuestas a la pregunta ¿qué es ser mujer?, que surge como reacción o síntoma de una sociedad que no considera la experiencia subjetiva de la mujer, ni la consigue integrar en toda su complejidad. La problematización psicológica de Jacinta y de Fortunata, así como el discurso de su deseo, confrontan y cuestionan la rigidez de los modelos femeninos dominantes.

Ahora bien, dado que la relación, primero imaginativa, entre Jacinta y Fortunata surge entre los afectos de un triángulo amoroso, resulta ineludible considerar la pregunta por lo femenino a la luz del “deseo mimético”, propuesto por René Girard que ya comentamos en

el caso de Ana Ozores con relación a los mundos literarios. El “deseo mimético”, en breves palabras, se trata de un deseo no dicho, incluso inconsciente, por un otro que desea lo mismo que uno. En este caso, el deseo imitativo secreto se articula en la figura de Juanito Santa Cruz y resulta más patente en Fortunata al mostrar claros deseos de imitar a su adversaria, los cuales, sin embargo, están motivados por una suerte de *supra* texto cultural —en Madame Bovary y Ana Ozores son los mundos de ficción—, el cual determina el prototipo de una feminidad adecuada. Jacinta representa la imagen de la mujer correcta, una fantasía del ser que se concretiza en la posesión de un objeto amoroso. En la lógica del tener, tener el objeto amado, subyace la del ser, el ‘ser mujer’, entendido como el conjunto de cualidades definitorias por la cultura y la sociedad que den lugar simbólico a la existencia. Igualmente el hijo que tiene Fortunata y del cual Jacinta carece, supone estragos en la subjetividad, propias del orden del ser. En cualquiera de las perspectivas, observamos en estas dos imágenes de mujeres un hueco en la subjetividad que motiva una búsqueda por el deseo y una pregunta por el significado de la feminidad.

3.3. REIVINDICACIÓN DEL DESEO Y LA SEXUALIDAD EN FORTUNATA

Jacinta y Fortunata, situadas cada una en uno de los vértices del triángulo amoroso del que forman parte, reúnen atributos o cualidades que parecieran dar respuesta a la pregunta por la feminidad. Para cada una de las protagonistas, la otra mujer se construye como el referente imaginario que confronta la propia experiencia y se prefigura como un deseo de ser, inconsciente.

Sin embargo, ambos personajes sostienen posiciones muy distintas con respecto a la expresión del propio deseo. Mientras que Jacinta se desliza en la dimensión de lo reprimido y del síntoma, interpretada a partir de los trastornos imaginativos llevados al acto que supone

la compra del supuesto hijo de Fortunata, ésta última representa el lado activo del deseo, su reconocimiento y libre expresión. Los anhelos de la joven de la Cava de San Miguel no se manifiestan como síntomas de un vacío existencial, ni emanan como mensajes encriptados de las huellas interiores que ha dejado la “moral sexual” sobre la mujer burguesa.

Su condición de clase relativa a lo que denomina proletariado urbano, en este sentido, enmarca y justifica este tipo de posición activa y subjetiva ante el deseo, y ante la sexualidad, que como se verá en adelante, entiende y sostiene como expresión natural e irremediable del afecto amoroso. En el texto hay múltiples ejemplos de la expresión verbal y explícita del deseo de Fortunata, así como de la solidez de sus convicciones con respecto al amor y sus leyes: “Yo no he hecho voto de nada, te quiero porque te quiero y no sé más” (II: 842). El pronombre personal en primera persona como sujeto de estas enunciaciones —dadas en el diálogo— pone el acento en la posición subjetiva y autónoma con respecto al propio deseo que difieren de la dubitación veleidosa que resta solidez y autonomía a la expresión de los anhelos.¹⁹³ La ausencia o presencia del deseo en Fortunata determina sus decisiones y comportamientos; expresiones como “*Querer a quien se quiere no puede ser cosa mala*” (II: 842) resignifican y validan una perspectiva del deseo femenino que cuestiona la que predica la moral maniquea sobre la mujer, dirigida a su subordinación y des-sexualización.

A la luz de estudio de Bridget Aldaraca, Catherine Jagoe comenta la retórica religiosa, naturalmente asexual, de la moral que inviste la figura del ‘ángel del hogar’, y dice:

Feminine domesticity began to be euphemistically described as a sacred duty in phrases such as “la misión de la mujer”, “el sacerdocio de la mujer”. The image of the wife and mother was turned into an icon: home was typically referred to as a “templo”

¹⁹³ El diálogo entre personajes permite la enunciación del deseo directa y enfática. Algo similar sucede con Tristana en sus conversaciones con Horacio. Por el contrario, la indefinición del deseo a la que nos referimos en casos como el de Jacinta, Asís Taboada o Ana Ozores —por mencionar algunas protagonistas del presente análisis— es un efecto de las focalizaciones narrativas del estilo indirecto libre, en que la voz del personaje y su mundo interior se manifiestan por medio del discurso del narrador, el cual, hace hablar el deseo de las protagonistas generalmente en términos del conflicto moral entre el querer y el deber.

or “santuario” and woman as its guardian angel. A crucial aspect of this conflation of religious rhetoric and gender construction was the fundamental redefinition of women’s sexuality. Nancy Cott and Tomas Laqueur have described how, for the first time in western history, nineteenth-century women can be defined as less capable of sexual feeling than men. Medical and social tracts predicating women’s “innate” passionlessness or sexual anesthesia. The analogy between women and angels rested, fundamentally, on the belief in the sexlessness of both.¹⁹⁴

Este discurso de la “moral sexual” religiosa que envuelve la idea del ángel y su antagonista, “the fallen woman” es el que impera en el proyecto regenerador de la familia Rubín, en el que dar los lavatorios de “lejía eclesiástica” a Fortunata” —como dice Doña Lupe la de los pavos— se vuelve un asunto imperativo para hacerla digna de la ascensión social que supone el casarse con su sobrino. La estancia en las Micaelas, un reformatorio exclusivamente destinado a la corrección de mujeres, se dirige sobre todo a cultivar las virtudes angelicales como la obediencia, la pasividad y la asexualidad.¹⁹⁵ La redención moral de Fortunata implica la total cancelación de su deseo y de su sexualidad, como afirma Jagoe: “Maxi and Nicolás Rubín stress the need for Fortunata to renounce passion and desire if she is to become a respectable middle-class lady”.¹⁹⁶

En el contexto moral de la dama burguesa y del discurso religioso que identifica la sexualidad femenina con la máxima representación del pecado que los sustenta, el deseo amoroso de Fortunata se manifiesta de manera clara y rotunda para contradecirlo y exhibir sus excesos. Así pues, pese a los propios esfuerzos de dar un sentido nuevo a su vida, en su discurso no se aprecian las veladuras de quien confiesa avergonzado sus debilidades.

—[Nicolás Rubín a Fortunata] pero, en fin, usted confiesa que es el único sujeto a quien de veras quiere, el único por quien de veras siente apetito de amores y esa cosa, esa tontería que ustedes las mujeres...

—El único

¹⁹⁴ Catherine Jagoe, “The Subversive Angel in *Fortunata y Jacinta*”, *Anales Galdosianos*, 24 (1989), p. 80.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 82.

