



**HAL**  
open science

# La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer

Cristina Jimenez

## ► To cite this version:

Cristina Jimenez. La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer. Literature. Université de Pau et des Pays de l'Adour; Universidad de Córdoba (Cordoue, Espagne), 2018. Español. NNT : 2018PAUU1032 . tel-04323351

**HAL Id: tel-04323351**

**<https://theses.hal.science/tel-04323351>**

Submitted on 5 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **THÈSE (en cotutelle)**

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR  
École doctorale 481 Sciences Sociales et Humanités

UNIVERSITE DE CÓRDOBA  
École doctorale de l'Université de Córdoba ED-UCO

Présentée et soutenue le 16 février de 2018  
par **Cristina JIMÉNEZ**

pour obtenir le grade de DOCTEUR de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour En  
Langues et Littératures étrangères -Spécialité Domaine Hispanophone-  
et de la Université de Córdoba En Lenguas y Culturas -Teoría y práctica  
de los discursos-

Sous la direction de  
Mme. la Professeure Nadia **MÉKOUAR-HERTZBERG** —  
UPPA Mme. la Professeure M.<sup>a</sup> Ángeles **HERMOSILLA** —UCO  
(Espagne) Mme. la Professeure M.<sup>a</sup> Paz **CEPEDELLO** —UCO  
(Espagne)

---

## **La construction des personnages féminins galdosiens à partir d'une perspective réceptrice de femme**

---

Membres du jury:

Mme. M.<sup>a</sup> Isabel NAVAS OCAÑA, Professeure de l'Université de Almería –Présidente-  
Mme. Fátima RODRÍGUEZ, Professeure de l'Université de Bretagne Occidentale –Rapporteure-  
M. Blas SÁNCHEZ DUEÑAS, Maître de Conférence de l'Université de Córdoba –Secrétaire-  
Mme. Celia FERNÁNDEZ PRIETO, Maître de Conférence de l'Université de Córdoba –Suppléante-  
M. Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ, Professeur de l'Université Complutense de Madrid –Suppléant-



## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero, en primer lugar, agradecer a la Profesora M.<sup>a</sup> Ángeles HERMOSILLA que, por su disponibilidad, su generosidad y sus consejos, me acompañó intelectual y moralmente a lo largo de esta tesis. Sus ánimos, consejos y conocimientos han sido fundamentales para perseverar y continuar con la investigación y el trabajo de esta tesis.

Igualmente, mis agradecimientos se dirigen a la Profesora Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG quien me recibió y acogió en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (Francia) de forma afectuosa y me acompañó y aconsejó en la realización de esta tesis. Por último, y no por ello menos importante, quiero agradecer a la Profesora M.<sup>a</sup> Paz CEPPEDELLO por su imprescindible ayuda y sus conocimientos siempre enriquecedores para la buena realización de esta tesis.

Por último, mis agradecimientos se dirigen evidentemente a mi familia especialmente a mis padres y a mi hermana, que, con su apoyo y cariño, me han permitido llevar a término este trabajo.

¿Qué mujer no ha volado/robado?, ¿qué mujer no ha sentido, soñado, realizado el gesto que frena lo social?, ¿no ha burlado y ha convertido en motivo de burla la línea de separación, no ha inscrito con el propio cuerpo lo diferencial, no ha perforado el sistema de parejas y oposiciones, no ha derrumbado con un acto de transgresión lo sucesivo, lo encadenado, el muro de la circunfusión?

Hélène Cixous  
*La Risa de la Medusa*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (esp.).....	8
INTRODUCTION (fr.) .....	21

## CAPÍTULO I. PRELIMINARES TEÓRICOS

1.1. ¿Es posible leer como mujer (feminista)? .....	34
1.2. El Feminismo —intencionall .....	68
1.3. ¿Por qué el personaje femenino en Galdós? .....	74

## CAPÍTULO II. *FORTUNATA Y JACINTA*: HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DE LA “SORORIDAD”

2.1. El juego de perspectivas y la corrección de las <i>expectativas</i> .....	92
2.2. La configuración externa de Fortunata .....	99
2.3. Fortunata como su propia —autoral .....	109
2.4. La referencia materna en Fortunata y Jacinta .....	114
2.5. La cosificación y anulación del mundo femenino .....	119
2.6. La rivalidad entre mujeres .....	122
2.7. Fortunata como <i>figura</i> discordante entre un <i>fondo</i> femenino uniforme: Jacinta, Doña Bárbara y Doña Lupe .....	129
2.8. La naturaleza andrógina en la mujer: Doña Lupe, Guillermina Pacheco y Mauricia La Dura .....	132
2.9. La influencia sabotadora en Maximiliano Rubín y Jacinta .....	138
2.10. <i>Sororidad</i> y <i>affidamento</i> entre la —pecadoral y la —santal.....	142

### **CAPÍTULO III. *TORMENTO Y LA DE BRINGAS*: LA DENUNCIA DEL PODER RELIGIOSO Y LA RUPTURA DEL “HORIZONTE DE EXPECTATIVAS”**

3.1. Rosalía de Bringas y Marcelina Polo: dos mujeres patriarcales .....	151
3.2. Amparo y un Hombre de religión: Pedro Polo .....	158
3.3. La fantasía como elemento subversivo en <i>La de Bringas</i> .....	161
3.4. Las máscaras de Rosalía de Bringas .....	165
3.5. Los hábitos pícaros de Rosalía de Bringas .....	169
3.6. Dos referentes femeninos: Milagros de Tellería y Refugio Sánchez Emperador.....	172
3.7. Rosalía y Refugio, —compañeras de camino  .....	175
3.8. Rosalía: de la mujer <i>nómada</i> a la prostituta .....	182

### **CAPÍTULO IV. *LA DESHEREDADA* O EL DESDOBLAMIENTO COMO VÍA DE UNA IDENTIDAD PROPIA**

4.1. La fantasía y la apariencia como elementos de transgresión en Isidora Rufete.....	188
4.2. Una personalidad cambiante: entre la rebelión y la sumisión.....	191
4.3. La —apicarada   Isidora Rufete .....	198
4.4. Doña Laura como madre sustituta.....	204
4.5. Dos casos opuestos de <i>sororidad</i> : Emilia Relimpio y Eponina .....	208

### **CAPÍTULO V. *MARIANELA* O EL CONTRAPUNTO DE LA IMAGEN FEMENINA IDEALIZADA**

5.1. La mujer grotesca como imagen femenina transgresora .....	214
5.2. La visión intelectual y disidente en torno a la imagen femenina:	

Pablo Penáguilas y Teodoro Golfín.....	224
<b>5.3. La caridad cristiana, un valor en la mujer: La Señana, Florentina Penáguilas y Sofía Golfín .....</b>	<b>232</b>
<b>5.3.1. La Señana .....</b>	<b>232</b>
<b>5.3.2. Florentina Penáguilas.....</b>	<b>240</b>
<b>5.3.3. Sofía Golfín .....</b>	<b>244</b>
<b>5.4. Una dialéctica conceptual binaria de lo femenino: Celipín Centeno y Teodoro Golfín .....</b>	<b>248</b>
<b>CAPÍTULO VI. DOÑA PERFECTA O EL CONFLICTO DE LAS RELACIONES MADRE/HIJA</b>	
<b>6.1. Una —maternidad represoral: Doña Perfecta .....</b>	<b>260</b>
<b>6.2. Una maternidad —de prestigio: María Remedios .....</b>	<b>274</b>
<b>6.3. Hijas en la —sombra: Rosario y Las Troyas .....</b>	<b>278</b>
<b>CAPÍTULO VII. TRISTANA O “DESHACER EL GÉNERO”</b>	
<b>7.1. La —polisexualidad en Tristana.....</b>	<b>291</b>
<b>7.2. La mujer amputada: un elemento desarticulador del Patriarcado.....</b>	<b>305</b>
<b>7.3. El sabotaje de Saturna.....</b>	<b>312</b>
<b>CONCLUSIONES (esp.).....</b>	<b>331</b>
<b>CONCLUSIONS (fr.).....</b>	<b>341</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>351</b>



# **INTRODUCCIÓN**

La narrativa de Benito Pérez Galdós y, concretamente, el corpus específico de textos elegido, ofrece una serie de características y estructuras literarias y narrativas que han propiciado explicar, argumentar y desarrollar nuestra hipótesis de trabajo: la construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora no solo femenina sino también feminista. No cabe duda de la especificidad y originalidad narrativa del escritor canario cuyos textos ya son prueba fehaciente de su talento creativo no solo como una especie de cronista de la época, característica ya señalada por buena parte de la crítica, sino también como un renovador estilístico que, sin darse cuenta, ha hecho también grandes contribuciones en la reflexión de la teoría literaria. En este sentido, conviene señalar la necesidad de relacionar la indudable manipulación del lenguaje y las técnicas artísticas en la escritura galdosiana con nuestro objeto de estudio en tanto que, como argumentaremos a partir de los presupuestos teóricos pertinentes, la recepción feminista de ciertos escritos del escritor canario no se puede fundamentar sin atender a las estructuras narrativas dispuestas en el texto. Por tanto, como afirma Luisa Elena Delgado (2000: 3) en relación a la imagen elusiva en la escritura galdosiana, —había que estudiar los signos que constituyen la escritura del autor no únicamente en cuanto unidades lingüísticas, sino en tanto unidades *discursivas*, de interacción y comunicación, y al hacerlo así, volver a poner el énfasis en la representación, pero entendiéndola no como mimesis sino como proyecto ideológico.

Los signos que construyen a los personajes en Galdós y, especialmente, a aquellos estudiados en nuestro trabajo, permiten, a la luz de la Teoría de la Recepción alemana con el incuestionable influjo husserliano, unos circuitos de comunicación e interacción con los destinatarios de los textos. En este sentido, ya Mijail Bajtin adelantó algo con el concepto de *dialogismo* para plantear la literatura, ante todo, como un proceso de comunicación entre un yo y un tú interlocutor no en un sentido de intercambio verbal sino en tanto a la orientación intrínseca que toda palabra establece. El pensamiento del teórico ruso supuso una innovación respecto al carácter discursivo unidireccional, impositivo y dominador de la retórica clásica o de la escuela estructuralista y alumbró una construcción participativa e integradora en la que cabe la diversidad, la multiplicidad de voces y el escenario polifónico. De esta manera, Bajtin puso de manifiesto que la literatura no puede ser un objeto autónomo, válido por sí mismo e independiente de los demás sistemas signícos anticipando, así, algunos fundamentos teóricos presentes en la Teoría de la Recepción. En este sentido, la Escuela de Constanza también rechaza la idea de que un texto tenga un sentido único e

independiente del intérprete y, con conceptos como *vacíos*, *lector implícito*, *repertorio*, *punto de visión móvil*, *perspectivas textuales* y *horizonte de expectativas*, reivindica que el significado literario se produce en la interacción entre texto y lector.

De este modo, la especificidad de las protagonistas de la narrativa galdosiana que son objeto de nuestro estudio radica en la maestría estilística del escritor canario para confeccionar, narratológicamente, los tipos de la ficción de una manera que posibilita no solo la entrada del receptor sino, también y como más adelante explicaremos, su recepción femenina e, incluso, feminista. Y es que la originalidad y el acierto de los textos galdosianos residen en la articulación de las tensiones derivadas del encuentro entre distintas subjetividades, credos existenciales o puntos de vista dentro de la ficción donde tendrá una especial incidencia la óptica de un yo femenino desde la cual las protagonistas enuncian y miran el mundo. Así, no es trivial que las novelas seleccionadas y analizadas en este trabajo hayan sido tituladas por Galdós con un nombre en femenino en referencia a sus protagonistas: *Fortunata* y *Jacinta* (1886-87), *La de Bringas* (1884), *Tormento* (1884), *La desheredada* (1881), *Marianela* (1878), *Doña Perfecta* (1876) y *Tristana* (1872). De ahí que tengamos que señalar el simbolismo de los nombres elegidos por Galdós para cada una de ellas puesto que aquellos no han sido colocados por el escritor canario de manera aleatoria sino que, por el contrario, ya nos están avisando de los axiomas patriarcales que iban a debatirse en los textos en relación con las identidades femeninas asignadas, adquiridas y construidas en las protagonistas. Así pues, hay que señalar el grado de referencialidad de los títulos literarios galdosianos en cuanto a su determinación retórica, semántica y pragmática porque el autor, generalmente, —está marcando pautas o estableciendo directrices sobre la problemática que representa el título, bien como presuposición o como definición en sus diversos grados sinónimos del contenido textual que designa a través sus niveles isotópicos-semánticos, semiológicos, pragmáticos o, en definitiva, lingüístico-textuales (Martínez, M. 2003: 105-106).

Por ello, el nombre de *Fortunata* hace referencia a la —mala fortuna y el de *Jacinta* a la —mujer flor estableciéndose, así, una relación antitética donde se van a enfrentar dos modelos femeninos que han sido, históricamente, construidos por el pensamiento falocéntrico: la mujer pecadora, salvaje y erótica frente a la mujer angelical, sumisa, asexual y virtuosa. *La de Bringas* hace referencia a la identidad asignada en Rosalía como —esposa del, de ahí también el deseo de la emancipación económica en ella, y *Tormento*, pseudónimo por el que también es reconocida Amparo,

alude a la tradicional culpa adquirida en la mujer por no ajustarse al estandarizado y patriarcal modelo mariano de la cristiandad. Sin embargo, en esta misma y última novela, los nombres propios de Amparo y Refugio invitan a reflexionar, por lo que aquellas representan como hermanas en la ficción, sobre la posibilidad de establecer vínculos y apoyos femeninos contra un sistema masculino y opresivo. Recordemos que Rosalía acude a Refugio no solo para solventar sus deudas sino, también, para buscar la comprensión y el consejo femenino. *La desheredada* pone en relación el tema de la búsqueda de una identidad propia en la mujer al margen de cualquier herencia patriarcal impuesta, *Marianela* simboliza el conflicto entre dos prototipos femeninos antagónicos: la Virgen María y Canela, la madre soltera y alcohólica que engendró a Marianela y *Doña Perfecta* alude a la perfecta madre y mujer mediante la anulación y suplantación de la genealogía materna por la paterna con la consecuente perpetuación de categorías que marginan y subordinan lo femenino y prestigian lo masculino. Por último, el título de *Tristana*, en resonancia fónica con la mujer —tristel, evidencia la transgresión que supone el cuerpo femenino amputado en la relación con el varón y dentro del matrimonio. La protagonista no es una mujer —tristel sino una mujer liberada que propugna y practica ideas revolucionarias en el terreno de la sexualidad femenina, la familia y el matrimonio. Por lo tanto, tampoco es casual que uno de los conflictos básicos desarrollados por el escritor canario, sobre todo en estas novelas, sea la oposición individuo-sociedad donde la mujer, por su condición —genérica y su tradicional situación de individuo oprimido en una sociedad patriarcal, presenta todos los condicionamientos para poder cuestionar y enfrentarse con el sistema imperante decimonónico.

En efecto, en opinión de Luisa Elena Delgado (2000: 6), las novelas de Galdós están llenas de ejemplos donde se prelude una lucha entre el *status quo* decimonónico y patriarcal, a través de personajes y lenguajes punitivos, excluyentes y censorios, y los individuos, las mujeres, que han sido históricamente excluidos y afinados en los márgenes de la sociedad. En este sentido, es probable que el escritor canario sea uno de los novelistas que con mayor profundidad ha abordado el problema de la mujer. De ello dan cuenta los numerosos estudios críticos (Casalduero, J. 1961: 260) que han destacado la habilidad de Galdós en la construcción de los personajes femeninos al tratar temas como la emancipación, el adulterio, la maternidad y la esterilidad, la prostitución y la imagen y el cuerpo en la mujer. Por este motivo, sus textos nos aproximan tanto a la ideología patriarcal de la domesticidad femenina como al

cuestionamiento de esta mediante un discurso feminista que se fundamenta en el texto, es decir, en la variedad de protagonistas transgresoras de los modelos vigentes de mujer en la sociedad decimonónica. Ello no quita que cada una de las protagonistas analizadas en los textos posea un carácter propio y, si bien algunas de ellas comparten ciertas similitudes, rasgos o motivos temáticos, ninguna es igual a otra, su particularidad es que no están dentro de unos términos de personalidad e identidad bien definidos sino que, por el contrario, de la mano creadora de Galdós, se contradicen y evolucionan a la luz de las circunstancias y relaciones humanas dentro de la narración.

En relación con este punto, la ordenación de las partes de nuestro trabajo se explica por la necesidad, primero, de apuntalar y argumentar, con un primer capítulo de preliminares teóricos, nuestra hipótesis de partida. Seguidamente, la ordenación de los restantes seis capítulos, denominados a partir del título de cada una de las novelas, se explica en función de si sus protagonistas presentan, en el proceso paulatino y evolutivo de la narración, un explícito pensamiento y carácter insurrectos respecto a la norma patriarcal o si, por el contrario, aquellas exclusivamente poseen ciertos elementos temáticos o y narrativos que permiten —leerlas como *tipas* que transgreden el ideal femenino decimonónico. De esta manera, por un lado, veremos cómo, mediante la escritura galdosiana, Fortunata, Jacinta, Tormento y Refugio, Rosalía de Bringas e Isidora Rufete ponen en solfa, respectivamente, los modelos de mujer cosificada y víctima, de esposa obediente y —ángel de hogar, de costurera y ama de casa, de esposa y madre del Patriarcado y de virtuosa —aristócrata porque ellas mismas contestan con otros modelos reformulados como la mujer adúltera y libre, la modelo derrochadora, la independiente y endeudada esposa y la pícara astuta. En cambio, por otro lado, son actos, gestos y características físicas —perturbadoras y anímalas de la imagen femenina en Marianela, Doña Perfecta y Tristana los que suponen, propiamente, una transgresión al discurso androcéntrico de la —feminidad. Así, la mujer fea o amputada en *Marianela* y *Tristana*, respectivamente, o la maternidad —repressor en *Doña Perfecta* son motivos y elementos literarios que, contruidos a través de las estructuras narrativas, constituyen un discurso transgresor y feminista. Por último, nuestro trabajo se cierra con unas conclusiones generales donde se analizan las aportaciones particulares de cada capítulo en aras de reflexionar sobre la complejidad y riqueza de la interpretación literaria que se construye, a raíz de una perspectiva fenomenológica y pragmática, en la interacción entre texto y lector donde tiene cabida una descodificación feminista.

En este sentido, debido a que los personajes galdosianos son, narratológicamente, tan complejos y ricos, hay casos en que una misma protagonista pasa de ser una mujer víctima o alienada por el discurso patriarcal a ser una mujer rebelde y transgresora de la norma. Es por esto mismo, a partir de los postulados de la Escuela de Constanza y especialmente los de W. Iser (*sujeto cognitivo*), por lo que los textos galdosianos posibilitan una recepción no solo femenina sino, también, feminista puesto que, continuamente, el *repertorio* es alterado y, por tanto, las *expectativas* deben ser corregidas en el proceso de la lectura. De ahí que analicemos el corpus específico de textos donde estos personajes se inscriben y no hayamos analizado tan profundamente otros que, aún siendo parte de su narrativa y con un evidente protagonismo femenino como *Gloria* (1876-1877), no tienen la identidad suficiente de otras obras como *Fortunata y Jacinta* o *La de Bringas* por ejemplo, donde los cambios, las transgresiones y las contradicciones en los mismos personajes femeninos plantean ya una constante ruptura del *horizonte de expectativas* y el cuestionamiento del *repertorio* donde aquellos se inscriben.

Del mismo modo, las novelas de Galdós y, concretamente, las estudiadas en nuestro trabajo, presentan un conjunto de características y estructuras narratológicas — focalización, narrador omnisciente, narrador-testigo, narrador intradieгético y extradieгético, estilo directo, estilo indirecto, estilo indirecto libre, monólogo y polifonía narrativa— para construir a los tipos de la ficción que permiten la entrada y participación de un receptor. A través de las técnicas narratológicas dispuestas por Galdós en los textos, podemos aplicar y fundamentar los postulados teóricos — *perspectivas textuales*, *punto de visión móvil*, *esquema y corrección* y *horizonte de expectativas*— de la Estética de la recepción de modo que, también, sea posible, dada la naturaleza subversiva de los personajes femeninos, explicar el desdoblamiento de una receptora en *lector implícito* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70) —utilizado en un sentido dado que es un concepto inmanentista— y en lectora empírica y feminista. Se produce cuando la receptora, en su —desplazamiento‖ por los *esquemas* y *perspectivas textuales*, observa elementos suficientes —comportamientos y motivos subversivos del ideal femenino— para reconstruir el sentido del texto según sus experiencias, ideología y formación teórica. Y es que esta *sujeta* pone a funcionar sus presupuestos intrínsecos cuando detecta que las mujeres aparecen en los textos, también en los de Galdós, según explica Sánchez Dueñas (2009: 145) a la luz de la obra de Simone de Beauvoir, como —objetos literarios que han sido descritos, pensados, representados e idealizados a lo

largo de la historia por la cultura masculinal convirtiéndolas en la alteridad del hombre, en seres subordinados, silenciados y adyacentes de la cultura y sociedad imperantes. Frente a ellas, los varones aparecen, también en los discursos literarios y, por supuesto, en los galdosianos como figuras y personajes dominadores, inteligentes, creadores y trascendentes (Santa Cruz, Maximiliano Rubín, Agustín Caballero, Francisco Bringas, Pablo Penáguilas, Pepe Rey, Horacio y Don Lope). A este respecto, Beauvoir ([1949] 1999, I: 6-7) define la relación Hombre/Mujer en términos de amo/esclavo donde no se plantea la necesidad que el amo tiene del otro sino que, por el contrario, —el esclavo, en su dependencia, esperanza o temor, interioriza la necesidad que tiene del amo [de modo que] la mujer siempre ha sido, si no la esclava del hombre, al menos su vasalla; los dos sexos jamás han compartido el mundo en pie de igualdad. Todo ello es propiciado por el Patriarcado que, históricamente, ha mantenido a las mujeres en estado de dependencia detentando todos los poderes y estableciendo códigos contra ellas. Ante ello, Beauvoir explicaba que el drama podría resolverse si cada sujeto reconociese al otro como otra conciencia igual a la suya y, sobre todo, si la mujer se reivindica como sujeto que, no complaciéndose en su papel de Otro y cortando el lazo de dependencia que la une al hombre, se plantea la reciprocidad.