¹⁹⁶ *Ídem.*

—Y a los demás que les parta un rayo
—A los demás nada (II: 701).

El deseo emana de ella, Fortunata, como una verdad sincera del alma. Para ella, el amor es carnal; la joven no tiene el menor reparo en aceptar —de manera implícita dada en el diálogo— que el deseo sexual es el fundamento del amor. Ese “apetito de amores” tan propio de mujeres —como sugiere el cura— constituye a Fortunata como una mujer deseante y sexual que, por un lado, defenderá su propia idea del amor, naturalmente erótico, como una fuerza poderosa que trasciende las premisas morales: “Lo que Fortunata había pensado era que el amor salva todas las irregularidades, mejor dicho, que el amor lo hace todo regular, que rectifica las leyes, derogando las que se le oponen. Lo había dicho varias veces a su amante” (III: 279).

Para Fortunata, no obstante, el sexo no se limita al afecto amoroso. El ejercicio de la sexualidad lo concibe como efecto de cierta manera intrascendente de los vaivenes del deseo, tal como supone su andanza junto a *Juárez el Negro* después del primer abandono de Juan. De esta consideración se depende también la prostitución, que es, por un lado, un recurso de supervivencia en un escenario de miseria social a la que su circunstancia de clase y género la condena, y por el otro, una consecuencia de su mortificación interior y su temperamento pasional. En este sentido, expresiones como “cuando no se trata de querer, no tengo voluntad. Me traen y me llevan como una muñeca” (II: 842) descubren una visión del deseo como elemento que dirige, para bien o para mal, la trama vital de la existencia. La voluntad, que en este contexto tiene claras connotaciones morales porque se asocia con una fortaleza de espíritu que mantiene las acciones al margen de las tentaciones, se considera una fuerza de menor envergadura que depende del deseo amoroso, al que se supedita también el ejercicio de la sexualidad.

Para Amores García:

Fortunata se guía por su instinto natural, templado además desde el punto de vista social por la palabra de su amante, por todo lo cual, no se cree culpable de nada, en todo caso, el culpable de su deshonra, si es que está deshonrada, es Juanito. Esta mujer de “naturaleza elemental” no cree que haya cometido pecado alguno, y por lo tanto, tampoco hay asunción de culpa ni arrepentimiento.¹⁹⁷

La potencia expresiva del deseo de Fortunata se fortalece a partir de su contraste con los excesos coercitivos del discurso religioso de la “moral sexual” predicado en su entorno, con el cual, el narrador establece una notable diferencia, correlativo al fuerte anticlericalismo galdosiano. Ejemplo de ello es la descripción que hace el narrador de Nicolás Rubín:

Aquel clérigo, arreglador de conciencias, que se creía médico de corazones dañados de amor, era quizás la persona más inepta para el oficio al que se dedicaba, a causa de su propia virtud, estéril y glacial, condición negativa que, si le apartaba del peligro, cerraba sus ojos a la realidad del alma humana. Practicaba su apostolado por fórmulas rutinarias o rancios aforismos de libros escritos por santos a la manera de él, y había hecho inmensos daños a la humanidad arrastrando a doncellas incautas a la soledad de un convento, tramando casamientos entre personas que no se querían, y desgobernado, en fin, la máquina admirable de las pasiones (I: 703).

En el fragmento es plausible la posición solidaria del narrador con respecto al deseo de Fortunata al construir al personaje de Nicolás Rubín como portavoz de un discurso misógino que exhibe sus contradicciones por medio de la ironía con que se destacan otros rasgos de los miembros de la familia Rubín: doña Lupe, por ejemplo, es una usurera sin compasión cuya avaricia puede ser interpretada, lo mismo que la gula en el caso de Nicolás, como expresión metonímica y simbólica del deseo sexual reprimido. Asimismo, resulta igualmente irónica la expectativa amorosa de Maxi, cuyos excesos de romántico idealismo, sustentado en la artificial idea de la feminidad angelical, limita su concepción integral de la mujer, así como la experiencia real de la misma.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 456.

“La idea blanca”, predicada por Nicolás Rubín, es un buen ejemplo de la intención castrante del deseo femenino y la des-sexualización implícita que esto conlleva:

Y llegaba a creerse la muy tonta que la forma, la idea blanca, le decía con familiar lenguaje semejante al suyo: no mire 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 mereces. Acéptalo y no me pidas imposibles. ¿Crees que estamos aquí para mandar, verbigracia, que se altere la ley de la sociedad sólo porque una marmotona como tú se le antoja? El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchachona (II: 778).

Como es posible ver en el pasaje, “la blanca idea” —expuesta en esta interesante forma narrativa, una suerte de monólogo interior que recrea el discurso de la divina Custodia por medio de la voz del narrador en la perspectiva de Fortunata— es planteamiento superyoico —es decir, relativo a un deber ser punitivo— basada en la apuesta por la renuncia del deseo, en virtud de la sacra expectativa de sostener un amor desprovisto de apetencia carnales. Estas últimas se identifican como debilidades femeninas que es preciso contener. La voz continúa:

¿Te parece fácil que yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las muchachas del pueblo las convierta en señoras? ¿Qué cosa se os ocurren, hijas? y además tonta, ¿no ves que es casado, casado por mi religión y en mis altares? ¿y con quién? ¡Con uno de mis ángeles hembras! ¿te parece que no hay más que enviudar a un hombre para satisfacer a una corrida como tú? Cierto que lo que a ti te conviene, cómo tú lo has dicho, es traerme acá a Jacinta. Pero eso no es cuenta tuya. Y supón que la traigo, supón que se queda viudo. ¡Bah! ¡Crees que se va a casar contigo? sí, para ti estaba. ¡Pues no se casaría si te hubieras conservado honrada, *cuanti más*, sosona, habiéndote echado tan a perder! Si es lo que Yo digo: parece que estáis locas rematadas, y que el vicio os ha secado la mollera. Me pedís unos disparates que no sé cómo los oigo. Lo que importa es dirigirse a Mí con el corazón limpio y la intención recta [...]. A ti Fortunata, te miré con indulgencia entre las descarriadas porque volvías a Mí tus ojos alguna vez, y Yo vi en ti deseos de enmienda, pero ahora, hija mía me sales con que sí serás honrada, todo lo honrada que Yo quiera, siempre y cuando te dé el hombre de tu gusto... ¡Vaya una gracia!...

Pero, en fin, no me quiero enfadar. Lo dicho, dicho; soy infinitamente misericordioso contigo, dándote un bien que no mereces, deparándote un marido honrado y que te adora, y todavía refunfuñas pides más y más... Ved aquí por qué se cansa. Uno debe decir que sí a todo... No calculan, no se hacen cargo de esas desgraciadas. Dispone uno que a tal o cual hombre se le mete en la cabeza la historia de regenerarlas, y luego vienen ellas poniendo peros. Ya salen con que ha de ser bonito, ya con que ha de ser Fulano y si no, no. Hijas de mi alma, no puedo alterar mis obras ni hacer mangas ni capirotos de mis propias leyes. ¡Para hombre bonitos está el tiempo! conquese resignarse, hijas mías, que por ser cabras no ha de abandonaros nuestro pastor;

tomad ejemplo de las ovejas con quien vivís; y tú, Fortunata, agradéceme sinceramente el bien inmenso que te doy y que no te merece, y déjate de hacer melindres y de pedir gollerías, porque entonces no te doy nada y tirarás otra vez a la mente al monte. Conque. Cuidadito (II: 778-779).