Por el contrario, no en términos de igualdad o reciprocidad, las teóricas francesas de la diferencia replantean, a partir de los años 60, las relaciones Hombre/Mujer reivindicando la existencia de valores y rasgos propiamente femeninos distintos a los masculinos mediante los cuales poder re-significar el mundo. El feminismo de la diferencia alude directamente al término deconstructivista derridiano de *différance* para resquebrajar los fundamentos del discurso falocéntrico por el cual se ha regido, históricamente, la humanidad. La terminación *-ance*, que se usa para crear nombres verbales, en el verbo *différer* (—diferir en sus dos acepciones: ‘aplazar’ y ‘ser distinto de’) designa, como explica J. Culler ([1982], 1992: 89), tanto una diferencia pasiva que ya se da en tanto que condición de la significación, como un acto diferenciador por el que se relacionan o se contrastan los elementos significantes. En este sentido, las diferencias encierran una potencialidad para el cambio y la pluralidad en relación a lo homogéneo dado y al eterno femenino establecido en la cultura patriarcal. Una potencialidad que también manifiestan nuestras protagonistas galdosianas cuando, con una óptica intrínseca y femenina, se proyectan en el mundo cuestionando continuamente los principios que, hasta entonces, habían construido su personalidad, su sexualidad, su cuerpo y su identidad. No se trata, así, de —ser mujer en un sentido estático y de

acuerdo a ciertos arquetipos idealizados sino de un —ser mujerl en un sentido plurifacético y cambiante que entronca, inmediatamente, con el concepto de *sujeto fragmentado* de Michel Foucault. El sujeto foucaultiano no es una esencia ni algo uniforme o universal, sino una forma dinámica en tanto que responde a la pregunta de cómo se ha construido, deconstruido y vuelto a hacer durante la inscripción de los sucesos y los sistemas de poder, del mismo modo que un lector no se acerca al texto de una manera neutra y objetiva sino que lo hace desde su sexo, raza, ideología y cultura. El sujeto, como postulaba la teoría postestructuralista, no es el ser unitario que había predominado hasta los años sesenta en los ámbitos de conocimiento, sino que se vuelve fragmentario y puede descomponerse en individualidades concretas (mujer, hombre, de raza negra, de religión musulmana, de ideología comunista, etc.) incorporando, por ejemplo, distintas —lecturasl o interpretaciones literarias.

Por todo ello, la obra del filósofo francés ha sido muy relevante, entre otras, para la teorización feminista que, entendida como una práctica discursiva en su dimensión política, llevaron a cabo las autoras del feminismo de la diferencia (H.Cixous, J. Kristeva, L. Irigaray), también, después, las de la segunda generación de la diferencia como Rosi Braidotti u otras teóricas que, como Judith Butler, proponen, a partir de la teoría *queer*, un feminismo como transformación social. En este sentido, todas ellas, a partir de la teoría foucaultiana, evidencian que el cuerpo femenino siempre aparece como un espacio estratégico y sujeto a un proceso de objetivación y de control por parte de los instrumentos de la cultura dominante (discursos médicos, psicológicos, morales y culturales). No obstante, desde el momento en que se produce esta —ocupaciñnl del cuerpo por parte del Poder, por ejemplo, mediante los discursos de la sacralización de la maternidad o la exaltación de una estereotipada imagen femenina en los textos de Galdós, emergen también, como parte constituyente de las relaciones de poder, la resistencia y las luchas (Foucault, M. 1988: 3-20) a partir de las cuales el sujeto pueda deshacerse de aquellas y de sus efectos producidos.

Como explicaremos más adelante, si bien las teorías foucaultiana y derridiana son el germen para el desarrollo de las teorías feministas anteriormente señaladas, ninguna de estas últimas, aunque sí pueden presentar algunos puntos coincidentes, se asemeja a otra en cuanto al modelo o la perspectiva desde la cual proponen un feminismo con un sentido político. Mientras que las teóricas francesas celebran y exaltan las diferencias e identidades femeninas con respecto a las masculinas en aras de reformular el mundo que, tradicionalmente, ha sido significado por el varón, otras

teóricas posteriores de la segunda generación de la diferencia sexual, como Rosi Braidotti ([2004], 2015: 17) a partir de los años 90, difieren y objetan en tanto que la mujer no se establece como —diferente del sino como —diferente para poner en práctica otros y nuevos valores. Ello entronca directamente con la noción braidottiana de *sujeto nómada* desde la cual y a través del texto, también, descodificamos a algunas de nuestras protagonistas como, por ejemplo, Rosalía de Bringas. Esta se alza como un sujeto *nómada* porque, mediante un viaje no físico sino intelectual, se nos presenta como una mujer cambiante y heterogénea que, desde una inicial posición androcéntrica contra Amparo, efectúa después un discurso feminista en cuanto a la emancipación económica de la mujer respecto al varón y dentro del estamento del matrimonio. Por eso, la esposa burguesa se instaure en el nomadismo porque se ubica en una conciencia permanente de transgresión más que en el acto del desplazamiento físico, o el viaje. Rosalía desarrolla una conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados del pensamiento y la conducta decimonónicos como esposa y madre del Patriarcado mediante estrategias de resistencia y subversión: hurtos del arca marital y uso del engaño y la mentira para emanciparse del marido. Por todo ello, el camino establecido por Rosalía desde un pensamiento androcéntrico y misógino contra otra mujer, Amparo, hasta un marcado pensamiento feminista y emancipatorio respecto a su marido también genera, en términos iserianos, la ruptura de nuestro *horizonte de expectativas*.

A partir de la teoría rizomática que Gilles Deleuze y Félix Guattari formularon entre 1972 y 1980, como explicaremos más adelante, Braidotti recupera el nomadismo para la teoría feminista postulando que el —ser mujer— no se reduce a la exaltación de las diferencias respecto al varón sino en relación con la vida discursiva y trasmóvil de la subjetividad femenina que, en el acto de la transgresión, puede abarcar otras experiencias y alternativas para poner en práctica y legitimar nuevos valores. Así pues, no se trata de celebrar las diferencias femeninas con respecto a las del varón sino de convertir las tradiciones culturales y las modalidades cognitivas de las mujeres en una fuente de afirmación positiva de otros y nuevos valores. Con la noción de *sujeto nómada*, Braidotti posibilita el descubrimiento de nuevas modalidades de existencia, de creación y de comunicación femeninas que no se fundamentan en términos esencialistas puesto que no todas las mujeres son iguales ni existe algo como una esencia fija femenina. En este punto, Judith Butler coincide, a raíz de la teoría *queer* y su propuesta de romper las fronteras entre género y sexualidad mediante prácticas sexuales no

heteronormativas, con la teórica de ascendencia italiana en desplazar, la categoría de la diferencia sexual —fuera de la constricción del binarismo y en favor de la multiplicidad (Burgos Díaz, E. 2007: 9). La estadounidense entiende el feminismo como transformación social de las relaciones de —género y señala que los presupuestos teóricos de la diferencia sexual dificultan mucho, precisamente, la acción transformadora al insistir en un dominio simbólico anterior al ámbito de lo social y del que lo social depende. De este modo, al considerar el *falo* como significante primario y lo femenino como lo siempre repudiado, el discurso de la heterosexualidad a partir de la teoría psicoanalítica queda reconsolidado. Según Butler, la tesis de mantener que lo masculino y lo femenino son inevitablemente asimétricos solo contribuye a afianzar el heterosexismo de la cultura dominante. Ante ello, aquella propone la *performatividad* de los cuerpos que, a través de prácticas no normativas, cumplen una tarea transformacional social para deshacer las categorías que diferencian lo femenino de lo masculino deshaciendo así, también, la construcción patriarcal de —género. Es una teoría que podemos aplicar a personajes como Tristana porque esta, al consolidar unas prácticas sexuales no normativas en términos de incesto y de poliandria con Lope y Horacio, ejerce una tarea de transformación social al desbaratar las categorías con las que, tradicionalmente, el discurso heterosexual ha intentado anular y construir la sexualidad femenina.

Por todo ello, las protagonistas y los textos galdosianos que son objeto de nuestro estudio presentan la entidad narrativa y literaria suficiente para poder descodificarlas a tenor de los presupuestos y preceptos que, interiorizados y comprendidos previamente por el receptor, provienen de diversas y, a veces, contradictorias y coincidentes teorías feministas. Y es que, desde una perspectiva fenomenológica y pragmática de la literatura, las estructuras discursivas dispuestas por Galdós justifican no solo la recepción femenina sino también la feminista. Asimismo, nuestras protagonistas pueden resultar especialmente —atractivas, en términos de empatía literaria o de identificación afectiva con los tipos de la ficción, para un receptor que, además de poseer códigos teóricos feministas, es mujer. Y es que, a partir del *sujeto cognitivo* del teórico de Constanza W. Iser, sostenemos que ningún destinatario/a se acerca a los objetos del mundo y, mucho menos por su especificidad elusiva y representacional, a los discursos literarios al margen de sus coordenadas sociales, culturales, históricas, de —género, de identidad racial y, por supuesto, de su bagaje experiencial en el mundo. Así pues, si bien es cierto que un receptor varón puede

también detectar y analizar con códigos feministas unas —marcas de feminidad— un yo femenino desde el cual las protagonistas enuncian y miran el mundo— en los textos galdosianos, aquel difícilmente podrá proyectar en él ciertas experiencias que solo una mujer puede efectuar en el mundo sensible. No obstante, debemos dejar muy claro que, tampoco, cualquier receptora solo por el hecho biológico de haber nacido mujer puede interpretar los textos y las protagonistas galdosianas desde una instancia feminista. Ello solamente se produce cuando la lectora posee y ha asimilado ciertos conceptos teóricos en este sentido y, apoyada en el texto, los aplica para reconstruir el mundo de la ficción.

A este respecto, como hemos explicado, lo que denominamos —feminismo— puede comprender una serie de prácticas diversas, dispares y, a menudo, contradictorias de acuerdo con el vasto territorio de corrientes teóricas feministas en la historia. Se trata de prácticas discursivas plurales coincidentes y divergentes que, al mismo tiempo, pueden ayudarnos a interpretar los textos y las protagonistas de Galdós. Teniendo en cuenta esto, en nuestro trabajo, hemos partido de los conceptos de las teóricas de la diferencia porque la mayoría de nuestras protagonistas galdosianas nos plantean, con sus actitudes, comportamientos y apariencias, un mundo en el que ellas exigen construir una feminidad propia y revolucionaria. La liberación de todas ellas pasa por derogar y anular categorías que, tradicionalmente, han objetivado la identidad de la mujer en la maternidad, el matrimonio y en una estereotipada imagen femenina. Por esto mismo, los textos de Galdós trazan, discursivamente, no solo un mundo en el que las mujeres puedan situarse en términos de igualdad con el varón sino, sobre todo, unos espacios y unas subjetividades a partir de los cuales las protagonistas reivindiquen enunciar y mirar el mundo desde una óptica particular de mujer. Una receptora que posee, además de sus experiencias como mujer en el mundo, un amplio panorama de las teorías feministas, enseguida vincula los tipos galdosianos con los preceptos de las teóricas de la —diferencial— de la escuela francesa e italiana (H. Cixous, J. Kristeva, L. Irigaray y L. Muraro entre otras). Sin embargo, ello no quita que una receptora, ampliamente formada en este ámbito teórico, pueda incorporar también conceptos de otras teóricas feministas contemporáneas o con otros presupuestos ideológicos como Victoria Sau y Judith Butler.

En este sentido, no podemos desatender el riesgo que pudiera comportar, si no se justifica bien desde un marco teórico, esa instancia receptora de —leer como mujer—. Primero, no estamos hablando de las mujeres o de la lectora en un sentido esencialista sino, exclusivamente, de una receptora que, teniendo su experiencia como mujer en el

mundo, enseguida detecta, a diferencia de lo que quizás pudiera hacer un varón, ciertas marcas —experiencias, comportamientos y situaciones— de lo femenino en las protagonistas que dicen, también, algo de ella misma. Segundo, que, exclusivamente, una receptora que ha adquirido fundamentos teóricos feministas, puede interpretar dichas marcas, dispuestas en el texto gracias al acierto constructivo y discursivo de Galdós, en un sentido político de descubrir y combatir las huellas del discurso falocéntrico evitando, así, caer en una lectura errática o impresionista. De este modo, si bien toda interpretación, a diferencia de la lectura que está basada en el análisis objetivo, es subjetiva, solamente se puede fundamentar a partir del texto y de las estructuras narrativas dispuestas por el autor canario. Y tercero, que el riesgo de caer en el anacronismo al —leerl a las protagonistas galdosianas desde la propia historicidad de esta lectora se diluye porque, como *lector implícito* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70), ella también sigue las pautas de lectura que Galdós ha dispuesto en el discurso de modo que su interpretación no se basa, exclusivamente, en las coordenadas de su propia historicidad sino, también, en el texto. Asimismo, también, la lectura feminista depende de los presupuestos teóricos e ideológicos en los que un lector o lectora se haya formado de modo que no cualquier receptor y en cualquier momento puede efectuar esa específica descodificación de los textos galdosianos o de otros.

En resumen, con esta parte introductoria realizada, hemos apuntado y argumentado los distintos marcos teóricos que sostienen nuestro trabajo: la Estética de la recepción con la teoría de W. Iser, donde subyace un *sujeto cognitivo* como máximo exponente, la teoría fenomenológica de Edmund Husserl, divergentes y coincidentes teorías feministas (Beauvoir, Cixous, Kristeva, Irigaray, Braidotti, Butler, etc.), la teoría filosófica y hermenéutica de M. Foucault y la teoría rizomática y nomadista de Deleuze. Por todo lo que hemos explicado, la originalidad de nuestro trabajo estriba, precisamente, en la recuperación de las teorías de la recepción en una perspectiva de estudios de género que se orienta hacia los discursos narrativos galdosianos. En este sentido hay que afirmar que, a pesar de la numerosa bibliografía sobre la obra de Pérez Galdós, no hay estudios desde las teorías de la recepción o con una perspectiva fenomenológica y pragmática. Exclusivamente, contamos con trabajos realizados desde una perspectiva estructuralista y enfocada en descodificar los textos y los personajes femeninos galdosianos según las estructuras narrativas y discursivas que ha dispuesto Benito Pérez Galdós para construirlos como es el caso de la tesis doctoral de López Granados (2014), *La configuración del personaje femenino en la novelística*

*galdosiana*. Así pues, solo se han realizado lecturas parciales y de reconstrucción del sentido del autor canario colocando al lector como un receptor pasivo de estructuras textuales o efectos formales cuando, en realidad, es una parte clave del proceso de concretización de un texto en el acto de lectura. Por tanto, nuestro trabajo, basado en presupuestos teóricos que confirman nuestra tesis inicial, nos permitirá fundamentar, por primera vez, un acercamiento a ciertos textos y personajes galdosianos desde una instancia receptora no solo femenina sino, también, feminista.

# **INTRODUCTION**

L'œuvre narrative de Benito Pérez Galdós et notamment le corpus spécifique de textes sélectionnés, présente un ensemble de caractéristiques et structures littéraires et narratives qui nous ont permis d'expliquer, justifier et développer notre hypothèse de travail: la construction des personnages féminins galdosiens à partir d'une perspective réceptrice non seulement féminine, mais aussi féministe. La spécificité et l'originalité narrative de l'écrivain canarien ne font aucun doute: ses textes sont une démonstration irréfutable de son talent créatif non seulement comme chroniqueur de l'époque, caractéristique déjà soulignée par une bonne partie de la critique, mais aussi comme figure proposant une nouvelle esthétique et apportant d'importantes contributions à la théorie littéraire. À cet égard, il convient de relier l'incontestable mobilisation du langage et des techniques artistiques par l'écriture galdosienne avec notre objet d'étude: comme nous le verrons, la lecture féministe de certains écrits de l'auteur canarien ne peut pas se concevoir sans la prise en compte des structures narratives du texte. Par conséquent, comme Luisa Elena Delgado (2000: 3) l'affirme, en ce qui concerne l'image —elusiva dans l'écriture galdosienne, —había que estudiar los signos que constituyen la escritura del autor no únicamente en cuanto unidades lingüísticas, sino en tanto unidades *discursivas*, de interacción y comunicación, y al hacerlo así, volver a poner el énfasis en la representación, pero entendiéndola no como mimesis sino como proyecto ideológico.

Les signes qui construisent les personnages de Galdós et, en particulier, ceux étudiés dans notre travail, permettent, à partir de la théorie de la réception allemande et de son indéniable influence husserlienne, des circuits de communication et d'interaction avec les destinataires des textes. À cet égard, déjà Mikhail Bakhtine a avancé quelque peu avec le concept de *dialogisme* pour aborder la littérature, avant tout, comme un processus de communication entre un Je et un Tu interlocuteur non dans un sens d'échange verbal, mais en tant qu'orientation intrinsèque que toute parole établit. La pensée du théoricien russe a constitué une innovation par rapport au modèle discursif unidirectionnel, obligatoire et dominateur de la rhétorique classique ou de l'école structuraliste. Elle a proposé le principe d'une construction participative et inclusive impliquant la diversité, la multiplicité des voix et la scène polyphonique. De cette manière, Bakhtine a mis en évidence que la littérature ne peut être un objet autonome, valable en lui-même et indépendant des autres systèmes sémiologiques en anticipant, ainsi, quelques postulats théoriques présents dans la Théorie de la Réception. En ce sens, l'École de Constance rejette également l'idée qu'un texte ait un sens unique et

indépendant de l'interprète et, au travers de concepts tels que *blancs*, *lecteur implicite*, *répertoire*, *perspectives textuelles*, *point de vision mobile* et *l'horizon d'attentes*, revendique que la signification littéraire se produit dans l'interaction entre le texte et le lecteur.

De cette façon, la spécificité des héroïnes de la narrative galdosienne qui font l'objet de notre travail réside dans la maîtrise stylistique de l'écrivain canarien pour élaborer des constructions fictionnelles qui non seulement impliquent l'instance réceptrice, mais aussi, et comme nous expliquerons ci-dessous, une instance réceptrice féminine et même féministe. L'originalité et la cohérence des textes galdosiens résident dans l'articulation des tensions provenant de la rencontre entre subjectivités différentes avec des croyances existentielles ou des points de vue au sein de la fiction où l'optique d'un Je féminin aura une incidence particulière. Ainsi, n'est-il pas insignifiant que les romans sélectionnés et analysés dans ce travail aient été intitulés par Galdós avec un prénom féminin en référence à ses héroïnes: *Fortunata y Jacinta* (1886-87), *La de Bringas* (1984), *Tormento* (1884), *La desheredada* (1881), *Marianela* (1878), *Doña Perfecta* (1876) et *Tristana* (1872). C'est pourquoi il faut noter le symbolisme des noms choisis par Galdós pour chacune d'elles: ils n'ont pas été choisis de manière aléatoire, mais nous avertissent des axiomes patriarcaux qui vont être actionnés dans les textes: ceux d'identités féminines attribuées, acquises et construites imposées aux figures féminines. Ainsi convient-il de noter le degré de référentialité des titres littéraires galdosiens quant à leur détermination rhétorique, sémantique et pragmatique parce que l'auteur, généralement —está marcando pautas o estableciendo directrices sobre la problemática que representa el título, bien como presuposición o como definición en sus diversos grados sinónimos del contenido textual que designa a través sus niveles isotópicos-semánticos, semiológicos, pragmáticos o, en definitiva, lingüístico-textuales (Martínez, M. 2003: 105-106).

En conséquence, le nom de *Fortunata* fait référence à la "mauvaise fortune" et celui de *Jacinta* à la "femme fleur", s'établissant, alors, une relation antithétique entre deux modèles féminins qui ont été, historiquement, construits par la pensée phallogocentrique: la femme pécheresse, sauvage et érogène en face de la femme angélique, soumise, asexuée et vertueuse. *La Bringas* fait référence à l'identité assignée à Rosalía comme "épouse de", et, dès lors, à son désir d'émancipation économique. *Tormento*, pseudonyme par lequel Amparo est identifiée, fait allusion à la traditionnelle faute commise par la femme qui ne s'adapte pas aux canons patriarcaux et mariaux de la

chrétienté. Cependant, dans ce même et dernier roman, les noms d'Amparo et Refugio invitent à réfléchir sur le fait qu'elles s'imposent comme « sœurs » dans la fiction, partageant la possibilité d'établir des liens et des appuis féminins contre un système masculin et oppressif. Rappelons que Rosalía demande de l'aide à Refugio non seulement pour régler ses dettes, mais aussi pour rechercher la compréhension et le conseil féminins. *La desheredada* pose la question de la recherche d'une identité propre à la femme en dehors de tout héritage patriarcal imposé. *Marianela* symbolise le conflit entre deux prototypes féminins antagonistes: la Vierge Marie et Canela, la mère célibataire et alcoolique qui a engendré Marianela. *Doña Perfecta* renvoie à la mère devenue "parfaite" grâce à une annulation de la généalogie maternelle au profit de la généalogie paternelle et au maintien des catégories qui marginalisent et subordonnent le féminin tout en exaltant le masculin. Enfin, le titre de *Tristana*, en résonance avec la femme —tristell, met en évidence la transgression que constitue le corps féminin amputé dans la relation avec l'homme et dans le cadre du mariage. L'héroïne n'est pas une femme —tristell, mais une femme libérée qui préconise et met en pratique des idées révolutionnaires dans le domaine de la sexualité féminine, de la famille et du mariage. Par conséquent, il n'est pas non plus fortuit que l'un des conflits basiques développés par l'écrivain, surtout dans ces romans, soit l'opposition individu/société où la femme, par sa condition —générique et sa situation traditionnelle d'individu opprimé par une société patriarcale, réunit tous les ingrédients pour remettre en question le système d'organisation socio-politique propre au XIXe siècle espagnol.

En effet, selon l'opinion de Luisa Elena Delgado (2000: 6), les romans de Galdós sont remplis d'exemples de conflit entre le *statu quo* patriarcal du XIXe siècle et les femmes, qui ont été historiquement exclues et reléguées aux marges de la société. À cet égard, il est probable que l'écrivain soit l'un des romanciers ayant abordé avec la plus grande profondeur le problème de la femme. De nombreuses études critiques (Casalduero, J. 1961: 260) ont souligné la dextérité de Galdós pour la construction des personnages féminins en traitant des questions comme l'émancipation, l'adultère, la maternité et la stérilité, la prostitution, l'image et le corps de la femme. Pour cette raison, ses textes nous renvoient autant à l'idéologie patriarcale de la domesticité féminine qu'à la remise en question de cette idéologie au moyen d'un discours féministe qui s'élabore dans le texte: plus précisément, à partir de la variété d'héroïnes transgressant les normes féminines de la société du XIXe siècle. Cela n'empêche pas que chacune des protagonistes analysées dans les textes possède un caractère propre:

bien que certaines d'entre elles partagent des points communs, traits ou motifs thématiques, aucune n'est semblable à l'autre. Leur particularité consiste en ce qu'elles ne sont pas bien définies en termes de personnalité et d'identité fixes ou fixées: elles se contredisent et évoluent à la lumière des circonstances et des relations humaines dans le cadre de la narration.

L'organisation de notre travail s'explique d'abord par la nécessité d'étayer notre hypothèse de départ par des préliminaires théoriques. Les six autres chapitres, qui reprennent le titre de chacun des romans, analysent si les protagonistes adoptent, dans le processus progressif et évolutif de la narration, une pensée explicitement soumise à la norme patriarcale ou si, au contraire, elles présentent certains éléments narratifs ou thématiques qui permettent de —les lire comme *sujets* transgresseurs de l'idéal féminin du XIXe siècle. De cette manière, nous verrons, d'une part, comment, au moyen de l'écriture galdosienne, Fortunata, Jacinta, Tormento et Refugio, Rosalía de Bringas et Isidora Rufete mettent en doute, respectivement, les modèles de femme-objet et victime, d'épouse obéissante et —ángel del hogar, de la couturière et femme au foyer, l'épouse et mère du patriarcat et la noble vertueuse puisqu'elles-mêmes répondent avec d'autres modèles reformulés comme la femme adultère et libre, le modèle de la femme dépendante, l'épouse indépendante et endettée et la femme rusée. D'autre part, nous verrons qu'émergent des actes, gestes et caractéristiques physiques —troublantes dans *Marianela*, *Doña Perfecta* et *Tristana* textes qui constituent, véritablement, une transgression du discours androcentrique de la —féminité. Ainsi, la femme laide ou amputée dans *Marianela* et *Tristana*, et la maternité —répressive dans *Doña Perfecta* sont-ils des motifs et des éléments littéraires, construits au moyen des structures narratives: ils constituent un discours transgresseur et féministe. Finalement, notre travail s'achève par des conclusions générales qui analysent les apports particuliers de chaque chapitre dans l'optique de réfléchir à la complexité et la richesse de l'interprétation littéraire qui est construite, à partir d'une perspective phénoménologique et pragmatique, dans l'interaction entre texte et lecteur où peut être réalisée une déconstruction féministe.

À cet égard, c'est grâce au fait que les personnages de Galdós sont, en termes narratologiques, à ce point complexes et riches, que nous avons des cas où la même protagoniste est tour à tour une femme victime ou aliénée par le discours patriarcal et une femme rebelle transgressant la norme. C'est pour cela même que, à partir des postulats de l'École de Constance et spécialement ceux-là de W. Iser (*sujet cognitif*), les

textes galdosiens facilitent une réception non seulement féminine, mais aussi féministe puisque, continuellement, le *répertoire* est modifié et, donc, les *attentes* doivent être corrigées dans le processus de la lecture. De la sorte, nous analysons spécifiquement le corpus de textes où ces personnages s'inscrivent et n'analysons pas si profondément les autres qui, bien qu'ils impliquent des sujets féminins comme *Gloria* (1876-1877), n'ont pas, de ce point de vue, la portée d'autres œuvres comme *Fortunata et Jacinta* ou *La de Bringas* par exemple, où les changements, transgressions et contradictions des personnages féminins envisagent une constante rupture de *l'horizon d'attentes* et la remise en cause du *répertoire* où ils s'inscrivent.

De même, les romans de Galdós et, surtout, les romans étudiés dans notre travail, présentent un ensemble de caractéristiques et structures narratologiques spécifiques (focalisation, narrateur omniscient, narrateur-témoin, narrateur intradiégétique et extradiégétique, style direct, indirect et indirect libre, monologue, polyphonie narrative, etc.) pour élaborer les sujets de la fiction et permettre, ainsi, l'entrée et la participation d'un récepteur. Grâce aux techniques activées par Galdós dans les textes, nous pouvons appliquer et développer les postulats théoriques —*perspectives textuelles, point de vision mobile, schéma et correction et horizon d'attentes*— de l'Esthétique de la Réception. Cela nous permettra de justifier, grâce à la nature subversive des personnages féminins, le dédoublement de la réceptrice en *lecteur implicite* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70), —utilisé dans un sens neutre puisque c'est une notion immanentiste—, en même temps qu'empirique et féministe. Il se produit quand la réceptrice, lors de son —déplacement‖ au travers des *schémas et perspectives textuels*, repère les éléments suffisants —comportements et motifs subversifs de l'idéal féminin— pour reconstruire le sens du texte selon ses expériences, idéologie et formation théorique. Cette réceptrice active ses postulats intrinsèques quand elle détecte que les femmes apparaissent dans les textes, aussi dans ceux-là de Galdós, selon Sánchez Dueñas (2009: 145) explique à partir de l'œuvre de Simone de Beauvoir, comme —objetos literarios que han sido descritos, pensados, representados e idealizados a lo largo de la historia por la cultura masculina‖ en les transformant en l'autre de l'homme, en êtres subordonnés, réprimés et exclus de la culture. En face de celles-ci, les hommes apparaissent également dans les discours littéraires et, bien sûr, dans les romans galdosiens, comme des figures et personnages dominateurs, intelligents, créateurs et transcendants (Santa Cruz, Maximiliano Rubín, Agustín Caballero, Francisco Bringas, Pablo Penáguilas, Pepe Rey, Horacio et Don

Lope). À ce sujet, Beauvoir ([1949], 1999, I: 6-7) définit la relation Homme/Femme en termes de maître/esclave où on ne se pose pas la nécessité que le maître a de l'autre, mais, au contraire, —el esclavo, en su dependencia, esperanza o temor, interioriza la necesidad que tiene del amo [de modo que] la mujer siempre ha sido, si no la esclava del hombre, al menos su vasalla; los dos sexos jamás han compartido el mundo en pie de igualdad. Tout cela est renforcé par le patriarcat qui, historiquement, a maintenu les femmes dans un état de dépendance en concentrant tous les pouvoirs. Beauvoir explique que le drame pourrait être résolu si chaque sujet reconnaissait l'autre comme une autre conscience égale à la sienne et, surtout, si la femme est revendiquée comme un sujet qui, en ne se complaisant pas dans son rôle de l'Autre et en coupant le lien de dépendance qui l'unit à l'homme, impose la réciprocité.

En revanche, non pas en termes d'égalité ou de réciprocité, les théoriciennes françaises de la différence repensent, à partir des années 60, les relations Hommes/Femme revendiquant l'existence de valeurs et caractéristiques proprement féminines différentes de celles des hommes par lesquels pouvoir re-signifier le monde. Le féminisme de la différence évoque directement le terme déconstructiviste derridien de *différance* pour annuler les postulats du discours phallogocentrique sur lequel l'humanité, historiquement, s'est appuyée. La terminaison —*ance*, qui est utilisée pour former les noms verbaux, du verbe *différer* (—différer avec ses deux acceptions: 'retarder' et 'diverger de') désigne comme J. Culler ([1982] 1992:89) explique, aussi bien une différence passive déjà donnée en tant qu'une condition de la signification, qu'un acte de différenciation par lequel les éléments signifiants se rapportent ou se confrontent. À cet égard, les différences sont autant de potentialités pour le changement et la pluralité par rapport à l'homogène et à l'éternel féminins établis par la culture patriarcale: des potentialités qui permettent aux héroïnes galdosiennes d'être projetées, dans une optique féminine, dans le monde en s'opposant perpétuellement aux principes qui, jusqu'alors, avaient construit leur personnalité, leur sexualité, leur corps et leur identité. Il ne s'agit pas, ainsi, —d'être femmel dans un sens statique et selon certains archétypes idéalisés, mais —d'être femmel dans un sens pluriel et changeant qui se rapporte, immédiatement, à la notion de *sujet fragmenté* de Michel Foucault. Le sujet foucauldien n'est pas une essence et quelque chose d'uniforme ou universel, mais une dimension dynamique puisqu'il répond à la question de savoir comment il a été construit, déconstruit et de nouveau reconstruit au cours de l'enregistrement des événements et des systèmes de pouvoir, de même qu'un lecteur ne s'approche pas du

texte d'une manière neutre et objective, mais il le fait selon son sexe, race, idéologie, culture, etc. Ainsi, le sujet, comme la théorie du poststructuralisme postulait, n'est pas l'être unitaire qui avait prévalu jusqu'aux années soixante dans les domaines de connaissance, mais il devient fragmentaire et peut se décomposer en individualités spécifiques (femme, homme, de race africaine, de religion musulmane, de l'idéologie communiste, etc.) en incorporant, par exemple, des —lectures‖ ou interprétations littéraires distinctes.

Par conséquent, l'œuvre du philosophe français a été très pertinente, entre autres, pour la théorisation féministe, laquelle entendue comme une pratique discursive quant à sa dimension politique, a été mise en pratique par les auteures du féminisme de la différence (H. Cixous, J. Kristeva, L. Irigaray) et, également après, par celles de la deuxième génération comme Rosi Braidotti ou par d'autres théoriciennes qui, comme Judith Butler, proposent, à partir de la théorie *queer*, le féminisme comme transformation sociale. En ce sens, toutes, à partir de la théorie foucauldienne, indiquent que le corps féminin apparaît comme un espace stratégique et soumis à un processus d'objectivation et de contrôle par les instruments de la culture dominante (discours médicaux, psychologiques, moralistes, culturels, etc.). Toutefois, depuis que cette —occupation‖ du corps se produit de la part du Pouvoir, par exemple, au moyen des discours de sacralisation de la maternité ou d'exaltation d'une image stéréotypée féminine présente dans les textes de Galdós, apparaissent également, en tant que partie constituante des relations de pouvoir, la résistance et les luttes (Foucault, M. 1988: 3-20) à partir desquelles le sujet peut se débarrasser de celles et des effets produits.

Comme nous l'expliquerons plus loin, bien que les théories foucauldienne et derridienne soient les germes du développement des théories féministes mentionnées, elles ne correspondent au féminisme quant à sa dimension politique. Tandis que les théoriciennes françaises célèbrent et exaltent les différences et les identités féminines à l'égard des masculines pour reformuler le monde qui, traditionnellement, a été signifié par l'homme, les autres théoriciennes de la deuxième génération de la différence sexuelle, comme Rosi Braidotti ([2004], 2015: 17) à partir des années 90, divergent et s'opposent puisque la femme ne s'établit pas comme —différente del‖, mais comme —différente pour‖, « pour » mettre en pratique de nouvelles valeurs. Cela se rattache directement à la notion braidottienne de *sujet nomade* à partir de laquelle nous déconstruisons également certaines des héroïnes, par exemple, Rosalía de Bringas. Cette dernière s'impose comme un sujet *nomade* parce qu' au moyen d'un voyage imaginaire,

mais déterminant, elle se présente comme une femme hétérogène qui soutient, d'abord un discours androcentrique contre Amparo, pour passer ensuite à un discours féministe sur l'émancipation économique des femmes par rapport au sexe masculin au sein du mariage. L'épouse bourgeoise s'instaure dans le nomadisme puisqu'elle a une conscience permanente de transgression. Rosalía développe une conscience critique puisqu'elle se refuse à suivre les normes socialement codifiées de la pensée et de la conduite du XIX<sup>e</sup> siècle comme épouse et mère au moyen des stratégies de résistance et de subversion: les larcins et l'usage de mensonges pour s'émanciper du mari. Le chemin établi par Rosalía depuis une pensée androcentrique et misogyne contre une autre femme, Amparo, jusqu'à une pensée féministe et émancipatrice par rapport à son mari, génère en termes iseriens une rupture continue de notre *horizon d'attentes*.

À partir de la théorie rhizomatique que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont formulée entre 1972 et 1980, Braidotti récupère le nomadisme pour la théorie féministe en postulant que l'«être femmel se réduit pas à l'exaltation des différences par rapport à l'homme, mais qu'il est en relation avec l'activité discursive et mobile de la subjectivité des femmes qui, comme un acte de transgression, peut englober d'autres expériences et alternatives pour mettre en pratique et légitimer de nouvelles valeurs. Donc, il ne s'agit pas de célébrer les différences féminines face à celles de l'homme, mais de transformer les traditions culturelles et les modalités cognitives des femmes en sources d'affirmation positive de nouvelles valeurs. Avec la notion de *sujet nomade*, Braidotti facilite la découverte de nouvelles modalités d'existence, de création et de communication féminines qui ne se posent pas en termes d'essentialisme. Sur ce point, Judith Butler, à partir de la théorie *queer* et de sa proposition d'annuler les frontières entre genre et sexualité à travers des pratiques sexuelles non hétéronormatives, est d'accord pour situer la catégorie de la différence sexuelle —fuera de la costricción del binarismo y en favor de la multiplicidad (Burgos Díaz, E. 2007: 9). L'américaine entend le féminisme comme une transformation sociale des relations de —genre et remarque que les postulats théoriques de la différence sexuelle compliquent l'action de transformation en insistant sur un domaine symbolique antérieur au domaine social et duquel le social dépend. En considérant le *phallus* comme le fondement et le féminin comme ce qui est constamment répudié, le discours de l'hétérosexualité est renforcé par la théorie psychanalytique. Selon Butler, affirmer que le masculin et le féminin sont inévitablement asymétriques contribue à renforcer l'hétérosexisme de la culture dominante. Elle propose la *performativité* des corps qui, à travers des pratiques non

normatives, œuvrent à la transformation sociale pour annuler les catégories qui différencient le féminin et le masculin ainsi que la construction patriarcale de —genrel. C'est une théorie que nous pouvons appliquer à des personnages comme Tristana: en consolidant les pratiques sexuelles non normatives en termes d'inceste et de polyandrie sexuelle avec Lope et Horacio, elle participe de la transformation sociale puisqu'elle démantèle les catégories qui, traditionnellement, ont été utilisées par le discours hétérosexuel pour construire la sexualité féminine.

Par conséquent, les personnages et textes galdosiens qui sont l'objet de notre étude ont une densité narrative et littéraire suffisante pour se prêter à un décodage à partir de postulats et préceptes qui, intériorisés et compris préalablement par le récepteur, proviennent de théories féministes différentes, contradictoires ou concordantes. À partir d'une perspective phénoménologique et pragmatique de la littérature, les structures discursives mises en place par Galdós justifient une réception non seulement féminine, mais aussi féministe. De la même manière, nos héroïnes peuvent être particulièrement —attractives, en termes d'empathie littéraire ou d'identification affective avec les types de la fiction, pour un récepteur qui, en plus de posséder des codes théoriques féministes, est femme. Et c'est à partir du *sujet cognitif* du théoricien de l'École de Constance, W. Iser, que nous affirmons qu'aucun destinataire n'appréhende les objets du monde, et moins encore de par leur spécificité référentielle, les discours littéraires en dehors de ses coordonnées sociales, culturelles, historiques, de —genrel, d'identité raciale et, naturellement, de son bagage d'expériences dans le monde. Donc, bien qu'il soit vrai qu'un homme récepteur puisse aussi détecter et analyser avec des codes féministes quelques —marques de féminité— un moi féminin à partir duquel les héroïnes énoncent et regardent le monde— dans les textes galdosiens, celui-ci pourra difficilement y projeter certaines expériences que seule une femme peut effectuer dans le monde sensible. Cependant, nous devons expliquer clairement que, toute destinatrice ne se livre pas à une interprétation des textes à partir d'une perspective féministe par le seul fait biologique d'être née une femme. Cela se produit seulement quand la lectrice dispose de certains concepts théoriques et quand, s'appuyant sur le texte, elle les applique pour reconstruire le monde de la fiction.

À cet égard, comme nous avons expliqué, ce que nous appelons —féminisme peut comprendre un ensemble de pratiques diverses, différentes et, souvent, contradictoires du vaste territoire de courants théoriques féministes. Il s'agit de pratiques discursives plurielles convergentes et divergentes qui peuvent nous aider à

interpréter les textes et les personnages de Galdós. Dans notre travail, nous sommes partie des concepts des théoriciennes de la différence parce que la plupart de nos héroïnes galdosiennes nous proposent, de par leurs attitudes, comportements et apparences, un monde dans lequel elles exigent de construire une féminité propre et révolutionnaire. Leur libération passe par l'abrogation et l'annulation des catégories qui, traditionnellement, ont limité l'identité de la femme à la maternité, au mariage, à une image stéréotypée féminine, etc. Par cela même, les textes de Galdós tracent, au travers de stratégies discursives, non seulement un monde dans lequel les femmes peuvent se situer en termes d'égalité avec l'homme, mais, surtout, dessinent des espaces et subjectivités à partir desquels les héroïnes revendiquent d'énoncer et de regarder le monde avec une optique particulière de femme. Donc, une réceptrice qui dispose, en plus de ses expériences comme femme dans le monde, d'une connaissance des théories féministes, renvoie les personnages galdosiens à partir des préceptes des théoriciennes de la —différencel aussi bien de l'école française que de l'italienne (H. Cixous, J. Kristeva, L. Irigaray et L. Muraro parmi d'autres). Toutefois, cela n'empêche pas qu'une réceptrice, largement formée dans ce domaine théorique, puisse aussi intégrer des notions d'autres théoriciennes féministes contemporaines ou avec un autre point de vue idéologique comme Victoria Sau et Judith Butler.

Dans ce sens, nous ne pouvons négliger le risque que pourrait comporter cette —perspective réceptrice de femmel, si elle n'est pas justifiée par un cadre théorique. D'abord, nous ne parlons pas des femmes ou de la lectrice en termes d'essentialisme, mais, exclusivement, en tant que réceptrices qui, à partir de leur expérience comme femmes dans le monde, détectent, au contraire des récepteurs masculins, quelques marques féminines —expériences, comportements et situations— dans les héroïnes qui disent aussi quelque chose d'elles-mêmes. En deuxième lieu, nous affirmons que, seule une réceptrice qui a acquis des postulats théoriques féministes, peut interpréter ces marques, disposées dans le texte grâce à stratégies discursives de Galdós, dans le projet politique de découvrir et de combattre les traces du discours phallogentrique en évitant, ainsi, de réaliser une lecture impressionniste. De cette manière, bien que toute interprétation soit subjective, elle ne peut se fonder que sur le texte et les structures narratives prévues par l'auteur canarien. En troisième lieu, nous soutenons que le risque de tomber dans l'anachronisme, quand les héroïnes galdosiennes sont —luesl depuis le positionnement historiquement daté de cette lectrice, est dilué car, à partir de la notion de *lecteur implicite* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70), elle suit également les modes de

lecture que Galdós a injectés dans le discours de sorte que son interprétation n'est pas exclusivement basée sur les coordonnées de sa propre historicité, mais aussi sur le texte. De même, la lecture féministe dépend des coordonnées théoriques et idéologiques qu'un lecteur ou une lectrice a assimilées ou acquises de sorte que tout récepteur ne peut effectuer ce décodage spécifique des textes galdosiens ou d'autres textes à tout moment.

En résumé, dans cette partie introductive, nous avons pointé et argumenté les cadres théoriques qui soutiennent notre travail: l'Esthétique de la Réception avec la théorie de W. Iser, où l'on peut voir le *sujet cognitif* comme l'exposant maximal, la théorie phénoménologique d'Edmund Husserl, les théories féministes divergentes et concordantes (Beauvoir, Cixous, Kristeva, Irigaray, Braidotti, Butler, etc.), la théorie philosophique et herméneutique de M. Foucault et la théorie rhizomatique et —nomadiste de Deleuze. L'originalité de notre travail consiste précisément en la récupération des théories de la réception à partir d'une perspective d'études de genre qui s'oriente vers les discours narratifs galdosiens. À cet égard, bien que la bibliographie sur l'œuvre de notre auteur soit fournie, il n'y pas d'étude qui analyse les personnages de la sorte, ni même, les textes de Pérez Galdós à partir des théories de la réception ou d'une perspective phénoménologique et pragmatique. Nous disposons exclusivement des travaux réalisés à partir d'une perspective structuraliste centrée sur le décodage des textes et personnages féminins galdosiens et l'analyse des structures narratives et discursives de Benito Pérez Galdós. L'élément du récepteur qui, en interaction avec le texte, contribue à doter le texte d'une signification et peu ou pas présent. Tel est le cas, dans le domaine universitaire, du travail de thèse de doctorat de López Granados (2014), *La configuración del personaje femenino en la novelística galdosiana*. Donc, seules des lectures partielles ont été réalisées et ont envisagé le lecteur comme un récepteur passif des structures textuelles ou des effets formels quand, au contraire. Nous considérons au contraire que l'instance de réception est un élément clé du processus de concrétisation d'un texte dans l'acte de la lecture. Par conséquent, notre travail, basé sur des postulats théoriques qui confirment notre hypothèse initiale, nous permettra de fonder l'étude de certains textes galdosiens à partir d'une perspective réceptrice non seulement féminine, mais aussi féministe.

# **CAPÍTULO I.**

## **PRELIMINARES TEÓRICOS**

## 1. 1. ¿Es posible leer como mujer (feminista)?

En su ensayo —Leer como feminista, D. Fuss (en Carbonell, N. y Torras, M. (coords.), 1999: 145) se pregunta —¿qué significa leer como una mujer o como un hombre? para determinar que —la política<sup>1</sup> es precisamente una categoría evidente en el discurso feminista, la más irreductible e indispensable. La lectura feminista implica acercarse a las posiciones discursivas que el texto dispone con un sesgo político. Se parte de una posición marcada y, también, de una construcción receptora permanentemente abierta y parcial de los discursos que fundamentan los postulados de la Escuela de Constanza. El receptor es un sujeto activo que carga de dinamismo la novela y revela potencialidades comunicativas insospechadas de modo que especialmente una lectora con presupuestos feministas, además de su óptica y experiencia como mujer en el mundo, se acerca a los textos con una actitud de sospecha con la que intenta rastrear y desenmascarar las situaciones de dominación y opresión sobre la mujer. Esta actitud receptora toma un matiz reivindicativo y político cuando la *sujeta* de la recepción protesta contra la condición marginal o de subcultura que la mujer siempre ha tenido en la sociedad y, aún más, en los discursos literarios. Y es que esta *sujeta*, además de tener asimilados unos presupuestos teóricos feministas, es especialmente —sensible, por su óptica como mujer<sup>2</sup> en el mundo, a detectar y comprender a ciertos personajes y situaciones de la narración por su condición subversiva y transgresora contra el Patriarcado. Ya Alicia Redondo (2009: 34) también hablaba de —narrativa de mujeres o de textos cuyos autores son mujeres y se refería a una particular manera de configurar el discurso literario.

La recepción feminista de los textos se fundamenta en los postulados de la Escuela de Constanza en tanto que la lectura ocupa un espacio intersubjetivo donde

---

<sup>1</sup> En este sentido, M.<sup>a</sup> I. Navas Ocaña (2009: 68-70) insiste, a partir de la obra de Lola Luna *Leyendo como mujer la imagen de otra mujer*, en que la política es el camino para una lectora feminista quien, a modo de estrategia de lectura, proyecta un punto de vista crítico sexuado sobre el texto con el que se resiste al modelo de interpretación canónico e institucional (patriarcal) detectando así, que lo femenino se ha construido y se construye sometido a roles y estereotipos culturales y sociales. Asimismo Navas Ocaña señala la diferencia existente entre este tipo de lectora resistente y revisionista que sería una —lectora extratextual, que existe fuera del texto y la —lectora intratextual, inscrita y determinada por él extrapolable esta última, en términos lserianos, con la noción inmanentista de *lector implícito* que, tal si fuera una estructura fija o un programa de ordenador inscrito en el texto, dirige la lectura receptora.