Es llamativo que este discurso coercitivo se enuncia desde una posición de género masculino y es a las mujeres exclusivamente a quienes interpela y a quienes hace responsables de las conductas inmorales e inadecuadas que justifican el trato implacable que merecen. En el caso de Fortunata la moral del sacrificio y la renuncia a los instintos que “la blanca idea” ostenta adquiere su dimensión real y concreta en la aceptación de la compañía, y la cercanía sexual implícita que supone el matrimonio, con un hombre al que no solo no ama, sino que le resulta absolutamente repulsivo. La expectativa moral religiosa se confronta con la dimensión más instintiva y corporal del deseo, el asco en el contexto de la intimidad, donde la pérdida del albedrío y los propios ideales del yo se justifican para dar libre curso al verdadero anhelo, de inevitable naturaleza sexual.

Media hora después en amor y compañía; pero en aquel instante se vio Fortunata acometida bruscamente de unos pensamientos tan extraños, que no sabía lo que le pasaba. Ella misma comparó su alma en aquellos días a una veleta. Tan pronto marcaba para un lado como para otro. De improviso como si se levantara un fuerte viento, la veleta daba la vuelta grande y ponía la punta donde antes tenía la cola. De estos cambiazos 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 ese 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. Sin advertir nada, Maximiliano elogiaba el perfecto condimento del arroz; pero ella se calló, echando para adentro con las primeras cucharadas, aquel farrago amargo que se le quería salir del corazón. *Muy para entre sí*, dijo: “Primero me hacen a mí en pedacitos como estos, que casarme con semejante hombre... ¿Pero no lo 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 estaré mirando frente de mí esta nariz de rabadilla (II: 642).

La metáfora de la veleta que inaugura el pasaje expresa bien el movimiento del deseo en su dimensión instintiva y pasional, ante la presión de las expectativas morales que supone

el matrimonio con Maximiliano Rubín. Lo referente al deseo sexual, el cuerpo y el placer, se expresan por medio de una interesante representación del lenguaje del inconsciente —el simbolismo del encuentro sexual o del coito, dado en el acto de meter la cuchara en el arroz— del que se desprende, por una suerte de asociación libre de ideas, el saber no dicho de Fortunata, la repugnancia erótica que Maxi le despierta.

La construcción de Fortunata como sujeto sexual, si bien está presente de manera implícita o tangencial en las afirmaciones verbales de su deseo amoroso por Juanito Santa Cruz y en las descripciones de su belleza y sensualidad que ya comentamos, se da especialmente a partir de los sueños y otras manifestaciones del inconsciente que funcionan como “mensajes cifrados” que revelan contenidos de carácter erótico. Esto último ha suscitado la consideración de que Galdós “anticipa en trece años el simbolismo sexual onírico propuesto en *The Interpretation of Dreams*, de 1900”. En especial, el sueño de Fortunata en la tercera parte de la novela se construye a partir de múltiples elementos con simbolismo fálico —tales como “tubos”, “grifos”, “multitud de cosas para llevar y traer el agua”, “un gran invento para corta cristal, y “los lápices más fuertes del mundo”— que han sido interpretados como representación de su deseo sexual en el contexto de su esperado reencuentro con Juanito Santa Cruz.¹⁹⁸

La “subversión del ángel” como apunta el estudio de Jagoe — el cual también incluye a Jacinta al constituirse como sujeto sexual—, supone la desmentida del modelo femenino

¹⁹⁸ Mercedes López-Baralt, “Sueños de mujeres: la voz del ánimo en *Fortunata y Jacinta*”, *Hispanic Review*, vol. 55, 4 (Autumm, 1987), p. 495. Sobre la representación del inconsciente en *Fortunata y Jacinta* y la interpretación de los sueños en la obra galdosiana a partir de los estudios freudianos, véanse los trabajos de la misma autora: Mercedes López-Baralt: “Lo que una sueña tiene su aquél”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), pp. 151-170, y: “*Fortunata y Jacinta* en gestación. De la versión *Alpha* a la versión *Betha* del manuscrito galdosiano”, *Anales Galdosianos*, 22 (1987), pp. 11-24. Asimismo, el análisis psicoanalítico de los sueños en *Fortunata y Jacinta* ha sido comentado por Sadi Lakhdari, “El ratón y la custodia: el problema de la unidad temática en *Fortunata y Jacinta*”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1995), 4 (1998), pp.186-191.

asexual imperante en la sociedad en virtud de la representación compleja e integral de la mujer real, que es naturalmente sexual y deseante.¹⁹⁹

La posición subjetiva ante el deseo se acompaña de la construcción progresiva de una actitud igualmente sólida de las convicciones éticas personales y de las relaciones humanas que difiere radicalmente de los preceptos morales establecidos. En este sentido, es que notamos un cambio paulatino pero patente en la posición de Fortunata que, si bien no se efectúa en relación al conocimiento del propio deseo, que como hemos visto se manifiesta en ella desde su aparición activa en el texto, sí se da en términos de una dignificación de la propia feminidad y de las propias apreciaciones sobre lo que significa ser mujer.

Este diálogo entre Fortunata y Guillermina Pacheco en la tercera parte de la novela demuestra la solidez de la protagonista en relación con sus propias convicciones con respecto al deseo, la maternidad y el valor de los lazos sin importar su legitimidad:

En la fisonomía de la prójima se incendió de improviso una luz vivísima, fue como una aureola de inspiración que le envolvía toda la cara. Más hermosa que nunca, sacó de su cabeza un gallardísimo argumento, y se lo soltó a la otra como se suelta una bomba explosiva.

¡Pruunuun! Guillermina se quedó atontada cuando oyó esta atrocidad:

—¡Angelical!... sí, todo lo angelical que usted quiera; pero no tiene hijos. Esposa que no tiene hijos no es tal esposa...

—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...

—Por Dios... cálese usted no he visto otro caso... ¡Qué idea! ¡qué atrevimiento! ¡está usted condenada! (III: 247).

En este pasaje, Fortunata afirma, como apunta Caudet, “que la naturaleza es superior a la sociedad, que aquella está por encima de esta”. Tal consideración es afortunada en relación

¹⁹⁹ A propósito del personaje de Jacinta, Catherine Jagoe se remite el estudio ya comentado de Harriet. S. Turner en el que interpreta el sueño del teatro como expresión del deseo sexual, cuya presencia, igualmente poderosa en ella como en Fortunata, viene a subvertir el ideal de la mujer angelical y asexual.

tanto a la fertilidad, presente en la amante como una dádiva nacida de su amor y que le ha sido negada a Jacinta, así como a la fuerza de la sexualidad como expresión natural que impera sobre las normas sociales. La asunción de estas ideas y la posición ante las mismas se construye de manera progresiva en este personaje a partir de su fracaso en el “plan de regeneración moral”, el cual insiste en objetivarla y adecuarla al modelo femenino dominante a costa de la mortificación del propio deseo. Asimismo, es plausible en el discurso de Fortunata el malestar que supone la expectativa del ideal femenino del ‘ángel del hogar’, así como su desmentida a partir de la experiencia que supone el ser ella fértil, y estéril la esposa legítima.