<sup>2</sup> Nancy K. Miller (en Rubin Suleiman, S. (ed.), 1986: 354-362) en —Rereading as a woman: the body in practice señala que la lectura de una mujer está indudablemente unida a su cuerpo y a su experiencia lo que supone también que su identidad es recordada a través de la lectura: —To reread as a woman is at least to imagine the lady's place; to imagine while Reading the place of a woman's body; to read reminded that her identity is also re-membered in stories of the body (p. 355).

intervienen los actos creativos del autor, expresados en el texto, y la conciencia del receptor (Iser, W. [1970], 1989: 134) resultando el significado literario un producto intermedio entre los dos polos. En este caso, esta *sujeta* de la recepción adopta un punto de vista en la lectura, el de la disidencia y la sublevación contra la menuda estereotipada imagen de lo femenino que, tradicionalmente, han propuesto los discursos literarios. Esta lectora no se identifica, por ejemplo, con la bondadosa esposa —legítima que sufre por su esterilidad y por el adulterio de su marido, sino con la pecadora, la ambiciosa y la adúltera que desobedecen la norma doméstica y social. Asimismo, esta lectora tampoco se identifica con la joven que anhela y espera la llegada del príncipe o del caballero de la guerra porque ella quiere vivir aventuras y recorrer tierras lejanas. Como describe Lola Luna (1996) en su estudio sobre una lectura femenina, ella misma, a lo largo del proceso hermenéutico derivado de sus lecturas de vida, se resistía a leer el signo de lo femenino como un discurso hereditario de la exclusión y marginación practicadas por el universo masculino. Así pues, se opone a las constantes históricas de dominación, represión y subordinación, enmascaradas a veces bajo la cómoda justificación de la diferencia de sexos, que transmiten numerosos textos de la historia literaria en que las mujeres son representadas como signos de la mirada masculina. Consecuentemente, en ese momento interpretativo en que nos movemos desde el sentido fijado por un modelo transmitido de lectura hacia otro disidente adoptamos un —punto de vista *mñvill* (Iser, W. [1976], 1987: 177-192) donde reaccionamos frente a las imágenes mentales que nosotros mismos vamos produciendo corrigiendo, así, el sentido dado:

Es precisamente esta desviación o producción de sentido la que se origina al leer conscientemente como mujer, es decir, al inscribir en el proceso de interpretación un yo-mujer, una lectora hipotética ideal, un sujeto sexuado que incorpora a la hermenéutica interpretativa su experiencia genérica, transformando así el sentido dadol (Luna, L. 1996: 19).

Por tanto la negación a aceptar el modelo femenino plasmado en el texto se impone cuando la lectora se encuentra con un personaje dominado por una situación de marginación y exclusión, provocada por el discurso masculino. En este sentido, L. Luna habla desde su posición de lectora de *Mariana Pineda*. La autora expresa su fuerte negación a experimentar el mundo trágico de la protagonista y su incapacidad de sentir el *pathos* del personaje incluso si el bordado de Mariana se justificaba por una razón de

libertad. Luna rechazaba a esa bordadora que de nuevo le hacía pensar en aquellas heroínas que habían debido tejer su historia en favor de la del hombre. Su —heroína ideal seguía sin querer bordar banderas ni camisas para los héroes y negaba el destino de víctima propiciatoria ritual instauradora o renovadora del pacto con los dioses de la historia (Luna, L., 1996: 18). Luna, como lectora feminista y a partir del texto, proyecta otros modos de ser, otros modelos e imágenes con los que narrar el mundo<sup>3</sup>.

El enfoque o la perspectiva que introduce el lector pone de manifiesto la importancia del tercer elemento del proceso comunicativo, el receptor. Así pues, en la lectura literaria también se da un proceso comunicativo semejante entre texto, que está codificado por el autor, y el lector, quien reconstruye el significado literario a partir de un punto de vista. En este sentido, M.<sup>a</sup> A. Hermsilla y M.<sup>a</sup> P. Cepedello (2013: 255-288) destacan este punto de vista en el caso de la autora que se encarga de convertir la historia en discurso, en obra narrativa. Sostienen que un texto cuyo autor es una mujer presenta una óptica particular de los hechos y unas —marcas de feminidad, radicadas no tanto en el lenguaje como en el sistema de enunciación elegido y en el mirar el mundo a través de un yo femenino, que no existen en el texto de autoría masculina:

En cualquier caso, lo que configura un relato es el punto de vista y, en este sentido, la narrativa de mujeres, más que consistir en una historia en la que los personajes son femeninos, es un discurso construido desde una óptica de mujer, un modo especial de mirar los hechos, no siempre perceptible con facilidad, pero que, condicionado sin duda por factores sociales y culturales, se reconoce en la obra de un importante número de escritoras, sobre todo después del primer tercio del siglo XX (p. 257).

Esto suponía una transgresión consciente de las autoras que pretendían abandonar el punto de vista masculino predominante en la escritura durante siglos. En este sentido, desde el sujeto de la recepción y no de la creación literaria, nos referimos a la lectora, pero no a cualquier lectora que también podría —leer bajo los parámetros patriarcales que tradicionalmente han definido los discursos decimonónicos, sino a una lectora feminista. Esta, como explica Lola Luna, no se identifica con las protagonistas tejedoras

---

<sup>3</sup>

En este punto, tenemos que señalar el trabajo de M.<sup>a</sup> I. Navas Ocaña (2011: 57-72) quien, a partir de las teorías interpretativas de José Ortega y Gasset, realiza una lectura feminista de su obra. De esta manera, aspectos de la obra orteguiana como la naturaleza equívoca del lenguaje, la dimensión ilegible que queda siempre en cualquier texto, la infabilidad, el carácter imaginativo y creador de la ciencia y la prevalencia de la *circunstancia*, la historia, sobre cualquier esencialismo en la crítica del arte sirven a la autora para reflexionar sobre el sentido de la hermenéutica y el concepto de feminidad en Ortega y Gasset.

como Penélope, que anhelan impacientes la llegada del héroe, sino que, a falta de heroínas, se mimetiza con los héroes masculinos, con los rebeldes y hasta, con los marginados. La receptora feminista enseguida se percata de que el lenguaje literario en los discursos transmite una tradición cultural donde las mujeres estaban bien invisibilizadas o escasamente representadas o, bien, se mostraban como modelos estereotipados de lo femenino, lo que se produce cuando la lectora se encuentra con situaciones discursivas donde la protagonista es relegada a los márgenes de la invisibilidad y marginación social. La *sujeta* de la recepción reconoce y reprueba los códigos socio-culturales que orquesta un sistema androcéntrico y que son transmitidos al inconsciente colectivo. Esta *sujeta* empieza a dialogar con el texto —el *círculo hermenéutico* gadameriano—, en el que introduce una serie de preguntas que el texto ha de responder, por ejemplo: ¿Por qué la protagonista que es adúltera, que ambiciona y que tiene fantasías no es la auténtica heroína de historia? ¿Por qué la mujer díscola y rebelde debe corregirse y amoldarse a las normas de lo doméstico? No obstante, el texto literario también plantea una serie de interrogantes que esta receptora tiene que contestar. Por ejemplo ¿todavía está vigente el discurso misógino del patriarcado en la sociedad actual? ¿cómo se transmiten los códigos culturales del discurso patriarcal en la actualidad? En esta dinámica dialéctica, la lectora se sitúa a favor de la —pecadora! y se subleva, como ella, contra aquellos personajes que quieren imponerle un estereotipado modelo femenino. Es decir, esta lectora feminista experimenta lo que Jauss (en Mayoral, J. A. (ed.), [1975], 1987: 77) denomina una *fusión de horizontes*, concepto heredado de Gadamer ([1960], 1991: 376-77), que se manifiesta cuando —la experiencia literaria de la lectora entra en el *horizonte de expectativas* de su vida práctica, preparando su interpretación del mundo e influyendo así en su comportamiento social (Gadamer, H. [1960], 1991: 104).

En efecto, esta lectora rechaza el modelo femenino que las prácticas discursivas se han empeñado en transmitir a lo largo del tiempo. Así pues, se pone la atención en que la *sujeta* del discurso solamente es una construcción histórica que las estructuras de poder han perpetuado en el colectivo social, también, a través de los textos; una concepción propia del pensamiento ilustrado que, a partir del s. XVIII se basó en una concepción universalista del ser humano. La noción de sujeto estaba regida por una lógica de la identidad y un sistema binario de oposiciones, que implicaba las separaciones entre naturaleza/cultura, objeto/sujeto, masculino/femenino y público/privado como ordenadores de la vida social. Con la crisis de las ciencias puras,

el pensamiento filosófico de autoras como Hélène Cixous<sup>4</sup> iba a cuestionar la tradicional relación binaria objeto/sujeto para poner la atención sobre el sujeto y, por extensión, sobre el destinatario, intérprete o lector. El cuestionamiento de la dicotomía objeto/sujeto es fundamental para nuestro trabajo porque nos permitirá justificar la importancia de la subjetividad femenina y feminista de la lectora en la significación literaria.

La disciplina hermenéutica, nacida en la centuria decimonónica con Schleiermacher, inicia una tarea de comprensión y plantea una búsqueda de la verdad en los textos que se aleje de cualquier servidumbre al contenido formal, al objeto, y se acerque al sujeto. Este conocimiento abstracto y científico que sí permite analizar estructuras y objetos y explicar las causas y efectos de hechos que se producen en la realidad, no podía responder las preguntas que el sujeto se hacía acerca del sentido y fundamento de su propia existencia. Por tanto, hay aspectos psicológicos que no están absolutamente determinados por lo físico y que son espirituales, aspectos que se ponen de relevancia cuando el ser humano se pregunta sobre el valor de sus actos y sobre el sentido o finalidad de su existencia, a lo cual no puede dar cuenta el conocimiento científico. Con la publicación de la obra de Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu* en 1883, donde diferencia entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu<sup>5</sup>, se subraya la relación del sujeto con el mundo. En este sentido, se

---

<sup>4</sup> Bajo el título de *La risa de la medusa*, volumen que recoge varios textos publicados originariamente en francés entre los años 1975 (—La jeune néel), 1979 (—Vivre l'orange) y 1989 (—L'heure de Clarice Lispector), Cixous pretendió responder a las necesidades de una época en la que el pensamiento feminista se abría paso en diversos campos de conocimiento. La autora francesa pone la atención en el proceso de cambio de un lenguaje que, mediante un sistema binario de oposiciones, ha hecho prevalecer el discurso falogocéntrico. La importancia del habla (logos) sobre la escritura ha sometido el pensamiento universal —todos los conceptos, los códigos, los valores— a un sistema jerarquizado de dos términos donde también se encuentra la relación hombre/mujer. El conjunto de sistemas simbólicos —arte, religión, familia, lenguaje— se ha elaborado históricamente recurriendo a unos esquemas en donde lo femenino aparece como el elemento pasivo o inexistente. De este modo, si nos adentramos, por ejemplo, en la historia literaria —todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre (Cixous, H. [1979], 1995: 16). Así pues, la literatura está llena de maltratadas, engañadas, desoladas, rechazadas y pacientes a las que la autora francesa, en sus lecturas, se enfrenta porque no puede vivir en una víctima. De este modo, es posible que su deseo se filtre en un sistema regido por la mirada masculina y producir, así, algo diferente. Para ello, la escritura es la entrada y la salida de ser otra porque —al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominiol (Cixous, H. [1979], 1995: 56).

<sup>5</sup> La ciencias del espíritu, como la Historia, la Psicología o la Filosofía, son las ciencias acerca del individuo tal y como asegura W. Dilthey ([1883], 1944: 38) cuando diferencia entre la materia de estas ciencias y las de la naturaleza: —A las ciencias de la naturaleza se le ofrece como punto de partida de sus investigaciones la apariencia sensible de cuerpos de diferente magnitud que se mueven en el espacio, se expanden y se contraen y en lo que ocurren cambios de naturaleza. [...] Los sujetos a los que el pensamiento adhiere, siguiendo su ley necesaria, los predicados mediante los cuales tiene lugar todo

distinguían dos tipos de ciencias: las de la naturaleza que se caracterizan por un método explicativo y que dan cuenta de cómo, dónde, cuándo y por qué se produce un hecho o un objeto en la realidad como las ciencias, la física, la química o la biología; y, las del espíritu (filosofía, historia), que se valen de un método comprensivo para estudiar los objetos y hechos en relación con la propia realidad vital del sujeto. El objeto no se interpreta como algo externo al sujeto sino como algo que forma parte de la realidad de este, quien, al intentar comprenderlo, en realidad está intentando comprenderse a sí mismo. No obstante, el sujeto no es un ser aislado sino que es un ser histórico puesto que vive en interacción con el exterior y con la sociedad y, por tanto, constituye los objetos de su realidad con una determinada significación y sentido de acuerdo con su propio vivir en el mundo. Así pues, Dilthey formula el concepto de *vivencia*<sup>6</sup> en el que se relaciona la vida psicológica del sujeto con las estructuras históricas y sociales en las que permanece integrado puesto que aquel constituye el mundo y le da sentido como una totalidad coherente de objetos a partir de su propia interacción con él. La constatación de la revalorización del objeto en cuanto a la relación con el sujeto se plasmaría con el artículo de Dilthey, *Die Entstehung der Hermenetik (El surgimiento de la Hermenéutica)*<sup>7</sup> en 1900. Este presentaba, por primera vez, un diseño programático

---

conocimiento, son en las ciencias naturales elementos que han sido obtenidos hipotéticamente mediante una división de la realidad exterior, mediante una disgregación de las cosas; en las ciencias del espíritu se trata de unidades reales, que se dan como hechos en la experiencia interna. La ciencia natural construye la materia valiéndose de particulares elementales, incapaces de una existencia autónoma, y que sólo se pueden pensar como partes integrantes de las moléculas; las unidades que cooperan en el conjunto sorprendentemente intrincado de la historia y de la sociedad son individuos, todos psicofísicos, cada uno de los cuales se distingue de los demás, cada uno de los cuales es un mundo.

<sup>6</sup>

Es importante, aludir a la noción de *vivencia* en Dilthey y Husserl, puesto que aunque los dos toman el término a partir de una postura crítica al positivismo científico, operan en planos diferentes. El primero se limita a condenar el reduccionismo típico del naturalismo, que toma a las ciencias naturales como único modo posible de conocimiento estricto, hasta tal punto que traspone sus métodos y procedimientos al estudio del espíritu. El segundo autor, Husserl, hace una crítica a las ciencias estrictas desde una posición trascendental y circunscribe su crítica del naturalismo al campo filosófico. Así pues, Husserl pone de manifiesto la inviabilidad de fundar una ciencia filosófica estricta como las ciencias puras, que sea capaz de dar respuesta a los problemas metafísicos y del conocimiento en general del ser humano desde un método y una postura naturalistas. A diferencia de Dilthey, la crítica husserliana no trata, como bien explica Alexis Gros (2009: 7), —de la condena al monismo metodológico del naturalismo en el campo de las ciencias positivas, sino de la crítica a la intromisión positivista en los terrenos propios de la filosofía. Husserl se refiere a la *vivencia (Erlebnis)* que se da en el mundo espiritual que es distinta a la que se da en el mundo de la naturaleza por medio de la percepción sensible. La posición trascendental de la *vivencia* husserliana se basa en que la realidad no existe independientemente de la conciencia del sujeto, sino que esta configura el mundo, le otorga sentido y lo hace aparecer ante el sujeto.

<sup>7</sup>

Antonio Gámez Ramos produce el prólogo, traduce y anota dos textos —El surgimiento de la hermenéutica y los —Esbozos para una crítica de la razón histórica, que corresponden a la última etapa creativa de Dilthey. Esta etapa ha sido calificada por los estudiosos como etapa de —hermenéutica en la medida que este término aparece explícitamente como objeto del trabajo del autor alemán. El primero de los textos, —El surgimiento de la hermenéutica, resultado de una conferencia en 1897, fue publicado en 1900 donde A. Gómez Ramos (2000: 37) explica el paso de la comprensión a la hermenéutica y la

del nacimiento de la hermenéutica a propósito de la necesidad de interpretación de las obras artísticas y de la necesidad que se imponía de fundamentar unas reglas que dieran cuenta de la ciencia hermenéutica. La Hermenéutica entroncará ya en los siglos XIX y XX con la fenomenología de Edmund Husserl, puesto que esta corriente filosófica posee importantes puntos coincidentes con ella como la distinción entre el mundo natural y el mundo espiritual o fenomenológico. La fenomenología es una permanente actividad de búsqueda y reflexión sobre lo considerado evidente, un continuo dudar frente a la aspiración de objetividad que planteaban las demás ciencias a las que Dilthey se refería como ciencias de la naturaleza. En este sentido, la obra *Fenomenología del espíritu* de Hegel estableció en 1807 las bases para el desarrollo de la concepción fenomenológica husserliana puesto que instaura la génesis de una autoconciencia verdaderamente libre —en y para sí misma y muestra que lo importante es la formación del objeto. En esta dimensión tienen lugar los actos intencionales de la conciencia de una lectora particular a quien se le —aparecen las protagonistas como símbolos del feminismo. Es en esta tarea, formando el objeto, donde esta lectora se reencuentra a sí misma. La noción de —fenómeno (del griego *Φαινόμενον* —lo que aparece), equivale a —apariencia y a —aquello que se manifiesta por sí mismo en la conciencia. Los fenómenos, cuyo estudio es el objeto de la fenomenología, deben entenderse en el sentido de lo que inmediatamente es dado en la conciencia. El método fenomenológico consiste, pues, en re-considerar todos los contenidos de conciencia. En vez de examinar si tales contenidos son reales o irreales, ideales o imaginarios se procede a examinarlos en cuanto a que son puramente dados y correlatos de una conciencia intencional. Así pues, la fenomenología es necesariamente un método que utiliza la reflexión, pues trata de explicar los modos de conciencia que han posibilitado la captación directa de los objetos o realidades del mundo sensible. Por tanto, surge una fenomenología trascendental en un intento de describir el sentido que el mundo tiene para el ser humano como sujeto empírico.

Para ello, Husserl presenta una aguda crítica al psicologismo y desarrolla algunos conceptos heredados de Brentano<sup>8</sup>, como el de *vivencia intencional*, que

---

importancia de los textos en el proceso de comprensión del ser puesto que —es en el texto donde empieza a acontecer la verdad, en tanto que es verdadera expresión de una vida animal.

<sup>8</sup> El filósofo alemán Franz Brentano, en su obra *Psicología desde el punto de vista empírico* (1874) explica el término de la intencionalidad, concepto de la historia moderna al que solo se le dio prioridad a partir del siglo XX cuando la conciencia empezó a ocupar un puesto relevante en el trabajo filosófico. Acudir a la intencionalidad suponía considerar que el conocimiento consistía en una relación entre la mente y lo conocido. Con la llegada de la filosofía cartesiana y del *cogito ergo sum* se

ocupará un lugar central en la fenomenología. La intencionalidad es descrita ahí como la propiedad de las vivencias de estar referidas a algo, a un objeto, a un contenido. La vida de conciencia es necesariamente intencional, esto es, todas las vivencias se refieren necesariamente a objetos y estos, que son entendidos como correlatos necesarios de vivencias, los denomina Husserl —objetos intencionales|. En *Investigaciones lógicas I*, este arranca con una crítica de la teoría del conocimiento que estaba vigente en el siglo XX y de la razón teórica que fundamentaban a las ciencias particulares<sup>9</sup> y acude a la lógica pura para explicar las estructuras psicológicas del sujeto. En *Investigaciones lógicas II* define la vivencia no como el vivir o percibir una serie de procesos externos físicos, sino como el —vivir| que se relaciona con los actos cognitivos de juzgar y valorar esos procesos externos que se tornan en objetos para el yo empírico. Así pues, el —vivir| en el sentido fenomenológico es distinto del vivir unos contenidos o componentes de objetos reales puesto que —lo que vive el yo o la conciencia es justamente su vivencial (Husserl, E. *Investigaciones lógicas II*, [1929], 1999: 479).

Por tanto, ante el método teórico del conocimiento científico, la fenomenología centra su atención en el yo individual, dirigido por una conciencia concreta que recibe la información del mundo exterior que, a su vez, se puede relacionar con percepciones de objetos externos o con ideas y sensaciones puramente mentales que emanan de ellos. De ahí que debamos tener en cuenta el concepto de *intencionalidad*, dado que Husserl demuestra que la conciencia no es un simple elemento pasivo donde se almacenan las

---

hace hincapié en el conocimiento que la conciencia tiene de sí misma, en el pensamiento que no requiere objeto para ser postulado. Posteriormente, Brentano reintroduce el término de intencionalidad en la filosofía moderna dando al *cogito* cartesiano un contenido o una referencia y define la intencionalidad como la propiedad distintiva de los fenómenos psíquicos frente a los fenómenos físicos: —Todo fenómeno psíquico está caracterizado por lo que los escolásticos de la Edad Media han llamado la inexistencia intencional (o mental) de un objeto, y que nosotros llamaríamos, si bien con expresiones no enteramente inequívocas, la referencia a un contenido, la dirección hacia un objeto (por el cual no hay que entender aquí una realidad), o la objetividad inmanente. Todo fenómeno psíquico contiene en sí algo como su objeto, si bien no todos del mismo modo. En la representación hay algo representado; en el juicio hay algo admitido o rechazado; en el amor, amado; en el odio, odiado; en el apetito, apetecido, etc. Esta inexistencia intencional es exclusivamente propia de los fenómenos psíquicos. Ningún fenómeno físico ofrece nada semejante. Con lo cual podemos definir los fenómenos psíquicos diciendo que son aquellos fenómenos que contienen en sí, intencionalmente, un objeto| (Brentano, F. [1874], 1935: 13).

<sup>9</sup> Husserl alude a la imprecisión y falta de claridad de los métodos y resultados de ciencias consideradas muy precisas como las matemáticas y la física: —El artista profesional no es por lo regular el que puede dar justa cuenta de los principios de su arte. El artista no crea según principios, ni valora según principios. Al crear, sigue el movimiento interior de sus facultades armónicamente cultivadas, y al juzgar, sigue su tacto y sentimiento artístico, finamente desarrollado. Pero esto no sucede solo en las bellas artes, en las que primero se habrá pensado, sino en todas las artes en general, tomada la palabra en su sentido más amplio. Conciérne, pues, también a las actividades de la creación científica y a la apreciación teórica de sus resultados [...]. Ni siquiera el matemático, el físico o el astrónomo necesita llegar a la intelección de las últimas raíces de su actividad, para llevar a cabo las producciones científicas más importantes...| (Husserl, E. *Investigaciones lógicas II*, [1929] 1999: 39).

percepciones de los objetos o hechos externos, sino que aquella es un correlato de esos objetos o hechos reales<sup>10</sup>. La intencionalidad es la característica fundamental de los actos de conciencia o vivencias porque todo fenómeno psíquico siempre se refiere a un contenido, a una objetividad inmanente, a un sentido o a un objeto, lo que Husserl ejemplariza de esta manera: —en la percepción es percibido algo; en la representación imaginativa es representado imaginativamente algo; en el enunciado es enunciado algo; en el amor es amado algo...‖ (*Invest. lóg. II* [1929], 1999: 491).

En este sentido, desde una perspectiva intencionalmente feminista, la receptora se acerca al texto con una intención ya definida pero también evocada por unas estructuras discursivas que responden a los actos creativos intencionales del autor. Así pues, la tesis de una recepción feminista de los textos galdosianos no sería válida si la receptora, guiada como *lector implícito* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70) por las estrategias del texto, no viera también ciertos rasgos o elementos en las protagonistas que, dispuestos por el autor en el texto, le hacen cuestionar el *repertorio* o el conjunto de normas literarias, narrativas, sociales y culturales —el modelo literario de la adúltera decimonónica, la novela de la picaresca, etc.— en que se inscriben aquellas. En este contexto de cuestionamiento de los principios universales, no solo en la teoría literaria, Husserl ya se refirió en *La crisis de las ciencias europeas* a la *epojé* que, como herencia de la duda cartesiana, hace patente la necesidad de tomar una actitud que ponga en duda todas las certezas científicas que hasta ese momento habían predominado en el pensamiento general. Husserl reivindica llevar a la práctica —una *epojé escéptica radical* que ponga en cuestión el universo de todas las convicciones que ha tenido hasta ese momento y que de antemano impide todo empleo de juicios de las mismas‖ (Husserl, E. [1936], 2008: 118).

---

<sup>10</sup> Husserl pone el ejemplo de la percepción del color de un objeto y diferencia entre el color rojo visto objetivamente como uniforme y la gradación de las sensaciones cromáticas subjetivas que surgen en la percepción misma. Así pues, los objetos o los componentes de estos objetos se tornan en correlatos de los contenidos de la conciencia cuando generan representaciones mentales que tienen que ver con aprehensiones y percepciones individuales, con la aparición del objeto referido al yo: —Así, por ejemplo, en el caso de la percepción externa, el momento de color, que constituye un elemento real de una visión concreta [...] es un —contenido vivido‖ o —consciente‖ exactamente como el carácter de percibir y como el total fenómeno perceptivo del objeto coloreado. En cambio, este mismo objeto, aunque es percibido, no es vivido o consciente; ni tampoco, por ende, la coloración percibida en él. Si el objeto no existe, si la percepción resulta a la luz de la crítica un engaño, una alucinación, una ilusión, etc. no existe tampoco el color percibido, el color visto, el color del objeto. [...] El color visto —esto es, el color que en la percepción visual aparece con y en el objeto aparente, como una cualidad de éste, y que es puesto en unidad con éste como existiendo actualmente—, si existe de algún modo, no existe ciertamente como una vivencia; pero le *corresponde* en la vivencia, esto es, en el fenómeno perceptivo, un elemento real. Le corresponde la *sensación de color*, el momento cromático fenomenológico, cualitativamente definido, que experimenta una —aprehensión‖ objetivadora en la percepción o en un componente de la misma que le pertenece privativamente‖ (*Investigaciones lógicas II* [1929], 1999: 477).

Para ello, se hace indispensable la reducción fenomenológica o *epoché* de la que hablaba Husserl respecto a la observación de los hechos u objetos del mundo físico. Husserl propone —suspender la existencia y todo lo que ella implica para lograr una intuición pura o universal (Lozano Díaz, V. 2006: 31), de modo que se ponga entre paréntesis un objeto o un suceso para captar su esencia o sentido independiente de todo aquello que lo ha determinado como tal. La fenomenología de Husserl, cuyo objetivo es el contenido de la conciencia como constituyente del sentido y la significación del mundo y no el conocimiento directo que obtenemos de los objetos del mundo, es la que directamente puede propiciar una teoría fenomenológica de la lectura literaria. Esta se plasmará en los teóricos de la Escuela de la recepción de Constanza a finales de los años sesenta del siglo XX, que no incidieron en la génesis de la obra o en su contenido ideológico como hasta entonces habían defendido las teorías marxistas en Alemania, sino respecto a los efectos y la función social de la obra desde el ángulo de la recepción, es decir, desde el público o lector:

La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras (Jauss, H. R. en Mayoral, J. A. (ed.), [1975] 1987: 59).

Heredera de la teoría gadameriana, que recoge especialmente Jauss, los teóricos de la recepción propugnan que la obra literaria no entra al mundo con unas significaciones ya fijadas, sino que estas dependen de la situación histórica del lector. Por el contrario, Iser, discípulo de Ingarden y compañero de Jauss, pone la atención en la validez que puede tener cualquier lectura surgida en un momento histórico como resultado de la realización individual que hace cada lector. Iser toma como referencia la teoría de Ingarden plasmada en *La obra de arte literaria* (1931), que tendrá gran repercusión en W. Iser.

Esta obra sienta las bases para el estudio de las operaciones que se realizan en el acto de leer. Ingarden, discípulo de Husserl, concibe la obra como una formación intencional que tiene su fundamento en actos de conciencia creativos del autor y cuya estructura es *esquemática*. La obra, al estar formada por *lugares de indeterminación* o

*vacíos* ha de ser completada por el lector en las respectivas concreciones que tienen lugar durante la lectura. En este sentido, W. Iser en —La estructura apelativa de los textos‖ (en Warning, R. (ed.), [1970], 1989: 133-148), al analizar la naturaleza o estructura del texto, concluye que el sentido de este no está en él como una cualidad suya y fija que habría que descubrir, sino que solo aparece cuando es leído. Al contrario de Jauss, W. Iser centraba su atención en el sujeto cognitivo en tanto que el texto literario potencia la abertura de nuevos horizontes para cada y único lector a partir de su interrelación dialógica con la obra literaria. Podemos hablar de la especificidad del texto literario porque su naturaleza indeterminada lo distingue de otros textos y porque como no se ajusta completamente a los objetos reales que se observan en la percepción sensible, necesita de la actividad representacional del lector. El texto literario —no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido estricto‖, sino que se ocupa de —la representaciñn de reacciones a objetos‖ (Iser, W. [1976], 1987: 102). La teoría de W. Iser suponía una crítica de las interpretaciones enfocadas en indagar en el significado de los textos que no tenían en cuenta un elemento muy importante, el receptor. Para Iser la interpretación es más que nada una experiencia y, en este contexto, plantea que el texto toma vida a través de la lectura, esto es, los significados literarios son generados apenas en el proceso de la lectura. Así pues, son el producto de una interacción entre el texto y el lector y no son —ningún valor oculto en el texto que se rastrea en la interpretaciñn‖ (Iser, W. [1976], 1987: 100).

La teoría iseriana contempla el texto literario bajo la previa consideración de que es comunicación desde el momento en que se advierte que un texto literario solo puede desarrollar su efecto cuando se lee. Iser formula no solo una teoría de la recepción, la cual se podría relacionar con hacer una historia de la literatura o con los lectores que se constituyen históricamente, sino también una teoría del efecto estético, de modo que el texto es un potencial de efectos que exige la capacidad de representar y percibir del lector. En esta línea, W. Iser postula una verdadera teoría fenomenológica en la consideración de que una obra literaria no solo tiene que atender a la forma del texto, sino, en la misma medida, a los actos de su comprensión. La lectura literaria se entiende como un proceso comunicativo en que se produce una interacción entre texto y lector, quien, por medio de los esquemas textuales pero también de su conciencia representacional, interpreta la obra literaria como algo real y vivo. De modo que, a diferencia de los objetos del mundo sensible donde se produce la percepción directa del objeto dado, la obra literaria —que no implica la preexistencia de un objeto

determinado— solamente puede ser asimilada cuando es leída y recibida por un lector. Este genera imágenes mentales en el proceso de lectura transformando el objeto literario, el texto, en objeto estético mediante los actos de representación enunciados en un caudal de imágenes mentales<sup>11</sup>. Por consiguiente, si bien no podemos producir cualquier lectura debido a que nos desplazamos y somos guiados, como *lectores implícitos* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70), por los esquemas inscritos en el texto, el acto de leer sí es el resultado de una lectura individual y concreta que se produce en la interacción entre lector y texto. El receptor, apoyado en las estructuras discursivas, interpreta y analiza el mundo de la ficción desde su propia subjetividad e interpretación particular del mundo. El receptor, en contra de las teorías literarias objetivistas que han predominado durante décadas, no se acerca de una manera neutra y pasiva al texto sino que incorpora sus coordenadas sociales, históricas, ideológicas, culturales y de identidad. En este punto es donde podemos relacionar la lectura femenina e, incluso, feminista de una receptora que puede descodificar el texto de acuerdo con su situación como mujer en el mundo y con sus postulados teóricos.

Es aquí donde tiene sentido nuestra formulación de la noción de —feminismo intencional. Así pues, a partir de la teoría literaria del realismo que propone Darío Villanueva<sup>12</sup> (2004), acuñamos el término de *feminismo intencional* para insistir en que es la lectora, con unas premisas feministas, quien construye el mundo de la ficción desde una posición sexuada. Si podemos hacer, por ejemplo, una lectura realista<sup>13</sup> del diálogo entre dos perros en el texto cervantino *El coloquio de los perros* porque suspendemos nuestro descreimiento inicial, ¿cómo no va a ser posible llevar a cabo una lectura feminista de los textos galdosianos cuando sus protagonistas aparecen construidas por el escritor canario como sujetos rebeldes, con características

---

<sup>11</sup> Véase el trabajo de M.<sup>a</sup> A. Hermosilla Álvarez —Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iserl, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, n° 25, 2011, pp. 21-31.

<sup>12</sup> Darío Villanueva estudia distintas teorías sobre el realismo desde una perspectiva crítico-literaria: un realismo genético o de —correspondencial en donde todo se supedita a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto que el autor reproduce miméticamente mediante la observación; un realismo formal o inmanente donde la creación imaginativa se abstrae de lo exterior y busca la distinción estética depurando aquellos materiales objetivos que pudieran actuar como referente y haciéndolos significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual; y por último, —que es lo que nos ocupa en este trabajo— abordamos una fenomenología y pragmática del realismo, que se sustenta hoy en la consideración del hecho literario desde una perspectiva que se ha visto marginada mucho tiempo pero a la que se viene concediendo relevancia, la del lector, y es en este paradigma teórico, el de la recepción, donde se inserta el concepto de *realismo intencional*.

<sup>13</sup> Véase el trabajo de M.<sup>a</sup> A. Hermosilla Álvarez —El realismo intencional de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* en Jiménez, J. (ed.), *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*, Madrid, Artemisa, 2008, pp. 225-266.

psicológicas y físicas anómalas o no normativas, que rompen con las categorías de lo masculino/femenino en la cultura del patriarcado?

En este sentido, el trabajo de Darío Villanueva supera la concepción de —novela realista<sup>14</sup> del siglo XIX acreditando que lo real no es algo inherente a la obra literaria de este período, sino que es un *constructo* que surge en la mente del lector cuando este se sumerge de lleno en la narración ficcional, aunque sea algo motivado intencionalmente por la pericia y destreza técnica del autor. Para ello, Villanueva atiende a la dimensión pragmática y fenomenológica del realismo literario en la medida en que tiene en cuenta el tercer elemento de la comunicación —en este caso la que se produce en la lectura literaria—, o sea, el receptor. Asimismo, otorga potestad a los mecanismos de la escritura y de la conciencia que hacen —aparecer el objeto estético e intervienen en la significación literaria. El realismo en literatura no está supeditado a la reproducción mimética del autor de los hechos del mundo exterior y empírico, aunque sí a la presentación real de los sucesos más inverosímiles. Esto se produce gracias a una retórica realista que facilita la integración del lector en el texto cuando suspende la creencia en la realidad de su entorno —produciéndose la *epoché* husserliana— y participa en el juego imaginario de la ficción.

En un proceso similar al descrito por Villanueva, en lo que se refiere a la lectura realista, la lectora se acerca al texto desde unas premisas femeninas y también feministas. Esta lectora no interpreta los discursos desde una posición neutra, sino que va al encuentro de ellos buscando siempre algo de sí misma en los textos de forma que se produzca la experiencia y el placer estético de la lectura. Una lectora feminista siempre estará en una incesante batalla contra los códigos que perpetúan la subordinación de lo femenino en los discursos puesto que, como afirma Luce Irigaray ([1990], 1992: 51), —no contribuir a sexuar la lengua y sus formas escritas significa perpetuar la pseudoneutralidad de las leyes y tradiciones que privilegian las genealogías masculinas y sus códigos lógicos y, en este sentido, la técnica de la diferencia insiste en la imposibilidad de separar el yo mujer de la que escribe o lee:

---

<sup>14</sup> Véase a modo de ejemplo su trabajo —El Realismo intencional de *La Regenta* en Montesa, A. (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, pp. 679-700.

¿Cómo podría ser yo mujer por una parte y por otra escribir? Tal escisión o esquizofrenia entre la que es mujer y la que escribe, sólo puede existir para quien permanece en el automatismo verbal, o mimetiza un sentido ya establecido. Todo mi cuerpo es sexuado. Mi sexualidad no acaba en mi sexo o en el acto sexual (p.51).

Si tenemos en cuenta la dimensión pragmática y fenomenológica de la lectura literaria, se justifica una lectura feminista de los textos galdosianos. La lectora, formada bajo estas premisas, lleva a cabo un proceso de reconocimiento mediante el cual protesta contra los actos de marginación y violencia que se ejercen sobre las protagonistas galdosianas. Además, también, conecta con los actos de rebeldía y autoridad que surgen en aquellas. No obstante, en un proceso dual, si bien la lectora lleva a cabo una lectura intencionalmente feminista también sigue las técnicas y procedimientos narrativos que el autor, como acto creativo de su conciencia intencional, ha plasmado en el texto. El autor se vale intencionalmente de una serie de estructuras narrativas, como el uso de múltiples perspectivas, que prefiguran facetas nuevas y contradictorias en el carácter y físico de las protagonistas e inducen a la lectora al continuo cambio del *horizonte de expectativas*<sup>15</sup>. Así pues, cuando existen personajes complejos y dinámicos, que muestran gran fuerza interna y que cuestionan una situación de invisibilidad y sometimiento respecto al hombre, emerge la lectura femenina e, incluso, feminista de la lectora. En este punto nos tenemos que referir al principio de *intencionalidad* —término que se remonta a Ingarden y, a su vez, es tomado de la teoría fenomenológica husserliana—, el cual nos sirve para justificar una lectura en clave realista y, a la vez, feminista.

Los parámetros que confieren realidad a la obra no se reducen a la copia fiel y meticulosa de los hechos del mundo exterior, sino a la coherencia<sup>16</sup> en la escritura del

---

<sup>15</sup> —El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido solo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que se pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido. [...] La interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados (Gadamer, H. vol. I: [1960], 1999: 333).

<sup>16</sup> —In effect, the quasimetaphorical dimension of the realist aesthetic forms an essential component of the rhetoric that Galdós and Clarín employ to create in fiction an illusion of reality so that the reader will confuse the two, applying to life outside the book the values imaged within. [...] The job of the novelist is to keep the balance between art and life, he advised [Galdós a la Real Academia Española en 1897, —La sociedad presente, p.220], for in the art of the novel, defined as the —modern, —veridical social novel of manners, —there should always exist that perfect point of balance between the exactness [lo conocido o factual] and the beauty [invención] of the reproduction (Turner, H. S. 2003: 86).

literato pues —en la retórica del realismo no sólo es fundamental la *mímesis*, sino también la *poiesis*, no solo la imitación sino también la creación<sup>17</sup>. No es la naturaleza sino el autor quien ordena los elementos de un mundo novelesco. La teoría aristotélica de la *mímesis* se complementa por esta necesidad de ordenar<sup>18</sup>: un proceso tiene que acompañar el producto; las partes tienen que organizarse en una totalidad íntegra (Kronik, J. W. en Lissorgues, Yvan (coord.), 1988: 57). En este contexto, nos acercamos al texto literario desde una perspectiva pragmática y fenomenológica, concepción consolidada desde la Escuela de Constanza<sup>19</sup> en 1968. En esta, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser introducen el sujeto/receptor, ya sea histórico (Jauss) o cognitivo (Iser) en el análisis literario, consolidando la teoría de la recepción o del efecto estético de la obra literaria. Pero, como bien ha señalado M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (1996: 156-57), es —la fenomenología de Husserl, cuyo objetivo es el contenido de nuestra conciencia y no los objetos del mundo, la que más directamente ha propiciado el desplazamiento de la atención desde el texto al receptor. Ya Roman Ingarden, discípulo de Husserl, en su libro *La obra de arte literaria* (1931) consideraba la obra como una estructura estratificada —el estrato de los sonidos verbales y formaciones fonéticas, el estrato de las unidades semánticas, el estrato de aspectos esquemáticos y el estrato de las objetividades representadas, expuestas en las relaciones intencionales proyectadas por las frases— necesitada del cumplimiento en la concreción que surge en la lectura individual (en Warning, R. (ed.), [1979], 1989: 35). El receptor, en el proceso de construcción del objeto estético, reconoce la intención ficcional del mismo mediante

---

<sup>17</sup> En este sentido, Noël Valis (2010), a partir de la noción de —Realismo sagrado, examina en profundidad cómo dialogan novela y fe en momentos de crisis y cómo la religión juega un importante papel en la construcción de los textos novelescos en la tradición española desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX al dar forma a nuevas estructuras y perspectivas narrativas. Así pues, en literatura, aún en conexión con la realidad externa, se produce la elaboración o la creación del contexto histórico-religioso siendo ejemplo de ello obras como *Noches Lúgubres* de Cadalso, *La Regenta* de Alas Clarín y *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Valis se refiere, así, a —realistic effects characterize works and afirma que el —realism in fiction can be understood as a mode, a way of seeing, an attitude toward the world, an attribute, or an effect (p. 54). En relación al texto galdosiano, Valis (2010:120-150), a partir del afán filantrópico de ciertos personajes, argumenta la creación de un nuevo realismo literario de origen evangélico porque la actividad caritativa y los actos de beneficencia que tienen lugar dentro de la ficción, de la mano por ejemplo la Guillermina Pacheco, justifica la interdependencia de los personajes y los conecta temática y estructuralmente, con coherencia, en la narración.

<sup>18</sup> —que pueda afirmar Aristóteles que el placer del producto mimético no se agota en su ser imitación de realidad, sino en cuanto objeto bien hecho o de ejecución da entrada a toda una lectura posible de la regla poética como estructura de sentido pleno. [...] La teoría de la fábula en toda la Poética sostendrá que el principal placer no deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado cuanto de la coherencia constructiva (Pozuelo, J. M.<sup>a</sup> 1993:56).

<sup>19</sup> La concepción de la fenomenología desarrollada por Husserl, extrapolada a la obra literaria por los teóricos de Constanza, suponía la actualización del texto sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe adquiriendo la obra su auténtico carácter procesal en el acto de lectura.

el acto de completar los *lugares de indeterminación*: el receptor acepta el pacto de ficción, las reglas del juego imaginario y suspende la creencia en la realidad de su entorno, se produce la llamada *epojé* husserliana. Si no ocurriera este proceso durante el acto de lectura ¿cómo podríamos otorgar verosimilitud, por ejemplo, a que los animales hablen en las fábulas o tildar de realista<sup>20</sup> tantos infortunios, miserias y padecimiento en el pícaro Lazarillo de Tormes? La respuesta está en la teoría del *realismo intencional* de Villanueva que ya hemos explicado y de la cual derivamos el término de *feminismo intencional* como justificación de nuestro trabajo: la construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora feminista.

De este modo, una lectora feminista puede interpretar desde una postura crítica y sexuada el mundo de la ficción porque, apoyada en las estructuras narrativas, empatiza y comprende los sentimientos de rechazo y de satisfacción de las protagonistas cuando estas se enfrentan a un sistema que las desplaza a los márgenes de la sociedad. Aquí es donde entra la experiencia de la lectora debido a su —estarl en el mundo como mujer y a su predisposición a interpretarlo según los conceptos teóricos feministas. La lectora se encarga de —deconstruir l estructura narrativa en tanto que produce una diseminaciñ del sentido único del texto y lo analiza conforme a una mirada que rastrea aquellas situaciones donde lo femenino queda marginado y restringido. Ya Jonathan Culler (1982) habla de deconstrucción, superadora del estructuralismo e introduce la experiencia del lector en la configuración del sentido del texto, una de ellas se plasma en la lectura como mujer. No obstante, leer como mujer y, además, en clave feminista no significa desplazar la dominante posición masculina por la femenina sino, como parte de la crítica feminista reivindica, apuntar —hacia las máscaras de la verdad con que el falocentrismo esconde sus ficcionesl (Kamuf, P. en McConnel, S. et al. (eds.), 1980: 286).

Así pues, el éxito del funcionamiento del *feminismo intencional* en nuestros textos exige que una intérprete —valiéndose de su experiencia como mujer, sus lecturas

---

<sup>20</sup> En palabras de P. Yvancos (1993: 68-69) —nada hay más irreal que una novela realista, donde se nos habla de acontecimientos internos que nadie ha podido propiamente conocer, o se nos escapan multitud de detalles que serían necesarios para una efectiva realización de ese mensaje como mensaje de realidadl. Por tanto, la solución radica en que el autor ha de persuadir al lector con su verdad poética mediante la coherencia y la consonancia en su escritura, esto ya lo sabía el mismo Cervantes quien —saldó la cuestión derivando el debate a un equilibrio formal y un espacio de buena ejecución artística como garantía de credibilidad y captación del lector discreto y educado. Defendió la novela y su capacidad de crear imposibles y de vencer dificultades, pero lo hizo castigando las malas realizaciones estéticas. La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de la poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincentel (Pozuelo, J. M.<sup>a</sup>, 1993: 51).

literarias y sus conocimientos en las teorías feministas— se proyecte intencionalmente sobre ellos. La historia de cada una de las mujeres que protagonizan los discursos galdosianos se descodifica de una manera concreta y específica desde una óptica receptora de mujer, quien reconstruye el texto literario desde una orientación de género y condicionada por su sexo. Consecuentemente, hay que diferenciar entre la intención del autor, que codifica el texto y construye las figuras de acuerdo al sistema de códigos literarios y sociales, por ejemplo el de la centuria decimonónica —la mujer adúltera *versus* ángel de hogar—, y la de la receptora, que lee la novela como perteneciente a un género literario determinado y además como mujer.