A pesar de los esfuerzos iniciales por hallar una vida honrada, imitar en lo posible a su adversaria, distanciarse de la prostitución, y más adelante mantenerse al margen de reanudar su relación con Juan, su temperamento pasional y la fuerza del deseo la hacen recurrir en acciones transgresoras que, aunque le cuestan la vida en el final de la novela, defienden una feminidad distinta, otra, que confronta la que ostenta el discurso burgués:

En palabras de Montserrat Amores García:

[Fortunata] Se impone con orgullo al tipo de mujer burguesa representado en la novela por Jacinta, y a la que acompaña un soberbio coro de personajes femeninos como doña Bárbara, doña Lupe o doña Guillermina. Una feminidad que antepone la atracción natural a las normas sociales, la pasión amorosa a la institución del matrimonio. Una feminidad que considera la maternidad como el más precioso don que tiene la mujer, sin tener en cuenta la misión social y cívica que la sociedad burguesa le ha impuesto.²⁰⁰

La asunción de una feminidad deseante y sexual, dada por naturaleza, supone, sin embargo, una desmentida de “las leyes veneradas” —como se titula el estudio de Amores García—. La “pícaro idea” que no tardará mucho tiempo es sepultar a “la blanca idea” significa un paso al acto de lo que en principio se gesta en un plano discursivo y fantasioso

²⁰⁰ Amores García, *op.cit.*, p. 452.

del deseo: el anhelo de intercambiar “al nene chico por el nene grande” de nuestra “heroína anarquista”, como la ha adjetiva Francisco Caudet, es una manifestación de rebeldía que terminará siendo castigada.

En *Fortunata* observamos una lealtad al propio deseo, una defensa y reivindicación del orden de lo que podríamos denominar lo propio femenino, que pese a sus recurrentes esfuerzos no logra ser modelado ni cancelado por la sociedad patriarcal a la que pertenece cuyos máximos custodios expresan notable misoginia. La muerte final de *Fortunata* puede interpretarse como una puesta en discurso de la funesta, pero natural, consecuencia que ofrece a la mujer una sociedad católica, semiburguesa, y limitada en términos de su valoración con respecto a la complejidad de la experiencia femenina. En nuestra perspectiva, la lectura de la muerte de *Fortunata* como castigo no proviene del autor, ni de una suerte de intención moralizante. Si hemos de sostener la idea de la muerte de este vital personaje como castigo infringido por la transgresión que su deseo y sus comportamientos suponen, atribuimos tal responsabilidad a la sociedad que críticamente el autor representa en la novela. En este sentido, el narrador de *Fortunata y Jacinta* aún exhibe algunos rasgos de la apuesta naturalista de años anteriores como por ejemplo en el trazo de las coordenadas de un mundo social donde el personaje transita y se desarrolla en la dirección que la misma sociedad le marca. El desenlace de esta adúltera no tendría, entonces, por qué ser distinto al de algunas otras del periodo literario de estos años, cuyas experiencias son dadas en sociedades que aún no están preparadas para ver florecer con respeto el deseo de la mujer en la diferencia.

De las certezas que emanan de la posición subjetiva con respecto al propio deseo de *Fortunata* nace también la sorprendente compasión de la heroína por su antagonista —“y lo más particular es que yo no le tenía lástima, porque yo paría un chiquillo todos los años, y ella... ni esto...”—. La compasión resulta de un espíritu noble de asombrosa fortaleza que

enaltece al personaje. La actitud compasiva de Fortunata, manifiesta por primera vez en el sueño de la segunda parte ya comentado en secciones previas, funciona como una suerte de premonición que anticipa el acto final del personaje, en el que otorga a Jacinta la dádiva del secreto femenino. Fortunata hace madre a Jacinta y ofrece una madre al hijo que no será capaz de criar. Al darle el don de la maternidad, cumple el deseo de su adversaria, y le revela así, el enigma de la feminidad en un pacto de amorosa sororidad, en la que el varón, antes el centro de la danza de rivales, queda por completo excluido.

En la novela el discurso patriarcal es patente en el caso de la familia Rubín con respecto a la regeneración de Fortunata, el cual, como hemos dicho, tiene notas misóginas en la voz del cura, Nicolás, y de “la idea blanca” por él predicada, la cual se constituye como representación de un “súper yo” punitivo en los monólogos interiores de Fortunata. La “pícaro idea”, voz del deseo femenino no reprimido, terminará, como hemos dicho, por sepultar las represoras ideas de la custodia; el acto incorrecto y transgresor, dar un hijo a Santa Cruz, resulta reivindicativo en la medida en que surge de una capacidad de amar que trasciende todas las leyes.

El reconocimiento y la expresión del propio deseo de Fortunata son manifestación de una feminidad no prototípicamente adecuada, contraria a las exigencias y represiones que la clase burguesa impone sobre la sexualidad de la mujer y la dificultad de posicionarse como sujetos de su propio deseo. La lealtad y el respeto por lo que es propio, resultan admirables en el contexto de los preceptos represivos y punitivos de la sociedad y de su “moral sexual”, que identifican la sexualidad femenina ejercida desde una posición subjetiva como corruptor de la sociedad.

La posición activa y subjetiva ante el deseo propio de Fortunata se construyen como un bastión de dignidad, íntimamente emparentado a su identidad popular y el tipo de mujer

que representa, “la chula de pueblo”, que, entre otras cualidades, se caracteriza por su gracia, frescura y espontaneidad. La joven de la Cava de San Miguel brilla con imperioso vitalismo y autenticidad que se caracteriza por tener un posición activa ante el deseo propio que queda justificada por la candidez propia de sus orígenes populares.

CONCLUSIONES

Esta tesis es una interpretación del deseo en cinco personajes femeninos de la novela española realista del siglo XIX mediante una metodología de análisis que aborda las manifestaciones discursivas y simbólicas del deseo, dadas sobre todo en las representaciones lingüísticas, corporales y oníricas de las protagonistas en cuestión (Ana Ozores, Tristana, Asís Taboada, Jacinta y Fortunata) a partir del lazo entre deseo, lenguaje y cuerpo, concedido por el psicoanálisis, así como la concepción de subjetividad en un contexto social y cultural que, en todos los personajes, resulta coercitivo y limitante para la mujer. El deseo, en todos las protagonistas, se considera un elemento constitutivo que funciona como el punto de partida del desarrollo psicológico.

En términos generales, el naturalismo español se ha considerado por la crítica actual como una expresión más de “un *continuum* realista” que fue evolucionando a lo largo de los años y propone cambios con relación a las formas de aproximarse y representar la realidad. Si nos asomamos a la crítica galdosiana, tomando en cuenta que la narrativa de Galdós es la que marca, no sólo por su genialidad sino también por su extensión, las pautas de la novela española, el naturalismo es considerado como una etapa más en el desarrollo que siguió su trayectoria novelesca, la cual tenía como principio obtener de la observación de la sociedad y de la realidad cotidiana su “materia novelable”. Asimismo, las consideraciones teóricas de Pérez Galdós, Alas “Clarín” y Pardo Bazán sobre la representación de los mundos sociales y los personajes que los componen estriban en una apuesta por la creación de mundos literarios con función social a partir de la representación crítica de la sociedad contemporánea.