El feminismo es un discurso en construcción que produce un sujeto que detecta y protesta contra unos dogmas patriarcales que, presentes también en los textos literarios, se han encargado de instaurar una determinada identidad en la mujer. Y es que esta, en la cultura occidental, ha sido una construcción de los discursos (clásico, medieval, moderno y católico) androcéntricos a lo largo de la historia, representando el modelo normativo del sujeto maternal occidental. Es, por tanto, tarea de la receptora literaria y feminista descomponer estas construcciones históricas y discursivas<sup>21</sup> de la mujer y proponer la lectura de una figura autónoma, activa y resistente. Así pues, en un primer momento, la receptora descodifica la intención del autor teniendo en cuenta la tradición literaria en la que se inscriben las protagonistas como en la novela de adulterio del siglo XIX<sup>22</sup>. También analiza los códigos sociales e históricos que marcan el camino de las figuras, como la transmisión del discurso femenino de la época, fundamentado en la maternidad y el matrimonio en la cultura occidental del patriarcado que castiga a la mujer adúltera. En un segundo momento, a medida que avanza la lectura, la receptora plasma una postura femenina crítica sobre la novela, concentrándose en las situaciones de marginación y subordinación femeninas en relación con su experiencia e historicidad actual.

Esto demuestra que el sujeto, como postula la teoría postestructuralista, no es el ser unitario que había predominado hasta los años sesenta, sino que se vuelve fragmentario y puede descomponerse en individualidades concretas (mujer, hombre, de

---

<sup>21</sup> En este sentido, hay que destacar el libro de Susan Koppelman, *Images of Women*, que supuso, al menos, un intento de estudiar a principios de los años setenta las imágenes de mujer que aparecían en la literatura (de modelo patriarcal). En el libro, la autora ya apuntaba a la vinculación del receptor con el texto literario y a la vinculación de la literatura con la vida mediante la experiencia del lector. Pero el libro de Koppelman respondía, sobre todo, a la necesidad de estudiar los estereotipos femeninos en obras de autores masculinos para demostrar cómo, históricamente, la mujer ha sido construida por el discurso patriarcal.

<sup>22</sup> Cfr. Ciplijauskaitė, B. (1984).

origen africano, de religión musulmana, etc.), incorporando distintas lecturas o interpretaciones del texto literario. Por eso, incluso podemos acercarnos a los personajes desde la perspectiva de una mujer feminista, pues de acuerdo con Michel Foucault, que rompe con la concepción unitaria del sujeto cartesiano y lo coloca en una posición de descentramiento y fragmentación, el sujeto no siempre es el mismo. Es debido a que —existen, sin duda, relaciones e interferencias [las que se establecen en una estructura política, social, etc.] entre estas diferentes formas de sujeto (Foucault, M. [1982], 1994: 108). De ahí que la lectora a la que apuntamos puede constituirse en *sujeta* política cuando se hace disidente del discurso falocéntrico que se plasma en los textos resultando su representación de las figuras de la ficción seguramente muy distinta de la que pudiera realizar, por ejemplo, un hombre inmerso en la cultura católica-occidental, en la musulmana o en la judía. Así pues, la adopción de un punto de vista feminista permite a la lectora descomponer a las figuras de la ficción como símbolos que quieren construir su propia identidad y subvertir las subjetividades y los modelos heredados que las predisponen a ser sujetos excéntricos de la sociedad. En esta situación, y gracias a la coherencia de la escritura del autor, la lectora transfiere su realidad al mundo de la ficción porque reconoce y empatiza con las figuras de los discursos. El resultado es una experiencia de reclamo por la situación de exclusión y marginación de lo femenino, manifestándose en la destinataria una experiencia de ser contemplada como mujer, restringida y marginada por la sociedad androcéntrica. La receptora, conducida por supuestos feministas, evoca su existencia de mujer en las estructuras familiares, sociales y culturales de su mundo: se produce una identificación con *roles* y estereotipos sociales y comportamientos sexistas que todavía evidencian la marginación y exclusión de lo femenino en el contexto del siglo XXI.

Por tanto, dentro de las diferencias que puedan existir entre las posibles receptoras y sus lecturas, partimos de una característica universal en todas ellas: interpretan el mundo con un componente subjetivo de mujer y, también, feminista. Esto es, la lectora no sigue el texto desde los códigos de la cultura patriarcal que son predominantes en los discursos de esta época, sino que los reconstruye. A partir del sujeto post-estructuralista foucaultiano, se atiende a un sujeto polifónico, de construcción múltiple y cambiante en contextos concretos que se extrapola, también, al debate feminista para tomar una posición combativa y desorganizar y descomponer las construcciones históricas y discursivas de la mujer. Para ello y que nos sirve para fundamentar nuestra hipótesis de trabajo, es imprescindible que esta lectora de la que

hablamos posea unos conocimientos teóricos feministas puesto que, si no conoce conceptos fundamentales como *sororidad* y *affidamento* no podrá interpretar los textos de cierta manera. Sin esto, la *sujeta*, por mucho que los textos y los personajes de Galdós contuvieran elementos narrativos suficientes para cuestionar el tradicional discurso falocéntrico, no llevaría a la práctica una lectura feminista en un sentido político. De esta manera, el conocer y explicar los fundamentos y conceptos en el contexto teórico del feminismo es de sumo interés para nuestro trabajo en aras de sostener nuestra hipótesis de partida: que, desde una teoría fenomenológica y pragmática de la literatura, el sentido en ciertas novelas galdosianas surge de la interacción entre texto y lector donde una receptora, que se apoya en las estructuras discursivas y que posee unas experiencias como mujer y unos conocimientos feministas previos, puede construir los personajes de una manera distinta a cómo lo haría cualquier otro receptor o receptora que no los posee. Esto es, demostraremos que algunos textos y, sobre todo, algunos personajes de Galdós enuncian y miran el mundo a través de un yo femenino, lo que es susceptible de ser interpretado por una lectora que, por su punto de vista como feminista y como mujer que ha crecido inmersa en una cultura patriarcal, puede descodificarlo con un sentido político. De este modo, si bien dichas marcas pueden ser detectadas e interpretadas por un varón que, también con códigos feministas, reconoce esa especificidad de los textos galdosianos, debemos dejar claro que resulta esencial el punto de vista de mujer desde el que se contemplan los sucesos. Una lectora, además de proyectar sus conocimientos feministas en el texto, empatiza y protesta simultáneamente con las propias protagonistas porque pone en juego sus propias experiencias como mujer en relación, tal vez, con situaciones vividas y conocidas dentro de una sociedad y cultura patriarcales.

Por todo ello, acudimos al ámbito del pensamiento y la crítica feminista a partir del cual podamos reconocer, explicar y cuestionar un orden simbólico que ha sido el mayoritario en los discursos políticos, históricos, filosóficos, psicológicos y literarios. En el siglo XX, la profesora de la Universidad de Valencia G. Colaizzi (1990: 16-17), influida por los planteamientos de Luce Irigaray y Teresa De Lauretis y a partir del psicoanálisis lacaniano y de la teoría de la división del trabajo de Lévi-Strauss, cuestiona los modelos dominantes de lo femenino que relegaban a la mujer bien a ser el espejo negativo de los valores del hombre, o bien, a ser el sujeto que está ausente como sujeto histórico:

Como ya mostró Luce Irigaray en *Speculum*, la idea de este sujeto (masculino) como Uno, es decir, como un principio de organización y control estable y unificado, sólo fue posible porque su negatividad fue rehusada y desplazada hacia un segundo término, la Mujer, cuya función (vital) dentro del sistema de significación nunca fue asumida como tal. Identificada con la "Naturaleza" y yuxtapuesta a la "Cultura" (que se entendió cómo equivalente a Hombre), la noción de Mujer ha funcionado como un espejo colocado frente a los ojos de los hombres, cuya superficie plana sólo devolvía la tranquilizadora imagen especular de la unidad y unicidad de un sujeto que no sólo contiene a sí mismo sino que es capaz de autoproducirse en cuanto tal (Colaizzi, 1990: 15).

Como muestra Teresa De Lauretis<sup>23</sup> en *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, tomando como referencia *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino, la mujer ausente es el objeto del sueño y el deseo de los hombres pues, si bien esta es el origen de la creatividad y productividad masculinas, lo es porque está ausente. Este modelo de mujer que se define como objeto del hombre también está en el modelo psicoanalítico lacaniano. Este ha sexualizado el sujeto pero sólo con atributos masculinos para definir a la mujer, puesto que carece de ellos, como la insignificancia misma. El *falo* es el significante único y universal del poder por lo que la mujer, al carecer biológicamente de falo, queda relegada también fuera de lo simbólico. En efecto, la mujer es la mera significación de la carencia y por tanto, se la coloca fuera de lo simbólico, fuera de lo social y lo cultural. Como explica L. Irigaray ([1977], 2009: 17), en sexualidad, se ha negado el placer femenino y aquella siempre ha sido explicada y pensada a partir de parámetros masculinos, puesto que las zonas erógenas de la mujer nunca serían más que —un sexo-clítoris que no aguanta la comparación con el órgano fálico valioso, o un agujero-envoltura que sirve de vaina y de roce del pene en el coito: un no sexo, o un sexo masculino dado la vuelta sobre sí mismo para no autoafectarse. A partir de Freud y otros, la sexualidad femenina se explicaba como la —carencial, la —atrofial y la

---

<sup>23</sup> Calvino cuenta, en su ficción moderna de 1972, la fundación de la ciudad de Zobeide. Esta surgió a raíz del encuentro de los hombres de varias naciones quienes habían tenido un sueño idéntico. En el sueño, todos ellos veían a una mujer corriendo en la noche a través de una ciudad desconocida: ella tenía el cabello largo e iba desnuda. Los hombres la persiguieron pero la perdieron. Después del sueño, los hombres fueron en la búsqueda de esta ciudad, pero como nunca la encontraron decidieron construir una muy parecida a la del sueño. De Lauretis toma la referencia de Calvino para señalar metafóricamente el cautiverio de la mujer, puesto que esta ciudad es una representación de lo femenino. La mujer es a la vez objeto y apoyo del deseo masculino: —The city is a new text which tells the story of male Desire by performing the absence of woman and by producing woman as text, as pure representation. Calvino's text is thus an accurate representation of the paradoxical status of women in Western discourse: while culture originates from woman and is founded on the dream of her captivity, women are all but absent from history and cultural process. This is probably why we are not surprised that in that primal city built by men there are no women, or that in Calvino's seductive parable of —human history, women are absent as historical subjects (De Lauretis, T. 1984: 13).

—envidia del *falo*], en términos simbólicos, que la mujer pretendía conseguir mediante su amor, primero al padre y al marido y, después, mediante su deseo de un hijo varón.

Las aportaciones de T. De Lauretis que se fundamentan en el cuestionamiento de los modelos dominantes en la teoría crítica contemporánea prueban la idea de la construcción de una identidad femenina generalizada. Tradicionalmente el sexo, que es la base de la fundamentación del psicoanálisis freudiano y lacaniano, era el factor determinante de las diferencias observadas entre mujeres y hombres. No obstante, como han puesto de manifiesto las teóricas feministas como Kristeva a partir de los planteamientos de Derrida y Michel Foucault, también intervienen elementos simbólicos y culturales que se transmiten a través del lenguaje y estrategias de poder. En este sentido, De Lauretis habla, a partir de la tesis foucaultiana de —tecnologías del sexo] en la *Historia de la sexualidad*, según la cual entiende la sexualidad no como un asunto de la intimidad del sujeto, sino como una construcción que la cultura hegemónica organiza en —su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas y sus placeres] (Foucault, M. [1976], 1998: 92). Ello se debe a que las relaciones de sexo permiten, en toda sociedad, un dispositivo de alianza: un sistema de matrimonio, de fijación y de desarrollo del parentesco, de transmisión de nombres y bienes. Así pues, se desarrolla el dispositivo de sexualidad que se centra en la familia, donde, como explica Foucault ([1976], 1998: 66), los padres y los cónyuges llegan a ser los principales agentes de un dispositivo de sexualidad que, en el exterior, se apoya en los médicos, los pedagogos y, más tarde, en los psiquiatras. Es entonces cuando aparece la mujer nerviosa, la mujer histérica, la esposa frígida y la madre obsesiva, todas ellas definidas por su carencia y/o envidia del *falo*, en términos simbólicos. En este sentido, Teresa De Lauretis habla de —la tecnología del género], entendiendo que el género, de la misma forma que la sexualidad, no es una manifestación de las características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino. Los cuerpos van siendo objetivados, no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos, de acuerdo a los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidas por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre estas formas culturales están las estructuras de poder que organiza el Estado (familia, escuela e instituciones políticas) y, también, los discursos literarios, históricos, etc. En general, todas las prácticas discursivas que utiliza la cultura dominante para nombrar, definir y representar lo femenino y lo masculino. Así, se produce el —género] como una construcción histórica que la cultura hegemónica en cada momento perpetúa a través de lo simbólico,

es decir, de las representaciones, las imágenes y todas las formas del lenguaje plenamente articulado.

Por ello, el feminismo, a partir de la deconstrucción de Derrida y la teoría de Foucault, lo primero que hizo fue historiar las identidades recibidas y desvelar, como hace Foucault con la sexualidad, su carácter instituido. Julia Kristeva observa que hay posibilidades de fuga dentro del lenguaje, del lenguaje simbólico patriarcal que ha servido para crear y representar las identidades de lo femenino. La operación deconstructiva que iniciara Jacques Derrida a finales de los años 60 de la relación entre mundo y lenguaje<sup>24</sup> tendrá una incidencia vital en el feminismo con el propósito de des-hacer, des-montar lo ya edificado por la cultura del Patriarcado. Su pensamiento logró incidir en los más diversos campos del saber: en la filosofía, la crítica literaria y estética, en la reflexión política y, entre otros, en los discursos del feminismo. El propio término *de-construcción* expresaba cierto interés y/o preocupación por las estructuras del discurso, al tiempo que sugería cuestionarlas en un proceso que, primero, suponía comprender cómo había sido construido y articulado y, segundo, reflexionar sobre el sentido que entrañaba. Mediante la noción de *différance*, Derrida sostiene que el sentido siempre es algo diferido y, por ello, esta característica también afectará tanto al lenguaje como al sujeto respecto de sí mismo. A partir de Derrida, el pensamiento feminista ha incorporado la operación *de-constructiva*, orientando sus aportaciones al campo de las relaciones de *género* y a sus intereses políticos particulares que permiten concebir al sujeto como una multiplicidad abierta, y el tema de la *identidad* como una ficción que se replantea en cada contexto y se reinventa nuevamente en cada caso. Ya se ha señalado la gran contribución crítica que Derrida ocasionó al pensamiento feminista en tanto que el autor francés apuntó a las arbitrariedades de estructuras asumidas por el

---

24 El término deconstrucción es la traducción que propone Derrida del término alemán *Destruktion*, que Heidegger emplea en su libro *Ser y tiempo* para referirse a la metafísica. Derrida propone el neologismo *différance*, a partir de la palabra francesa *différence* —diferencial y del verbo *différer* que significa tanto —posponerl como —diferenciarl. En su ensayo *Différance*, conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía en 1968, Derrida señala que el neologismo evoca varias características de la producción de significado textual. El primero de ellos es el de —diferimientol, pues las palabras y los símbolos nunca pueden resumir plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que difieren. Por ejemplo, la palabra —casal deriva su significado más de la manera como difiere de —cobertizol, —mansiónl, —hotell, —edificiol o —tuguriol que de la referencia a la imagen de una cierta casa tradicional, es decir, de la relación entre significante y significado. Así pues, no sólo importan las diferencias de significado, sino también las diferencias entre las imágenes evocadas por cada una de las palabras. El —diferimientol también ocurre porque las palabras que acompañarán a —casal en cualquier expresión también modificarán el significado, de modo que el significado es siempre —pospuesto, —diferido en una cadena interminable de signos significadores. Derrida entiende que un texto es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, cuyas significaciones pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado.

discurso metafísico que contraponen lo universal y lo particular, presencia y ausencia, naturaleza y cultura, masculino y femenino. Es entonces cuando comprendí que —no se puede fijar una *identidad* final como tampoco se puede designar el significado de una forma conclusiva de un hablante individual, incluyendo en él también el significado de su *identidad*‖ (Dos Santos, M. G., 2015: 156). Derrida ocasionó distintas teorías de la deconstrucción según el campo de saber al que fuesen dirigidas, entre ellas, la del pensamiento feminista motivando, a partir de su noción de *logocentrismo* y en relación a la existencia de un término dominante, identificado con lo masculino, la formación de conceptos como *falogocentrismo* y *falocentrismo*.

En este sentido, los planteamientos de Foucault y Derrida han ejercido gran influencia en las teóricas del Feminismo de la diferencia (*différance*), cuya teoría se fundamenta en la deconstrucción y en el psicoanálisis a través de los cuales rompen con las tradicionales categorías y relaciones binarias de lo masculino y lo femenino. No obstante, también la aparición en 1949 del libro *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir sería fundamental para las teóricas de la diferencia al adelantar los grandes temas de la segunda mitad del siglo XX para la teoría feminista. Simone de Beauvoir parte de la pregunta —¿Qué significa ser mujer?‖ y pretende construir una teoría que explique la subordinación de las mujeres. Beauvoir defiende que no se nace mujer, sino que se deviene mujer, esto es, que la mujer es construida socialmente más que biológicamente por cuanto que las estructuras sociales surgen del sistema del Patriarcado que excluye a la mujer. Como señala Toril Moi ([1986], 1988: 102) cuando se refiere a la tesis que defiende Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, —las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los hombres: la mujer se ha convertido en el Otro del hombre, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus propias acciones‖. Estas concepciones dominan tanto todos los aspectos de la vida social, política y cultural que aparecen interiorizadas por las mismas mujeres quienes asumen una perpetua visión objetivada sobre ellas mismas. En este sentido, queda claro el total rechazo de Beauvoir a la noción de naturaleza o esencia de la mujer cuando se refiere en el primer capítulo a que —no se nace mujer, se llega a serlo‖ puesto que lo que define la figura de la mujer no es ninguna razón biológica, psíquica o económica sino que es —el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre macho y el castrado al que se califica de femenino‖ (Moi, T. [1986], 1988:109). La reflexión de Beauvoir hará hincapié en la idea de lo femenino como construcción sociocultural que luego es interiorizada por la mujer en un proceso individual y social.

Por ello, Hélène Cixous, en su obra *La risa de la medusa*, recoge varios textos publicados entre 1975, 1979 y 1989 donde realiza un minucioso ejercicio deconstructivista del discurso falocéntrico tradicional con el fin de enunciar en su lugar —otro pensamiento aún no pensable [que] transformará el funcionamiento de la sociedad ( [1979], 1995: 16), mediante el cual el papel de lo femenino y, sobre todo, la escritura femenina ocupe un lugar privilegiado. Cixous combate la tradicional jerarquización del discurso (cultural, literario y filosófico) por considerarla una disposición reduccionista que siempre somete a la mujer y lo femenino a ser el elemento pasivo, negativo o complementario respecto a lo masculino en la pareja conceptual. En su ensayo *La risa de la medusa*, propone una teoría y práctica feminista utilizando el poder de la escritura como acto de subvertir el pensamiento falocéntrico porque, sólo escribiendo sobre ellas mismas, las mujeres podrán liberarse de los moldes impuestos por la simbología masculina y descubrir sus propias formas de escritura, de lenguaje y, por supuesto, de vida. Por ello, el ejercicio de la escritura y de la lectura es considerado como un instrumento para acabar con la opresión de las mujeres y con la perpetua visión masculina en los discursos<sup>25</sup>. En este sentido, la escritura posibilitaría la creación de un nuevo lenguaje propiamente femenino que no será único, sino que se revelará desde la pluralidad y la diversidad absoluta de las mujeres para re-construir un pensamiento, un lenguaje y un orden simbólico impuestos por el Patriarcado.

Como ya hemos explicado, además de los planteamientos sobre las estructuras de poder en Foucault y la deconstrucción en Derrida, la teoría psicoanalítica de Freud y de Lacan es, sin duda, un terreno fundamental para la investigación feminista. La teoría feminista de la diferencia se fundamentará en los mecanismos psicológicos que intervienen en la asunción de las estructuras sociales y, con ellas, la de los patrones que

---

<sup>25</sup> Hélène Cixous expone que la escritura y lectura de los textos enaltece su deseo de convertirse en otros seres porque puede escapar de la repetición de la realidad y puede soñar e inventar nuevos mundos. La escritura y la lectura suponen una experiencia catártica donde uno y, en este caso, ella como mujer puede encarnar a aquellos sujetos que tienen el poder, a los oprimidos y revolucionarios que se rebelan. Hélène Cixous establece la escritura y lectura como una incesante búsqueda de su identidad, la cual se fundamenta en la no conformidad con los patrones de pasividad y sumisión asignados a la naturaleza femenina. En este sentido, Cixous va al encuentro de los sujetos sin autoridad, de los aislados y de los excéntricos pero dotados de una fuerza indomable que subvierte la ley imperante: —En efecto, en los tiempos homéricos fui Aquiles. Se por qué. Yo era el antirrey. Y la pasión. Tenía cóleras que complicaban la Historia. Incordiaba a la jerarquía, al mando. Y supe amar. A me poderosamente a mujeres y a hombres: conocía el valor de un ser único, su belleza, su dulzura. No me planteaba cuestiones mezquinas, ignoraba los límites, gozaba sin angustia de mi bisexualidad: el hecho de que los dos géneros armonizaran en mí me parecía muy natural. Ni siquiera pensaba que pudiera ser de otro modo. ¿No había vivido entre mujeres durante mucho tiempo? Y, entre los hombres, no renunciaba en absoluto a las tiernas intensidades femeninas. Lo prohibido no me atañía. Estaba muy por encima de tontas supersticiones, de divisiones estériles (Cixous, H. [1979], 1995: 28).

establecen la diferenciación de los sexos. De este modo, se realiza una reinterpretación del proceso edípico descrito por Freud que se presenta como el proceso por el cual mujeres y hombres alcanzan su identidad. En este proceso, como explica, Victoria Sau (2000: 146), —la relación hija-madre es la más dramática de todas las relaciones humanas porque pone en evidencia la condición servil de la mujer—. Esto se debe a que la figura de la madre es la encargada de transmitir a la hija una herencia impuesta por la sociedad patriarcal, donde se busca la opresión, la subordinación y la explotación de lo femenino. Es decir, se persigue que no exista el orden simbólico materno sino un orden simbólico donde la relación de poder sea establecida por el Padre. La niña que, de acuerdo con la teoría freudiana (Tubert, S. 1988: 36-37), se halla vinculada al igual que el niño con la madre en la etapa preedípica, experimenta esta situación de hostilidad hacia lo materno. Entonces, dirige su atención hacia el padre, en quien encuentra el *falo* que la madre no le ha dado. Más tarde, el deseo fálico de la niña se sustituye por el de tener un hijo. No obstante, la maternidad se inscribe también en un orden simbólico (Tubert, S. 1991: 154) que no es el propio porque el hijo deseado lo es no en su materialidad, sino por su función simbólica, constituida a través del lenguaje del orden patriarcal.

En este sentido, autoras como Julia Kristeva y Luce Irigaray se han propuesto —deconstruir— este discurso de la maternidad defendido por el psicoanálisis freudiano como demuestra M.<sup>a</sup> Hermosilla<sup>26</sup> a propósito de la relación madre-hija en la narrativa española contemporánea. Así pues, hay una etapa preedípica —período al que Julia Kristeva denomina —semiótico— y que privilegia frente al lingüístico (Moi, T. [1986], 1988: 169-170)— donde la niña y el niño permanecen vinculados a la madre a través del lenguaje corporal. Después con la adquisición del lenguaje, se impone la ruptura con la madre y un acercamiento al padre, lo cual no está motivado tanto por la búsqueda del *falo*, como defendía Freud, sino porque reconoce en aquel la autoridad que no posee la madre. Como explica Luce Irigaray ([1981], 1985: 6, 7 y 11) se produce una toma de conciencia donde tiene lugar el *matricidio*. En esta situación, autoras como Beatriz Suárez y otras (2000: 11) sostienen que el sistema falocéntrico no termina con lo semiótico, esto es, con la relación afectiva de madre y niña antes de la adquisición del lenguaje. Como postulaba la escritura de Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray, se

---

<sup>26</sup> Vid. —La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres— en eds. Becerra, C. y alii, *Lecturas: imágenes 2*. Mujeres, adulterio y cine, Vigo, Mirabel editorial, 2003, pp. 337-358.

defiende un reconocimiento de la —genealogía maternal (Rivera Garretas, M.<sup>a</sup> M., 1994: 200) la cual había sido suprimida por la adquisición del lenguaje, el lenguaje del orden patriarcal. Esto es, se defiende una vuelta a la etapa pre-edípica de la vida para recuperar los lazos afectivos con lo materno, lo cual permitirá no solo una re-construcción de la autoridad y la subjetividad femenina, la cual había sido enajenada y reducida por las funciones de esposa y madre, sino también el nacimiento de una relación de *affidamento* (Muraro, L. 1991) o una relación vinculante entre mujeres. Por tanto, en el espacio del orden simbólico de lo materno, se conforma la propia identidad dentro de un sistema femenino que no es único, sino plural.

Asimismo, Irigaray, también se afirma en la naturaleza cambiante y diversa de lo femenino. Esta teórica del feminismo de la diferencia, formada inicialmente con Lacan, adoptará posteriormente una postura crítica respecto a su maestro y su escuela por negar el goce<sup>27</sup> y el placer sexual femenino. La obra de Irigaray se sirve de los conceptos del psicoanálisis lacaniano para reinterpretar las relaciones que se establecen entre los cuerpos sexuados de los hombres y las mujeres como elementos estructurales de la identidad masculina y femenina. En su obra, observa lo femenino desde un horizonte de la diferencia donde recurre al lenguaje no como una representación de la realidad, sino como una realidad con significado propio que crea y funda un universo simbólico de lo femenino. Según la autora, el cuerpo femenino está sustancialmente definido por su cuerpo y por los fluidos que posibilitan los ciclos vitales de la mujer y esta circunstancia corporal caracteriza el permanente cambio de su ser y su multiplicidad de facetas. Esta naturaleza femenina cambiante es el tema de su obra *Espéculo de la otra mujer* de 1974, donde Irigaray describe a la mujer como indefinida e infinita porque ella nunca acaba y su propia naturaleza, que es incompleta, le permite cambiar constantemente. La autora habla de la mujer y de su sexualidad sin definirla, sin concluirla, contra todas las prácticas y las ideologías que desde los inicios del pensamiento occidental han reducido

---

<sup>27</sup> En este sentido, Tornos Urzainki (en Flepp, C. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), 2017: 109-120) explica que en el contexto de las luchas sociales, plurales y multifacéticas, en las que también se incluye la del feminismo, la recuperación de la teoría psicoanalítica de Lacan se hace más necesaria para analizar la construcción de los órdenes hegemónicos en vigor. Así pues, el concepto de *jouissance* (gozo) en Lacan, sustentado en la ideología del (hetero)patriarcado donde el cuerpo de la mujer es concebido como un espejo al servicio de la construcción de la identidad masculina, se refiere a que lo femenino —cuerpo y sexo—, es el reverso negativo y el lugar de la falta y de la envidia por carecer del *falo*. En este contexto, Tornos Urzainki (2017: 118) habla de la revolución del cuerpo para elaborar un nuevo feminismo radical que permita trasgredir los fundamentos regulares que sostienen la estructura socio-simbólica del mundo puesto que —au travers des métamorphoses monstrueuses et symptomatiques du corps, il ne s'agit pas seulement de résister, mais de saper et de déplacer le réseau socio-symbolique existant, grâce à un acte performatif radical qui permet de traverser la dimension fantasmastique qui recouvre l'ordre du discours hégémonique, ce à la recherche de nouvelles réarticulations de la structure socio-symbolique.

su cuerpo al silencio, a la uniformidad y a la sujeción. La referencia al —espéculol supone una crítica al —espejoll lacaniano descrito en *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* (1949), donde describía la experiencia de mirarse al espejo como algo significativo y decisivo en la infancia. Cuando el niño o la niña se ven reflejados en el espejo por primera vez, comienzan a adquirir y construir el sentido de su identidad como individuos separados de la madre. La experiencia del espejo determinará la construcción del yo y legitimará la ley del Padre que condena a la madre al silencio y a los márgenes de lo visible. Por tanto, el espejo se convierte en un símbolo del orden impuesto por el Patriarcado donde la mujer funciona como un modelo especular negativo respecto al del hombre. El espejo representa el reflejo de su ego puesto que el hombre, mirando a la mujer en su condición de inferioridad, se ve a sí mismo en condición de superioridad.

Por el contrario, Irigaray se refiere a espéculo (*speculum*) y no al espejo lacaniano para preponderar el encuentro de la mujer con la —otral, con aquella desprovista de la visión infundada por la Ley del Padre. En este sentido, la autora pone el énfasis en la diversidad de la mujer que pone en peligro el imaginario impuesto por el falogocentrismo. Si para el hombre sólo existe la mujer del espejo el cual devuelve la imagen por él construida, la otra mujer, la del espéculo y no la del espejo, manifiesta una imagen que reconstruye la identidad masculina. La mujer del espéculo ya no confirma los parámetros masculinos que la relacionaban con las posibilidades reproductoras y con la maternidad y que aseguraban la potestad masculina en la estructura social. Ahora, la mujer no se puede relacionar con ningún ser, sujeto o ente que pueda describirse de manera simple ni tampoco se puede hacer tal cosa respecto de todo el grupo de mujeres porque la o una mujer da cuenta de aquello que no puede ser definido, enumerado, formulado o formalizado. La identidad de una mujer se relaciona con la necesidad de reencontrar sus rasgos distintivos como mujeres singulares y liberarse de la identidad impuesta. En este sentido, las mujeres necesitarían superar el estadio de dominación que las constriñe a adoptar la perspectiva masculina dominante y comprenderse a sí mismas en su diferencia para comprender la peculiaridad de su cuerpo, sus símbolos, su lenguaje y sus necesidades.

Por tanto, Irigaray rechaza la extendida pretensión masculina de la universalidad femenina, traducida como figura de lo materno, y propone, en consecuencia, una idea de mujer que no es una sino múltiple, que no posee una identidad fija sino que cambia, se

transforma y se expresa en la diversidad. Esta idea se manifiesta perfectamente en el símbolo del *speculum* en Irigaray que se convierte en una metáfora de la necesidad de la mujer como sujeto capaz de reflejarse en su propio ser y no, por el contrario y según la concepción masculina, la de ser el espejo en el que el hombre debe reflejarse, es decir, el reflejo de uno mismo. Esta concepción ha sido la predominante durante mucho tiempo en la cultura occidental puesto que la imagen de la mujer se ha construido a través de la visión masculina. Aquella debía afirmar y mostrar la propia identidad del varón frente al colectivo social. La autora propone un cambio que se entiende por la urgencia de una nueva visión de la mujer, una mujer no objetivada desde la mirada masculina, sino una mujer vista por la mujer y, en consecuencia, una mujer que reclama la necesidad de las relaciones entre mujeres y, como no, también de una reconstrucción de las relaciones madre-hija. En este sentido, debemos hacer referencia a otro libro de Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre*, en el que reflexiona sobre la necesidad de establecer un orden simbólico femenino a partir del cual se pueda inventar o descubrir un espacio diferente del masculino. Un espacio en el que la mujer pueda construir su subjetividad y cuestionar el falogocentrismo. Para ello, es necesario restaurar la relación madre-hija de forma que se trata de —no volver a matar a esa madre sacrificada en el origen de nuestra cultura, [...] de devolverle la vida a esa madre, a nuestra madre en nosotras, y entre nosotras (Irigaray, L. [1981], 1985: 14). Se trata de no aceptar que el deseo de la madre quede anulado por la ley del padre y de otorgarle la palabra. Asimismo, Irigaray propone la formulación de un lenguaje distinto de forma que encontremos, inventemos y descubramos las palabras para nombrar la relación con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, esto es, que saquemos del silencio y la servidumbre a la madre y, con ella, a nosotras mismas:

[...] es necesario, para no ser cómplices del asesinato de la madre, que afirmemos la existencia de una genealogía de mujeres. Una genealogía de mujeres dentro de nuestra familia: después de todo, tenemos una madre, una abuela, una bisabuela, hijas. Olvidamos demasiado esta genealogía de mujeres puesto que estamos exiliadas (si se me permite decirlo así) en la familia del padre-marido; dicho de otro modo, nos vemos inducidas a renegar de ella. Intentemos situarnos dentro de esta genealogía femenina, para conquistar y conservar nuestra identidad (Irigaray, L. [1981], 1985: 15).

Por tanto, Irigaray defiende el reconocimiento mutuo entre las mujeres para subvertir un sistema que condena a la mujer a reproducir un esquema patriarcal donde

se le niega, incluso, el poder de la reproducción. Esto es, se le obliga a desempeñar un papel pasivo frente al padre dentro del orden de la familia. Y es que las mujeres son objetos de la propiedad privada en nuestra civilización puesto que padre y marido poseen a la mujer y a la hija como si de bienes se tratasen en tanto que, como afirma Irigaray ([1981], 1985: 37), —el cuerpo, el trabajo, el goce de estas pertenecen al jefe de familia y ofrecen el substrato para la estabilidad y la reproducción de la célula familiar [y], a través de su padre o de su marido, las mujeres son propiedad del conjunto de la sociedad, del Estado. Las mujeres se hayan paralizadas y recluidas en el marco de esta función privada y social donde ni siquiera se le reconoce el poder que le otorga la procreación puesto que, también, esto le es expropiado por la ley del Padre. En este contexto, se hace indispensable que las mujeres hablen con un lenguaje propio y no con aquel que es infundado por el —Otro y se encuentren con otras mujeres para hablar de sus deseos y placeres porque —si se les ofrece la ocasión de hablar con otra mujer, fuera del marco y los códigos impuestos, se dan cuenta de que, de sus cuerpos y de sus placeres, lo ignoran, y se niegan, casi todo (Irigaray, L. [1981], 1985: 38).

En el contacto con las —otras también se pone de manifiesto una situación común de opresión como Luce Irigaray subraya en su libro *Yo, tú, nosotras* de 1990. La autora rechaza los conceptos propios que ha fundado el conocimiento masculino y propone la formulación de una nueva simbología femenina a través del lenguaje. Así pues, el uso de un lenguaje propio fuera de los códigos del Patriarcado supone asumir una subjetividad común cuando muchas mujeres comienzan a percibirse a sí mismas como sujetos políticos de liberación que exigen desvincularse de una misma situación de subordinación y opresión. Este proceso exige una distanciamiento del discurso dominante para reinterpretar constantemente su identidad. También implica el des-identificarse de las categorías genéricas que se habían instaurado en el pensamiento del colectivo femenino y que perpetuaban los conceptos de lo materno y lo doméstico. Por todo ello, L. Irigaray propone la reivindicación del cuerpo femenino en su especificidad. Las mujeres han de revalorizar su diferencia y han de reclamar la igualdad consigo mismas, esto es, lo igual a sí mismo de las mujeres y no en un término de comparación con los hombres, sino a sí mismas:

Reclamar la igualdad, como mujeres, me parece la expresión equivocada de un objetivo real. Reclamar la igualdad implica un término de comparación. ¿A qué o a quién

desean, igualarse las mujeres? ¿A los hombres? ¿A un salario? ¿A un puesto público? ¿A qué modelo? ¿Por qué no a sí mismas? (Irigaray, L. [1990], 1992: 9).

La batalla del feminismo, en términos de Irigaray, debe ser la de desechar y arrancar de la mujer una identidad obligada que se vincula a su condición biológica y proponer otras posibilidades de conocimiento de ser mujer. Para ello, la liberación subjetiva femenina requiere de una lengua no sometida a las reglas que sujetan y anulan la diferencia sexual, sino de una palabra que enaltezca esta diferencia y que permita que —las mujeres sean capaces de situarse a sí mismas como un *yo*, *yo-ella(s)*, de representarse como sujetos y de hablar con otras mujeres (Irigaray, L. [1990], 1992: 31).

Esta concepción de encuentro con las —otras (Irigaray) será uno de los fundamentos del movimiento feminista italiano durante los años sesenta y setenta. En ese contexto, fueron muchas las agrupaciones que comenzaron a organizar reuniones y grupos en aras de una toma de conciencia sobre los problemas que afectaban a las mujeres italianas. La movilización de estas estuvo acompañado por una actividad intelectual y reivindicativa en torno a *La libreria delle donne* de Milán y *La Biblioteca delle donne* de Parma. Estas dos iniciativas pretendían crear un espacio femenino que sirviera para intercambiar sus escritos pero, también, su pensamiento político. Las teóricas italianas de la diferencia pronto acuñaron el término de *affidamento* para expresar la particular relación que se genera entre las mujeres, precisamente, por compartir esa perspectiva exclusivamente femenina. La palabra *affidamento* evoca la idea de confiar o encargar algo a alguien y, por tanto, despierta la idea de solidaridad, de entendimiento entre mujeres, la cual sólo puede surgir entre aquellos individuos que comparten ciertas experiencias de vida y que deben afrontar ciertas situaciones comunes. El *affidamento* se configura como una restauración de lo femenino y, en especial, de la figura de la madre en su relación con la hija porque aquella, tradicionalmente, ha sido bien silenciada por la autoridad o, bien, absorbida por su dedicación al hijo varón.

En este sentido, autoras italianas como Luisa Muraro han aportado trabajos teóricos que han servido para fundamentar el feminismo de la diferencia. Muraro propone la necesidad de reflexionar acerca de la relación madre-hija pero, sobre todo, de reivindicar la figura de la madre como el punto de referencia desde el cual pensar y actuar conforme a un lenguaje propiamente femenino. Esta teoría se pone de manifiesto en su libro *El orden simbólico de la madre* de 1991 en el que explica que el

redescubrimiento de lo materno es lo que permite —la capacidad de significar libremente la grandeza femeninal (Muraro, L. [1991], 1994: 21):

El feminismo ha producido una profunda crítica del patriarcado y de las múltiples complicidades, filosóficas, religiosas, literarias, etc., que han sostenido su sistema de dominio. Pero esta labor de crítica, aunque vasta y precisa, quedará borrada en el plazo de una o dos generaciones si no encuentra su afirmación. Sólo ésta puede devolver a la sociedad, y ante todo a las mujeres, la potencia simbólica contenida en la relación femenina con la madre y neutralizada por el dominio masculino. De la crítica del patriarcado he obtenido autoconciencia, pero no la capacidad de significar libremente la grandeza femenina, que encontré y reconocí plenamente en mis primeros meses y años de vida en la persona de mi madre.

El planteamiento de Muraro parte de la reflexión y crítica de los roles que, tradicionalmente, se le han atribuido a la mujer y, a partir de aquí, se empieza a cuestionar una situación común femenina que ha relegado a la mujer a lo doméstico. Este razonamiento permite que, dentro de la diversidad femenina en términos sociales, culturales y de etnia, podamos hablar de la existencia de una identidad común, la que otorga el vivir unas mismas experiencias de subordinación respecto al varón. Por lo tanto, se hace necesario emprender una tarea reivindicativa y una política de emancipación de las mujeres, las cuales se resisten a seguir personificando una situación de marginación y exclusión en la sociedad.

A diferencia de las teóricas francesas, Rosi Braidotti ([2004], 2015: 17) de ascendencia italiana y perteneciente a la segunda generación de la diferencia, dirá que la mujer no es —diferente del sino —diferente para poner en práctica nuevos valores<sup>28</sup>. A raíz de su análisis de teóricas como Simone de Beauvoir, cuya obra sienta las bases, como dijera Nancy Miller (1988), para una nueva clase de sujeto femenino vinculada a una categoría política y teórica —sujeta al cambio, R. Braidotti está apuntando a la necesidad de que el feminismo aporte nuevos horizontes y fundamentos en la política

---

<sup>28</sup> En este sentido, M.<sup>a</sup> Luisa Tarrés, en su libro *La voluntad de ser: mujeres en los noventa*, recoge también esta propuesta señalando que las polémicas de igualitarismo o de reivindicación de la diferencia como parte de un mecanismo de identificación grupal —identificación que debiera preceder y conducir a su independencia— se han expresado en corrientes que han permeado el feminismo, pero que constituyen en sí mismas falsos debates. Tarrés asegura que si bien deben reconocerse las diferencias (biológicas y sexuales), no debe fundamentarse en ellas un trato de diferenciación discriminatoria sino que aquellas deben considerarse como una evidencia más, tal como si se tratase del color de los ojos o la pigmentación de la piel. El culto a las diferencias no solo allana el debate sobre la igualdad entre hombre y mujer sino que, también, puede reafirmar y exaltar equivocadamente las categorías que, basadas en la biología, han sido utilizadas, históricamente, para discriminar y estigmatizar a las mujeres. Por tanto, Tarrés (p. 218) se pregunta cuándo será el momento de poder hablar de una categoría política y teórica —sujeta al cambio, como hace Nancy Miller (1988), o de un —sujeto feminista mujer, como hace Teresa De Lauretis.

feminista. De esta manera, se coloca el tema de la subjetividad femenina en el marco de las cuestiones relativas a los derechos y a la autoridad, es decir, al poder. No solo se pretende criticar la construcción de la femineidad en relación al modelo opresivo y descalificador del patriarcado sino, también, convertir las estructuras cognitivas de las mujeres en una fuente de afirmación positiva para poner en práctica otros y nuevos valores. Por todo ello, Rosi Braidotti en su libro *Sujetos nómades*, ya en el siglo XXI, explica la condición de nomadismo<sup>29</sup> del sujeto femenino. El nomadismo supone una conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados del pensamiento y la conducta. Por tanto, el nomadismo que Braidotti ([1994], 2000: 31) reivindica se ubica en una conciencia permanente de —transgresión más que en el acto del desplazamiento físico porque, si bien el nomadismo supone un viaje interior, un viaje de búsqueda de la identidad diversa de las mujeres de forma que se exploren caminos alternativos a los impuestos, tradicionalmente, por el pensamiento falocéntrico, constituye una transgresión sobre todo.

El *nomadismo* o los temas nómadas arrancan de las teorías filosóficas de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su proyecto *Capitalismo y Esquizofrenia* en dos volúmenes, *El Anti Edipo* de 1972 y *Mil Mesetas* de 1980. Su concepto de rizoma alude, en el campo de la biología, a un tallo subterráneo que, a ras del suelo, crece indefinidamente con varias yemas de forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos de sus nudos. A partir de la noción de rizoma, Deleuze y Guattari definen un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica —con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo con el conocido modelo arbóreo del filósofo neoplatónico Porfirio—, sino que cualquier elemento puede conectarse, afectar o incidir con o en cualquier otro (Deleuze, G. y Guattari, F. [1980], 2002: 13). Esta teoría manifiesta el rechazo de Deleuze y

---

<sup>29</sup> En este sentido M.<sup>a</sup> Luisa Femenías y M.<sup>a</sup> de los Ángeles Ruíz (2004: 1-18) señalan que, a partir del concepto de nomadismo en Braidotti, se reivindica un proyecto de feminismo emancipado del enfoque tradicional que va desde el pensamiento logocéntrico sedentario hasta un pensamiento creativo nómada. Braidotti se aparta de un feminismo homologado al modelo normativo del varón puesto que —si los términos de la ciudadanía o de la subjetivación han sido históricamente definidos por los varones y constituyen un *a priori* histórico, las mujeres deben construirse en una suerte de devenir nómada que evite la ontologización negada y estereotipada (p. 3). Para Braidotti, la condición nómada es fundamental en la relación entre feminismo y el nacimiento del sujeto postmoderno foucaultiano, fragmentario y cambiante que remite a ejes tales como la clase, la raza, el género y la cultura. Así pues, para Femenías y Ruíz, —el feminismo como movimiento muestra la ruptura crítica del falso universalismo y del sujeto monolítico al tiempo que afirma rotundamente el deseo de las mujeres de legitimar múltiples formas de subjetividad (p. 4). De esta manera, el nomadismo supone un proceso de desidentificación del monologismo falocéntrico y constituye no solo una forma de conciencia múltiple de las diferencias donde se tiene en cuenta no solo la pluralidad de las mujeres sino, también, la pluralidad en la existencia del propio ser.