Entre los rasgos generales de la novela española, propia de los años que comprenden el conjunto de obras seleccionado (1884-1892), es plausible ver la suerte de “oportunismo literario” —como expresa “Clarín”— que suponen las perspectivas teóricas y narrativas del

movimiento francés, cuyos preceptos basados en el método científico, la observación y la experimentación de un individuo en un ambiente dado, incentivaron el desarrollo del mundo interior y psicológico de los personajes y su interacción con el medio social al que pertenecen.

Esta nueva perspectiva, si bien se distancia la novela española de la tendencia de anterior, la novela de tesis, ofrece a los escritores la oportunidad de imaginar y construir mundos sociales y personajes psicológicamente complejos. Comienza, entoces, el desarrollo del mundo interior y psicológico de los personajes en interrelación con un entramado de causas —sociales, culturales, relativas al género, además de la presencia de otros discursos de poder dominante como el discurso médico y el religioso— que no sólo dirigen sus acciones y comportamientos a un desenlace de consecuencias lógicas, sino que, sobre todo, determinan la representación de toda su experiencia vital. Este retrato de la realidad que resulta total, especialmente en obras *magnas* como *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta*, ilumina la estrecha relación que existe entre subjetividad y mundo, desde la cual hemos concebido el presente análisis.

Un personaje literario en cuya construcción prevalece el desarrollo psicológico dado a partir de la interacción o conflicto con el entorno al que pertenece, tal y como sucede con las protagonistas aquí estudiadas, inaugura la posibilidad de que se les pueda interpretar como sujetos; sujetos de un mundo, de un contexto dado, que es, en primera instancia, personal e inmediato, pero también social y cultural, como por ejemplo puede ser un matrimonio de clase alta, regido por los imperativos sociales y culturales de la domesticidad burguesa en la católica España del final del siglo XIX, por mencionar el ejemplo de la Regenta.

Aunque los contextos sociales a los que pertenecen las protagonistas son distintos en cada el caso, en todos ellos es plausible la presencia de un discurso patriarcal que limita o cancela el deseo femenino, tanto sexual como de emancipación y libertad.

El estatuto que concedemos al deseo como elemento no sólo constitutivo sino también generador de la problematización psicológica de los personajes—y también de las tramas novelescas— se debe principalmente a que es el motivo principal de alteración del orden establecido, en concreto, el que sostiene discursiva y socialmente la institución familiar burguesa, gran protagonista de la novela realista. En este sentido, el deseo de la mujer, como manifestación del movimiento vital que desestabiliza el orden y también como el punto de partida de problematización psicológica en un contexto social dado, abre una ventana a las posibilidades críticas autorales sobre la burguesía, la institución matrimonial, la fuerte influencia del catolicismo y la limitante situación de la mujer concebida como pilar moral de la sociedad.

Identificamos, entonces, dos formas fundamentales de la expresión del deseo en los personajes femeninos. Hay casos en los que tal manifestación se lleva a cabo de manera transparente en el texto a partir de la voz y la enunciación explícita de aquello que se desea, ya sea mediante el diálogo o por medio de los monólogos interiores, dados por la voz del narrador que se aproxima a la intimidad de los personajes para así recrear sus pensamientos más secretos. En estos discursos del deseo, digamos conscientes, como por ejemplo el que expresa Tristana sobre la necesidad de emanciparse de las tutelas masculinas o bien el de Ana Ozores al reconocer la fuerza de la tentación erótica que la impulsa al adulterio, son llamativas la lucidez y la certeza sobre la propia insatisfacción, así como el sentido de responsabilidad con que se pone en palabras lo que se anhela.

Otras veces, la expresión del deseo se da de manera menos transparente en el texto, y en ella prevalece una menor, o bien, nula, conciencia del personaje. En Jacinta vemos, por ejemplo, un deseo patente de ser madre, sin embargo, el pasaje del sueño en el teatro como algunas escenas de su vida íntima resignifican el problema que implica el lugar que ella ocupa

en el sistema familiar de los Santa Cruz y la insatisfactoria relación conyugal basado en lazos de carácter materno-filial, las cuales ponen en contexto la esterilidad que la aflige. En este sentido, a partir del vínculo entre inconsciente y lenguaje que ilumina el psicoanálisis, tomamos en cuenta las dimensiones del deseo —relativas a lo inconsciente— que se expresan en el discurso de los personajes por medio de errores o *lapsus*, plausibles, por ejemplo, en la recreación del lenguaje hablado que se lleva a cabo de manera magistral en los diálogos que las protagonistas galdosianas, o mediante la representación del cuerpo y los sueños como escenarios predilectos para la expresión del deseo sexual, generalmente prohibido. Estas dimensiones del deseo suelen manifestarse a partir de símbolos, propios de las escenas oníricas o los síntomas corporales, dados en padecimientos como la histeria y otras sensaciones corporales, tales como la insolación de Asís o la enfermedad de la pierna de Tristana. En ellos son plausibles las metáforas del placer anhelado que guardan contenidos simbólicos de carácter erótico. Tales formas de construcción del deseo, no enunciativas, trazan desde otras perspectivas —relativa a lo no dicho y la represión— los motivos del malestar social y cultural presentes en las razones que aquejan a los personajes. Todo ello, fuentes y objetos del deseo son elementos constitutivos de la psicología de las protagonistas que sirven como punto de partida para el cuestionamiento crítico, sobre todo en términos de la situación de clase y género de la sociedad retratada en las novelas.

Aunque hemos advertido diferencias en la forma de asumir y articular el deseo en las protagonistas, pues en unas, como en el caso de Tristana, Asís Taboada y Fortunata vemos una mayor autonomía desiderativa que en el de Ana Ozores y Jacinta, en todos los casos hay presencia de los discursos patriarcales y sociales sobre el género femenino.

Notemos que los casos de las protagonistas que demuestran una posición subjetiva más sólida con respecto al deseo corresponden con situaciones contextuales de mayor libertad

social. El entorno de Tristana cuya historia transcurre en la capital madrileña pertenece a un ambiente en principio liberal y laico, y por lo tanto exento de la influencia de la moral católica, pero que termina por descubrir en las figuras masculinas, Horacio y don Lope, la presencia de ideas sumamente tradicionales con respecto a la relación entre hombres y mujeres, y en el caso del protector económico, la dominación sobre la joven con matices perversos.

Fortunata es una muchacha de pueblo que, construida en contraposición a su antagonista, Jacinta, parece en principio estar desprovista de la sujeción inconsciente al modelo femenino del ‘ángel del hogar’ y por ello demuestra una mayor libertad en la expresión del deseo y de la sexualidad. Sin embargo, la pregunta por la feminidad, ‘¿qué es ser mujer?’, que supone el anhelo de ser como su adversaria de amores, se interpreta como expresión inconsciente de la incomodidad social que significa el saberse al margen del prototipo de mujer, lo cual ilumina un problema fundamental en la subjetividad, atravesada por los discursos patriarcales sobre el género. Asimismo con relación al caso de Fortunata, vemos una importantísima presencia del discurso burgués y religioso en la voz de personajes que, ceñidos a la moral tradicional de los géneros, pretenden adaptar y modelar el comportamiento de la joven a costa del sacrificio y cancelación del propio deseo.

Asís Taboada, protagonista de *Insolación*, finalmente, es el único personaje de los aquí analizados creado por una escritora. Como asidua defensora de los derechos de las mujeres, Emilia Pardo Bazán concede a la existencia del deseo erótico femenino un lugar equiparable al masculino, y a diferencia de otros personajes que por su imposibilidad de realización viven el deseo sexual como un tormento —tal es el caso de Ana Ozores—, aquí es representado por la autora con frescura y espontaneidad tales que, desde nuestra perspectiva, implican ya una posición social distinta. En nuestra lectura, el matrimonio final de la Marquesa de

Andrade se considera una forma de realización más del deseo amoroso femenino en el ineludible contexto del amor romántico.

Los casos de Ana Ozores y de Jacinta representan la manifestación del deseo en términos de la represión sexual. La expresión sintomática del deseo en ambos personajes, en Ana, a través de los ataques de histeria y los arranques de la imaginación, y en Jacinta, a partir de sueños reveladores y comportamientos llamativos, muestran los estragos subjetivos del modelo femenino prevalente en el imaginario cultural con la figura idealizada del ‘ángel del hogar’ y las demandas sociales que esto conlleva. En el caso de la Regenta, además, hay una problematización muy compleja de la represión que tiene sus raíces en la infancia, relatada en una suerte de cuadro clínico al que hemos dedicado parte importante del análisis. La sexualidad contenida y la represión se manifiestan mediante los síntomas histéricos e interesantes representaciones literarias a partir del lenguaje simbólico y la asociación de palabras dispuestas como el método terapéutico freudiano. En este sentido, a excepción de algunos momentos de gran lucidez sobre las propias circunstancias, en este personaje, la expresión del deseo erótico se da en el terreno del cuerpo enfermo, aquejado por el placer que es al mismo tiempo anhelado y negado. En Ana también hemos señalado cómo es que la fantasía promovida por la lectura y la identificación de la propia experiencia vital con la de los mundos literarios funcionan para manifestar los anhelos y la dimensión inconsciente y reprimida del deseo, la cual termina con el adulterio, por perturbar el orden social establecido.

Aunque en nuestro conjunto de personajes, la Regenta es el único que tiene una relación particular con la lectura, en Tristana y Jacinta, también hay una tendencia a la fantasía como vehículo de expresión del deseo que, en mayor o menor grado, comparte con otras protagonistas galdosianas. En Jacinta, los arranques imaginativos tienen cierto carácter alienador, y en Tristana, no existe lugar alguno para sus ilusiones.

Por otra parte, la suerte de confesión corporal de Ana Ozores de la que se desprende el primer ataque histérico en la narración, si bien se da en términos mucho más inconscientes que el monólogo confesional de Asís Taboada, dado por medio de la palabra, da cuenta de la dificultad en ambas protagonistas para reconocer y expresar el deseo erótico femenino. En todos los casos en que las protagonistas pueden decir su deseo, este resulta mucho más satisfactorio. Fortunata lleva a cabo su “pícaro idea”, Tristana su romance con Horacio, aunque la sociedad tarde que temprano termina por limitar o hacer morir el deseo femenino.

Asimismo, tanto en Ana Ozores como en Asís Taboada notamos una mayor conciencia de la transgresión, la diferencia es que la marquesa vive la experiencia erótica de manera lúdica y ligera, y aunque este personaje tiene el matrimonio como desenlace de su aventura amorosa, es posible interpretar tal representación del deseo como contrapunto a las otras representaciones de mujeres creadas por escritores varones. En breves palabras podemos afirmar que la representación de la experiencia erótica de la protagonista de Emilia Pardo es mucho más lúdica, en comparación a la que demuestran las otras novelas de autores varones. En especial la contraposición de la representación del deseo femenino escrito por hombres con respecto al escrito por mujeres, como es el caso de *Insolación*, es un interesante campo para continuar desarrollando líneas de investigación.

En Tristana, las intenciones de realización del deseo son progresivamente anuladas por su red social inmediata; desde la amputación de la pierna hasta la aceptación del matrimonio con Lope, en una posición física y psicológicamente desvalida, se cancela toda posibilidad de realización.

En todas las protagonistas hemos iluminado la relación entre deseo y lenguaje, ya sea en la perspectiva discursiva relativa a la enunciación, o en la simbólica y metafórica que supone la representación del cuerpo y de los sueños, cuando el deseo y las causas de aflicción

no son del todo asequibles para los personajes. La complejidad psicológica que supone la expresión consciente e inconsciente del deseo constituye el punto de partida de la crítica social dada en las novelas y sirve para cuestionar y criticar los estragos de las limitantes sociales y de los discursos imperantes sobre la mujer, a partir de los prototipos imaginarios como el ‘ángel del hogar’ en el ámbito de la domesticidad burguesa, y su contraparte, la mujer caída, destinada al rechazo, el ostracismo y marginación.

Con respecto a Fortunata, parecería que la muerte termina por ser corolario de sus actos transgresores. No obstante, ni la muerte de esta protagonista ni tampoco los finales de *La Regenta* y *Tristana* se valoran en esta lectura como un castigo infringido por el autor a causa de una intención moralizante, sino más bien como una problematización social en relación con la dificultad de las mujeres de la época para expresarse en su vida con libertad, así como la falta de opciones reales de emancipación. Los funestos desenlaces de las protagonistas, en especial en los casos de Ana Ozores, Tristana y Fortunata, no deben ser lectura de un castigo moral propio de perspectivas autorales, sino de la puesta en discurso de los destinos femeninos en una red social que nada o poco ofrece a la mujer.

La construcción de aquella “compleja trama de influencias” que “Clarín” describía en sus ensayos críticos sobre la novela naturalista que nace en España, necesariamente considera las limitaciones sociales y sus implacables consecuencias en el devenir social y subjetivo de la mujer. En este contexto literario, los finales deben interpretarse justamente como síntomas de ese devenir social y subjetivo femenino. La representación de mujeres que desean y la problematización social que su deseo conlleva debe leerse, igualmente, como síntoma de la sociedad que se pretende representar críticamente en el realismo y el naturalismo españoles.

El análisis del deseo, que como hemos visto incorpora la dimensión psicológica pero también la social y subjetiva del personaje, es un interesante punto de partida para reflexionar sobre las corrientes literarias en cuestión, así como las formas de representación de la mujer y de la sociedad contemporánea en la novela.

A la luz de estas ideas, queremos destacar que nuestra aportación crítica no sólo considera una relectura de los desenlaces novelescos protagonizados por mujeres en este periodo de la literatura, sino también una posición diferente en el panorama crítico imperante, sobre todo el previo a la explosión de la crítica feminista alrededor de 1980. Tal posición se debe a que concedemos un lugar fundamental a la escucha del deseo y de la sexualidad del personaje femenino en una perspectiva del deseo inconsciente y del psicoanálisis que, salvo en algunos casos como por ejemplo el de Tubert, S. Turner, Tomsich, Lakdhari, Kirkpatrick, Ontañón, López-Baralt y Zecchi, entre otras, no ha sido considerado, sino incluso rechazado, por el *grosso* de la crítica dedicada a este periodo. Un ejemplo de ello es el abordaje de la presencia del deseo de matices incestuosos manifiesto de la relación de Jacinta y Juanito, o bien, la realidad de tintes ominosos presente en la de Tristana y Lope, a la cual hemos atribuído el principal motivo de la parálisis de la joven.

Este análisis, cuyos límites en la interpretación los ha determinado el propio texto, da cuenta de su importancia y novedad en relación con la psicología de personajes, así como de la representación de la sociedad en la novela realista-naturalista decimonónica.

Invito a continuar, por lo tanto, a seguir indagando en esta dirección.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOAL LÓPEZ, María, “El discurso desesperado de la histeria en las novelas del Realismo-Naturalismo”, *Analecta Malacitana*, 35: 1-2 (2012), pp. 61-82.
- AMORES GARCÍA, Montserrat, “Sin respeto a las leyes veneradas: el amor de Fortunata (Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887)” en Joan Curbet Soler (coord.) *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Cátedra, 2014.
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo, *La Regenta I y II*, ed. de Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 2012.
- ALDARACA A., Bridget, “El caso de Ana O.: Histeria y sexualidad en *La Regenta*”, *Asclepio*, 42 (1990), pp. 51-61.
- _____, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- ANDREU, G. Alicia, “La crítica feminista y las obras de Pérez Galdós y Leopoldo Alas”, Iris Zavala (coord.), *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- ARANGUREN, José Luis, “De *La Regenta* a Ana Ozores”, *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 177-211.
- ARIAS, Nadia Gisele “De mona burguesa a *virago*: cinésica de la Jacinta galdosiana”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 25 (2015), pp. 153-165.
- BARBAGALLO, Anna “Análisis de las protagonistas de algunas novelas de Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga”, *Lectura y Signo*, 8 (2013), pp. 59-91.
- BATAILLE, George, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008.
- BESER, Sergio, *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.
- _____, “Alas y la novela de su tiempo”, en *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- _____, “Clarín y *La Regenta*”, en *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp. 187-237.
- _____, “*La Regenta* y ‘El diablo viste en Semana Santa’”, en *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, pp.171-175.
- BORDONS, Teresa “Releyendo *Tristana*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41:2 (1993), pp. 471-487.
- BOTREL, Jean- François, “Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*”, Myriam Díaz-Diocartz e Iris Zavala, *Discurso erótico y discurso transgresor en la literatura peninsular: siglos XI a XX*, Madrid, Teuro, 1992, pp. 109-127.
- BRAUNSTEIN, Néstor, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*, México, Siglo XXI, 1980.
- _____, *El goce, un concepto lacaniano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- CASALDUERO, Joaquín, *Vida y Obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1970.
- CATELLI, Nora, “Buenos libros, malas lectoras. La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”, *Lectora: Revista de Dones y Textualitat*, 1 (1995), pp.121.133.
- _____, “¿Es representable el deseo?”, Marta Segarra (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y Cine*, Barcelona, Icaria, 2007.
- CAUDET, Francisco, “Clarín y el debate del Naturalismo en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42 (1994), pp.507-548.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2013.

- CHARNON-DEUSTSH, Lou, *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*, Amsterdam, John Benjamins, 1990
- CHEMAMA, Roland y Bernard Vandermersch, *Diccionario de Psicoanálisis*, Madrid-Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- CIPLIKAUSKAITÉ, Birute, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- CLAVERÍA, Carlos, “Flaubert y *La Regenta* de Clarín”, *Hispanic Review*, 10:2 (1942), pp. 116-125.
- CLÚA GINÉS, Isabel, “El cuerpo como escenario: actrices e históricas en el *Fin de Siècle*”, *Dossiers Feministes*, 10 (2007), pp. 157-172.
- COOPER J. C., *Diccionario de símbolos*, trad. de Enrique Góngora Padilla, México, Ediciones G. Gili, 2000.
- CORREA, Gustavo, “El Bovarysismo y la novela realista española”, *Anales Galdosianos*, 17 (1982), pp. 25-32.
- DIDI-HUBERMANN, George, *Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, trad. de Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid, Cátedra, 2018.
- DINNERSTEIN, Dorothy *The Mermaid and the Minotaur*, New York, Harper, 1979.
- DEL POZO, Alba, “Degeneración tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX”, *Lectora*, 19 (2013), pp. 137-151.
- EBERENZ, Rolf, “Cultura, estética y sociedad en *La Regenta* de Clarín”, *Iberomanía*, 21 (1978), pp. 65-78.
- ELLIOTT Leota W. y F. M KERCHEVILLE, “Galdós and Abnormal Psychology”, *Hispania*, 23:1 (1940), pp. 27-36.
- EOFF, Sherman H., *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- FAÚNDEZ, Edson, “Mímesis y deseo en la novela realista decimonónica. *La Regenta* de Leopoldo Alas ‘Clarín’”, *Acta Literaria*, 40 (2010), pp. 110-132.
- FERNÁNDEZ, Pura, “Moral social y sexual en el siglo XIX: La reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical”, en Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista española (en lengua castellana) V. III La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996, pp. 81–114.
- FREUD, Sigmund, “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna”, *Obras Completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, T.II. pp.1249-1261.
_____, “Lo siniestro”, *Obras completas*, trad. de Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, Tomo III, pp. 2483-2506.
- GARCÍA-FARRÉ SEMITIEL, Mariana, *La sexualidad y el deseo en “La Regenta” de Clarín*, Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- GIES, David T., “Romanticismo e histeria en España”, *Anales de la Literatura Española*, 18 (2005), pp. 215-226.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco, “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna”, en *Realismo y Naturalismo en España: la novela. Antología de textos*, edición y compilación de Ma. Luisa Sotelo, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 22-24.
- GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Cristina, “La configuración del personaje galdosiano de Fortunata desde una instancia receptora femenina”, *Dossiers Feministes*, 20 (2015), pp. 71-84.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar, “Prohibición y goce: el objeto alimento en *La Regenta* de L. A. Clarín”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84 (1998), pp. 147-154.
- GUARDIOLA TEY, María Luisa, “Diálogo, comunicación y liberación en dos novelas finiseculares: el caso de Lucrecia en *El abuelo* de Pérez Galdós y Asís en *Insolación* de Pardo Bazán”, *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*, 9 (2009), pp. 349-357.
- GUILLÉN, Jorge, “San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1962, pp.73-109.
- GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1966.
- GULLÓN, Germán, “La imaginación galdosiana. Su funcionamiento y posible clasificación”, *Actas del Segundo Congreso de Estudios Galdosianos*, 1 (1980), pp. 155-169.
- _____, “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2002.
- JAGOE, Catherine et al. (coords.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998.
- _____, “The Subversive Angel in *Fortunata y Jacinta*”, *Anales Galdosianos*, 24 (1989), pp.79-91.
- HERMOSILLA, Ma. Ángeles “La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”, *Lectura: Imágenes*, 2 (2002), pp. 337-358.
- KARNOVIĆ, Vladimir e Izabela Bejić, “La pasividad femenina y el intento e lucha contra el tradicionalismo en *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán”, *Colindancias*, 4 (2013), pp.173-181.
- _____, “El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín”, *Colindancias*, 6 (2015), pp. 279-299.
- KIRKPATRICK, Susan “La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX”, en Giulia Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, pp. 153-167.
- LAKHDARI, Sadi, “El ratón y la custodia: el problema de la unidad temática en *Fortunata y Jacinta*”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1995), 4 (1998), pp.186-191.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, “Sueños de mujeres: la voz del ánimo en *Fortunata y Jacinta*”, *Hispanic Review*, 55: 4 (1987), pp. 491-512.
- _____, “Lo que una sueña tiene su aquél”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), pp. 151-170
- _____, “*Fortunata y Jacinta* en gestación. De la versión *Alpha* a la versión *Betha* del manuscrito galdosiano”, *Anales Galdosianos*, 22 (1987), pp. 11-24.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, “El naturalismo de *La Regenta*”. *Clarín y La Regenta de su tiempo: Actas del Simposio Internacional*, (Oviedo 1984), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 587-628.
- MAYORAL, Marina, “¿Tristana, una feminista galdosiana?”, *Ínsula*, 320-321 (1970), pp. 28-33.
- MELÓN RUIZ DE GORDEJUELA, Santiago, “Clarín y el Bovarysimo”, *Archivum*, 2 (1952), pp. 69-87.
- MIRÓ, Emilio, “Tristana o la imposibilidad de ser”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970-enero 1971), pp. 505-522.
- MONTERO-PAULSON, Daria, “La mujer “Quijote” y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 3 (1989), pp. 272-302.

- MONTESINOS, José F., *Galdós: Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, vol. I. Madrid, Gredos, 1968.
- MUÑOZ MURIANA, Sara, “Lo aceptó con indiferencia”: Silencio, indiferencia y rebelión en *Tristana* de Pérez Galdós”, *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*, 10 (2014), pp. 69-79.
- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena, “Escritura de mujer y discurso feminista en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán”, *Locas: escritora y personajes femeninos cuestionando las normas. XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, 2015, pp. 1147-1163.
- OLEZA, Joan, “Realismo y naturalismo en la novela española”, *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Bello, Valencia, 1976, pp. 19-37.
- _____, “Introducción”, Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta II*, Madrid, Cátedra, 2012.
- PARDO BAZÁN, Emilia, “Prefacio” a *Un viaje de novios*, en *Realismo y Naturalismo en España: la novela. Antología de textos*, edición y compilación de Ma. Luisa Sotelo, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 56-58.
- _____, “*Tristana*”, *Nuevo teatro crítico*, 17 (1892). Consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com> (2 de abril de 2018).
- _____, *Insolación*, ed. Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2018.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, *Revista de España* (Madrid), tercer año, 57 (1870), T. XV pp. 162-193, en Ma. Luisa Sotelo (comp.) *Realismo y Naturalismo en España: la Novela. Antología de textos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 32-40.
- _____, “Prólogo” en Leopoldo Alas, *La Regenta I*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1981.
- _____, *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2011
- _____, *Tristana*, ed. de Isabel González y Gabriel Sevilla, Cátedra, 2017.
- _____, *Tristana*, ed. de Germán Gullón, Madrid, Alianza, 2011.
- RIPPON R. María, *Judgment and Justification in the Nineteen-Century Novel of Adultery*, London, Greenwood Press, 2002.
- ROBERTS, Gemma, “Notas al Realismo psicológico en *La Regenta*”, *Archivum* 8 (1968), pp. 193-194.
- RUTHERFORD, J., *Leopoldo Alas: La Regenta*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- SÁNCHEZ DE TOCA, Joaquín, “El matrimonio”, Catherine Jagoe *et al.* (coords.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 84-89.
- SÁNCHEZ DÍAZ, Aldagalán, Carlos, “Los roles femeninos en las obras de Emilia Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés”, *VI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2014, pp.1-42.
- SANTIÁNEZ-TIÓ, Nil, “En el umbral de las vanguardias: deseo y subversión en la novela naturalista española”, *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), pp. 583-604.
- SCARLETT, Elizabeth, A., “The Body-as-Text in Emilia Pardo Bazan’s *Insolación*”, *Under Construction. The Body in Spanish Novels*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1994, pp. 10-45.
- SEMPRÚN DONAHUE, Moraima, “La doble seducción de *La Regenta*”, *Archivum*, 23 (1973), pp. 117-133.
- SERVÉN Carmen, “*Fortunata* y su época. Sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración”, *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, 2 (2000), pp. 731-752.

- SINNIGEN, John. H, "Resistance and Rebellion in *Tristana*", *Modern Language Notes*, 1-2 (1976), pp. 277-291.
- _____, "Sexo y clase social en *Fortunata y Jacinta*: opresión, represión, expresión", *Anales Galdosianos*, 22 (1987), pp. 53-70.
- _____, *Sexo y política: lecturas galdosianas*, Madrid, Ed. de la Torre, 1996.
- SOBEJANO, Gonzalo, "Galdós y el vocabulario de los amantes", *Anales galdosianos*, 1 (1966), pp.85-99.
- _____, "Introducción" a Leopoldo Alas "Clarín", *La Regenta I y 2*, Madrid, Castalia, 1981.
- TOLEDANO García, María Cruz, "La frustración como característica del Bovarysimo en *La Regenta*", *Clarín y "La Regenta" de su tiempo*, 1987, pp. 779-793.
- TOMSICH, María Giovanna, "Histeria y narración en *La Regenta*", *Anales de la Literatura Española*, 5 (1986-1987), pp. 495-518.
- TUBERT, Silvia, *Trayectorias de deseo. Literatura, psicoanálisis, feminismo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2016.
- _____, "Tristana: orden patriarcal y deseo femenino", *Trayectorias del deseo. Psicoanálisis, feminismo, literatura*, Valencia, Universidad de Valencia, 2016, pp. 103-136.
- _____, *Deseo y representación. Convergencias entre psicoanálisis y teoría feminista*, Madrid, Síntesis, 2001.
- _____, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, El arquero, 1988.
- TURNER, S. Harriet, "Lazos y tiranías. Una reevaluación de *Jacinta*", Germán Gullón (ed.), *Fortunata y Jacinta. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 277-298.
- VAILS, Noël, "Confesión y cuerpo en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán", *Estudio sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José M. González Herrán, Santiago de Compostela- Servicio de publicaciones, 1997, pp. 321-351.
- VEITH, Ilza, *Hysteria: The History of a Disease*, Chicago, University of Chicago Press, 1965.
- VILARÓS, María Teresa, *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- YNDURÁIN, Domingo, "Introducción", San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2006.
- ZAVALA, Iris, (coord.), *Breve historia feminista española (en lengua castellana) V. III La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- ZECCHI, Bárbara, "*Insolación* de Emilia Pardo Bazán: Intertextualidades y parodias, hacia una escritura de la igualdad", *Modern Language Notes*, 122 (2007), pp. 294-314.
- ZOLA, Émile, *Le roman expérimentel*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.