Guattari hacia la organización jerárquica arborescente en favor de un crecimiento rizomático menos estructurado, lo que tiene también su significación en las relaciones del sujeto con un modelo o un sistema jerárquico y despótico —llámese también patriarcal— contra el que se resiste. De esta manera, la tesis rizomática del filósofo y del psicoanalista se relaciona con los principios de heterogeneidad, multiplicidad y ruptura relacionados, por ende, también con el nomadismo y la transgresión. La teoría deleuziana entiende la —etapa nomádica‖ como máquina de guerra en el sujeto donde el movimiento, no físico sino intelectual, se establece como una forma de resistencia. Las subjetividades, producidas en el seno de las relaciones conflictivas, son nómades, es decir, libres y dinámicas que se organizan como resistencia al poder, basado en dicotomías estáticas y jerárquicas (mente/cuerpo, masculino/femenino, interior/exterior, inteligible/sensible, etc.). Con su propuesta del sujeto y del estado *nómade*, definido por lo cambiante y, sobre todo, por la transgresión, Braidotti propone una alternativa a la visión falocéntrica del sujeto mediante la cual poder combatir los esencialismos —en los cuales, en opinión también de Butler, cayeron equivocadamente, desde lo simbólico, las teóricas francesas de la diferencia manteniendo el binarismo de —género‖— que han reducido a la mujer a un eterno femenino.

Por ello, Judith Butler, desde una perspectiva contraria, parte de lo social, de lo que depende lo simbólico, en aras de deconstruir el —género‖ que ha sido, históricamente, establecido como una construcción cultural mediante oposiciones binarias. No obstante, Butler, a diferencia de las teóricas francesas defensoras de realzar y aunar las diferencias de lo femenino en esa búsqueda de la identidad propia en la mujer, se sitúa desde la teoría *queer* y las prácticas sexuales no heteronormativas para romper las fronteras entre —género‖, sexualidad y diferencia sexual y proponer, así, un feminismo como transformación social de las tradicionales categorías y relaciones binarias de lo masculino y lo femenino. De esta manera, la teórica estadounidense se opone al llamado —French Feminism‖ o —Feminismo de la diferencial‖ que, según ella, bajo la influencia de Lacan acaba convirtiéndose en un feminismo profundamente esencialista que mantiene el binarismo de género como condición para empezar a pensar la cuestión de la sexualidad. Butler propone un modo de pensamiento y una organización de vida donde las mujeres no estén sometidas u oprimidas en función de la aplicación de categorías como sexo, género y sexualidad. Así pues, Butler denuncia el uso de los cuerpos como receptores discursivos de la cultura del patriarcado y cómo aquellos adquieren el —género‖ a través de la repetición práctica y constante de unas

características concretas. En este sentido, alude a la *performatividad* del género en tanto que las instituciones de poder generan hábitos de comportamiento que la sociedad interioriza y naturaliza en un proceso de repetición/habitualidad. No obstante, según Butler, los mismos mecanismos de poder que nos moldean y nos construyen como sujetas mediante la categoría de mujeres, también incluyen las posibilidades de fisuras y resistencias, esto es, permiten la constitución de la sujeta feminista política. Por ello, la tradicional subordinación y opresión de las mujeres de acuerdo con el discurso heteronormativo que disciplina a los cuerpos en base a una forma ideal y ficticia de —ser hombre|| y —ser mujer|| podría subvertirse, también, a través de las prácticas performativas de dichos cuerpos. Como señala Burgos Díaz (2012: 107) a propósito de la dimensión performativa de la construcción que propone Judith Butler en *El género en disputa* en 1990:

la construcción se ha de entender antes que como un acto o como un proceso casual iniciado por un sujeto, como un proceso que en el curso de su devenir temporal funciona por la reiteración, *citación*, de unas normas que son la ocasión para la formación del sujeto, de las nociones de sexo y género, y que son al mismo tiempo la ocasión para la desestabilización del sujeto sexuado y generizado.

Sin embargo, en la repetición discursiva de las normas, se produce la inestabilidad de las construcciones puesto que, si bien se estabilizan las normas, también se ofrece el espacio para el surgimiento de fracturas que imposibilitan el asentamiento definitivo de las normas. En este sentido, para nuestro trabajo, ha resultado de interés referirnos a algunos conceptos teóricos clave —heterosexualidad normativa||, —genero y cuerpo performativo||, —deshacer el género|| y —el cuerpo en disputa||— de Butler a pesar de que la mayoría de los textos y protagonistas galdosianos presentan, como demostraremos, unas —marcas de feminidad|| vinculadas más, desde una instancia receptora feminista, con los fundamentos de las teóricas de la diferencia. No obstante, existen también algunos elementos narrativos en los textos, como la imagen deforme o mutilada en la mujer, que pueden ser vistos por una receptora, conocedora del amplio panorama teórico feminista, en términos de Butler y como —prácticas performativas|| de los cuerpos. De este modo, para nuestro trabajo, también, resulta pertinente mencionar el énfasis que la teórica estadounidense atribuye al papel del cuerpo como el lugar de la opresión pero, también, como el lugar de la lucha política

concreta. Esto es, si bien es a través del cuerpo cómo el género y la sexualidad se implican en los procesos sociales y son inscritos en las normas culturales, también, a través del cuerpo, se genera el impulso o la *pulsión* (Butler, J. [2006], 2008: 33), que no es lo exclusivamente biológico ni cultural, sino siempre el lugar de su densa convergencia. Según Butler, siempre hay una dimensión de nosotros mismos y de nuestra relación con otros que no podemos conocer, que nos impulsa y que persiste como una condición de la existencia y de nuestra capacidad de sobrevivir<sup>30</sup>.

En conclusión, la importancia de los conceptos y postulados de las teorías del feminismo en nuestro trabajo radica en la significación que estas conceden a la relación entre la mujer o el cuerpo femenino con la literatura y el lenguaje. Aparecen, así, estrechamente relacionados el acto de leer y escribir con conceptos como identidad, subjetividad y pensamiento.

## 1.2. El Feminismo “intencional”.

La interpretación de los textos galdosianos desde una perspectiva fenomenológica y pragmática nos sitúa tanto en el contexto teórico de la fenomenología husserliana, puesto que los elementos del mundo y del texto no están independientes de la conciencia intencional que los crea y los recibe, como en el marco teórico del —realismo intencional de Darío Villanueva. Este, como nosotros, recurre a la Estética de la recepción para dinamitar las viejas concepciones del realismo literario como un realismo —genético o —de correspondencia que fiaba todo a la existencia de una realidad unívoca, anterior al texto, ante la que se sitúa la conciencia perceptiva del escritor. Villanueva desplaza el eje central epistemológico en que se había basado la historia literaria desde una realidad que precede al texto y es reproducida

---

<sup>30</sup> Butler, sostiene que las normas no ejercen siempre un control definitivo o fatalista, al menos no en el caso del deseo: —el hecho de que el deseo no esté totalmente determinado se corresponde con la idea psicoanalítica de que la sexualidad no puede llegar a ser nunca totalmente capturada por ninguna regla. Más bien se caracteriza por su desplazamiento, puede exceder la regulación, incluso darle la vuelta y convertirla en sexy. En este sentido la sexualidad nunca puede reducirse a un —efecto de esta o aquella operación de poder. Esto no es lo mismo que decir que la sexualidad es, por naturaleza, libre y salvaje. Al contrario, precisamente emerge como una posibilidad improvisatoria dentro de un campo de restricciones. Pero la sexualidad no se encuentra —enl aquellas restricciones como algo que pueda estar —enl un contenedor: se extingue por las restricciones, pero también es movilizad e incitada por las restricciones, incluso a veces requiere que estas sean producidas una y otra vezl ([2006], 2008: 33).

miméticamente por el autor hasta un mundo creado autonomamente dentro de la obra con la interacción del lector. Villanueva aborda una fenomenología y pragmática del realismo para fundamentar el hecho literario desde una perspectiva tradicionalmente soslayada, la del lector. Y, en nuestro trabajo, también recurrimos a la teoría de la recepción, con un fundamento fenomenológico husserliano, para defender que una lectora, por sus conocimientos e ideología feministas, sabe —leer bien‖ la rebeldía y la apariencia no normativa que caracteriza, especialmente, a ciertas protagonistas del escritor canario. De este modo, no estamos hablando de una esencial lectora que analiza o descodifica, con una presumible objetividad y con unos códigos feministas, los textos galdosianos sino de una *sujeta* particular que interpreta, con lo que ello implica de subjetividad, los personajes de cierta manera pero nunca de forma aleatoria. Esto es, una lectora, con una formación e ideología feministas, se proyecta intencionalmente sobre los personajes de Galdós porque estos, narrativamente, también han sido construidos por el escritor canario con ciertos rasgos o como tipos que cuestionan o quiebran el tradicional discurso patriarcal. La interpretación así, según Iser, no radica en el texto (en los personajes o narradores) ni en el lector, sino en la interacción entre texto y lector.

En este sentido, como dice Husserl, los fenómenos o los elementos del mundo no están dispuestos independientemente de una conciencia que siempre se caracteriza por su —tendencia hacia‖, el dirigirse hacia algo, esto es, lo que se ha denominado *intencionalidad* dentro de la teoría husserliana. Para R. Ingarden, discípulo de Husserl y al que sigue Iser, la obra de arte tiene su origen en actos creativos de la conciencia intencional por parte del autor que, mediante una estructura pluriestratificada interna, presenta un texto y a unos personajes intersubjetivamente accesibles de forma que se conviertan, también, en un objeto intencional por parte de los lectores. Y es que el receptor, guiado por el *lector implícito* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70) que es semejante al *lector modelo* en Umberto Eco o al *archilector* en Riffaterre, sigue las estrategias de lectura codificadas por el autor y la interpretación desde unos conocimientos previos según el *repertorio* de Iser, esto es, el conjunto de normas literarias, sociales, narrativas insertas en el texto. El *repertorio* alude a las convenciones necesarias para la producción de una situación en la medida que se refieren a los textos precedentes y al contexto socio-cultural en el que el texto ha brotado (Iser, W. [1976], 1987: 117), es lo que los estructuralistas de Praga denominaron la realidad —extraestética‖. No obstante, el *repertorio* puede verse alterado cuando observamos ciertos comportamientos y apariencias no normativas en las protagonistas de Galdós, esto es, elementos que no se

ajustan a un *horizonte de expectativa* decimonónico ni tampoco a las normas literarias de su modelo prefijado. En este momento se produce la interpretación feminista de la noción de *lector implícito* porque la receptora, que hasta ahora seguía las pautas de lectura propuestas por el texto, se desdobra a la vez como lectora —explícita, es decir, la persona biográfica que interpreta el texto según su formación, su ideología e, incluso, según sus emociones y experiencias como mujer en el mundo.

Así pues, tiene lugar, derivado de la teoría de Darío Villanueva, el —feminismo intencional en tanto que, a partir de estos desajustes observados en el texto y en los personajes, la lectora sabe —leer bien estos elementos y se dirige hacia ellos de acuerdo a unas coordenadas ideológicas y teóricas específicas. Según la teoría de W. Iser ([1976], 1987: 64-67) todo texto literario tiene preparado una determinada oferta de *roles* o papeles para sus posibles receptores y, cuando es una lectora real quien los acepta, se produce la interpretación femenina de la noción de *lector implícito*. El concepto es inmanentista, casi estructural, porque se configura en el texto como un programa de ordenador que un receptor debe seguir para su completa descodificación. Se parte de que todo texto literario presenta una relación dotada de perspectiva y proyectada intencionalmente por su autor, quien no copia el mundo como tal, sino que construye un mundo con los materiales de la realidad. En este sentido, el texto nos propone, como lectores, una determinada estructura, es decir, pone unas condiciones y orientaciones para llevar a cabo una lectura definida y, por tanto, una manera de rellenar esos huecos o espacios *vacíos* de W. Iser —resultado de la ambigüedad y la contradicción generadas en el discurso— que nos llaman a entrar en la ficción. El texto nos obliga a adoptar un punto de vista y, a su vez, a adoptar una óptica integradora de las perspectivas narrativas textuales. No obstante, ninguna de ellas es exclusivamente idéntica con el sentido del texto sino que más bien marcan centros de orientación en el mismo sobre los cuales se proyecta la conciencia receptora en aras de producir imágenes mentales. De esta manera, el *lector implícito* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70) no se corresponde necesariamente con el receptor empírico y real, sino que se determina como una fusión entre la *estructura del texto* y la *estructura del acto*.

En el proceso de la actualización del texto, el *repertorio* puede verse alterado de forma que se proyecte una lectora empírica, según su formación e ideología, cuando el quiebre de las normas literarias, sociales y narrativas tiene que ver con lo normativo femenino en los personajes de Galdós. Todo texto remite a una serie de códigos literarios precedentes como, en el caso de algunos textos galdosianos, la novela de

adulterio del siglo XIX<sup>31</sup>. Este conjunto de normas no solo literarias y narrativas sino, también, sociales que constituyen el *repertorio* pueden verse trastocadas cuando el texto se presenta como una reacción a aquellas. En este sentido, las protagonistas de Galdós, fruto del acto creativo intencional del autor, derriban las categorías de la virtud, la castidad, la fidelidad y de la imagen estereotipada que, a través de los discursos literarios, sociales y morales, han delimitado a la mujer. En el momento en que el *repertorio* es cuestionado, la receptora se desdobra en *lectora implícita* —formulado a partir de la interpretación feminista de la noción inmanentista iseriana de *lector implícito*— y en lectora explícita en tanto que reconstruye la intención del texto mediante su *realización* (Iser, W. en Warning, R. (ed.), [1972], 1989: 149) o las actividades cognitivas que tienen lugar en su conciencia durante el proceso de lectura. En el proceso de representación del personaje novelesco, esta lectora pone en funcionamiento sus pensamientos y formación feministas cuando se dispone a completar los *vacíos* iserianos o *lugares de indeterminación* de Ingarden —puntos no determinados, ambigüedades o falta de información—, que se configuran en torno a las protagonistas de Galdós. En esta operación interviene la experiencia concreta de una receptora quien reconoce elementos del mundo ficcional aunque estos no se muestren idénticos a los objetos reales del mundo sensible, sino dispuestos de otra manera (Iser, W. en Warning, R. (ed.), [1970], 1989: 136) y, concretamente en Galdós, de una manera que potencia la actividad cognitiva feminista de la lectora.

Lo no escrito o lo que el texto calla hace posible el juego interpretativo de la lectura y nos permite la posibilidad de representar objetos en nuestra imaginación, es decir, nos permite configurar la *gestalt* —la forma— del texto literario en tanto que la mente configura los elementos que nos llegan a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria (pensamiento). Pero a diferencia de la percepción, que implica la preexistencia de un objeto que se da en la visión óptica, la representación presupone su ausencia posibilitando una corriente de imágenes en la conciencia receptora durante la lectura. El placer estético de la lectura depende de aquello no presente en el texto, que posibilita la entrada del receptor en el juego ficcional: construimos imágenes mentales mediante aspectos de la realidad sensible y reaccionamos ante ellas, experimentando el texto como una vivencia personal. Así pues, lo inteligible y lo visible están interrelacionados y no sorprende que la teoría iseriana se

---

<sup>31</sup> Cfr. Ciplijauskaitė, B. (1984).

apoyara en los presupuestos de Gombrich<sup>32</sup>, quien se inspira a su vez en la psicología de la *Gestalt* —basada en los experimentos sobre la percepción en las artes figurativas—, para analizar los mecanismos que intervienen en los actos de comprensión de las obras ficcionales. El acto de representación en las artes figurativas es un permanente proceso de diferenciación de los *esquemas* transmitidos, cuya *corrección* (Iser, W. [1976], 1987: 150) correspondiente posibilita una representación del mundo más adecuada. Del mismo modo, en literatura surgen dos códigos, uno primario referido a los *esquemas* que proporciona el texto, y otro secundario cuando el lector —corrige esos *esquemas* y construye el objeto estético al leerlo. Es un proceso semejante al que manifiesta el observador cuando intercambia figura y fondo en las figuras gestálticas, experimentando un efecto de sorpresa: el lector invierte primer plano y trasfondo en los textos de ficción observándose un efecto semejante<sup>33</sup>, y nos adentramos en un mundo ficcional donde la frontera entre literatura y vida parece desdibujarse.

Nos situamos, así, desde una posición hermenéutica donde se cuestiona la tradicional concepción de la autonomía del texto y de la neutralidad ideológica del observador, investigador y lector. Por ello, a partir de los postulados de Wolfgang Iser, consolidados en la Escuela de Constanza en 1967 y con base fenomenológica de Husserl, nos colocamos en una hermenéutica de la —integración— donde, a partir de las estructuras textuales, la actividad cognitiva de una lectora, con una formación e ideología feminista, reconstruye el significado literario. De este modo, llevamos a cabo un diálogo con el texto porque, lejos de interpretar a Galdós de un modo neutro, encontramos en su obra algo —unos rasgos— que tienen que ver con nuestras coordenadas cognitivas. Al describir Galdós situaciones de marginación y subversión en los personajes o con las que se quiebra las tradicionales categorías de lo femenino en la sociedad patriarcal nos impela a poner sobre el texto una mirada feminista vinculada

---

<sup>32</sup> En su obra *El acto de leer*, W. Iser ([1976], 1987:150-151) recurre al par conceptual gestáltico de *esquema/corrección*, utilizado en la interpretación de las artes figurativas, para comparar el *esquema* (filtro que permite agrupar los datos de la percepción) con los esquemas que el texto de ficción aporta (normas sociales y formas de representación de textos precedentes); y el concepto de *corrección* (según Gombrich significa la adaptación del modelo heredado a la particularidad percibida) aparece en las obras de ficción cuando el lector, guiado por las estrategias textuales internas, realiza al construir el objeto estético.

<sup>33</sup> —[...] se muestran por ejemplo en la novela social, en donde las normas presentadas en los personajes frecuentemente sirven para remitir la mirada al trasfondo de relaciones del que han sido tomadas. En tales momentos el trasfondo se convierte en figura, y el efecto de sorpresa que se produce en el lector indica que éste empieza ahora a experimentar el sistema relacional en el que está encerrado y que no puede convertirse en objeto mientras guía su conducta (Iser, W. [1976], 1987:158).

con nuestra formación teórica, literaria e ideológica. Por todo ello, el proceso de lectura se convierte en un diálogo entre esta receptora y el texto más que en un análisis del sentido oculto que hay que descubrir de un modo —aséptico o en un simple análisis objetivo del texto con códigos feministas. Como explica Susan Sotang ([1966], 2011:

11) el modelo estilo de interpretación, alejado del otro que se remonta a la cultura de la antigüedad clásica, —excava y, en la medida en que excava, destruye, escarba hasta más allá del texto para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero y que no tiene nada que ver con un valor absoluto, sino con —un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas, de la conciencia humana.

Nos acercamos, así, a los textos de Galdós desde una perspectiva fenomenológica y pragmática. La primera, que arranca con la filosofía husserliana, se consolida en la teoría del acto de leer de Wolfgang Iser al poner el foco de atención no solo en la conciencia receptora como parte constructora del sentido literario sino, también, en los actos creativos intencionales por parte del autor que hacen posible la interpretación feminista de la noción de *lector implícito*. La segunda se ejemplifica a partir de la teoría del realismo intencional de Darío Villanueva puesto que al igual que lo real no es algo inherente a la obra realista decimonónica sino un constructo surgido durante la interacción entre texto, creado por el escritor, y lector, el feminismo literario de una lectora está motivado por la pericia y destreza técnica de Galdós. La lectora puede poner en funcionamiento sus pensamientos y preceptos feministas porque encuentra algo —unos rasgos feministas— en los textos galdosianos que le motivan a hacerlo. No obstante, debemos aclarar que no puede realizarse cualquier interpretación de un texto y, mucho menos, una desde unos conocimientos teóricos feministas, en un sentido político, si esta no se apoya en las estructuras discursivas que el autor ha dispuesto en el texto.

En este sentido, sostenemos que una lectora —biográfica, con sus propias experiencias y con una formación e ideología feministas, no se mantiene al margen de los elementos del texto sino que —se dirige, intelectivamente, hacia él cuando observa que este, por la pericia del autor, tiene elementos suficientes para cuestionar el tradicional discurso falocéntrico. Así pues, el sentido literario se produce en la interacción entre texto y lectora quien se acerca, no de una manera neutra, al mundo de la ficción sino con unas experiencias y conocimientos específicos en el ámbito teórico del feminismo. Recurrimos, así, a la dimensión pragmática de la literatura en la medida en que esta lectora, motivada por las estructuras discursivas, transfiere su visión del

mundo externo y sensible sobre el mundo de los personajes. Los anómalos y cambiantes comportamientos y actitudes en las protagonistas así como el quiebre de las estereotipadas categorías de lo femenino, dentro de una cultura patriarcal, son vistos con premisas de realidad por parte de esta particular lectora que, con sus propias experiencias y premisas feministas, se reconoce en los personajes.

Esta receptora no solo protesta cuando se encuentra a protagonistas subordinadas y manejadas por los hombres o empatiza con aquellas otras que se rebelan contra las normas sino que, también, sabe —leer—, por ejemplo, la presentación galdosiana sobre la imagen mutilada y deforme en la mujer como una transgresión dentro de un discurso feminista. De esta forma, al dotar narrativamente a sus protagonistas de una personalidad dinámica y compleja y al construirlas con unos rasgos que perturban la idealizada imagen femenina, Galdós induce a la lectura femenina e, incluso, feminista de una receptora que no se acerca de manera neutra al texto. La pericia escritora galdosiana facilita la integración de esta lectora, con premisas feministas, en el texto porque, al reconocer elementos que tienen que ver con sus coordenadas cognitivas, aquella suspende la creencia en la realidad de su entorno. Es decir, se produce la *epoché* husserliana y se percibe con autenticidad los padecimientos, las alegrías y las rebeldías de los personajes a pesar de lo inverosímil que puedan resultar estos o los sucesos que les acaecen.

### **1.3. ¿Por qué el personaje femenino en Galdós?**

Ciertos personajes literarios, al adquirir una identidad o describirse en una singularidad propia dentro de la ficción, viven entre personajes reales, esto es, comienzan a vivir entre nosotros. Como afirma Castilla del Pino (1989: 16), —gracias a Don Quijote detectamos quijotes empíricos, como detectamos sanchos, o bovarys, o regentas—, puesto que lo más importante de la creación novelística del personaje está en su caracterización, esto es, en —el desvelamiento de la propiedad que lo define—. Esto, sin duda, tiene que ver con los personajes femeninos galdosianos que estudiamos en este trabajo. Veremos cómo la protagonista en los textos de Galdós puede adquirir la capacidad para inventarse ser otra y la capacidad de vivir para sí misma, esto es, de no resignarse a asumir la identidad que le viene dada por un contexto determinado en la

ficción. En este sentido, demostraremos que el personaje femenino galdosiano, en general, primero se *de-construye* en tanto que se despoja de todos los rasgos consensuados que en ella hay de la cultura hegemónica del siglo XIX y, después, trata de realizar su propia invención por dentro y por fuera de sí misma. La intimidad y la vida intrínseca en el personaje femenino son unas constantes narrativas de la obra galdosiana que nacen de la necesidad de trascendencia y que se manifiesta, como ha visto Magdalena Mora (1989: 76-77) en mujeres como Madame Bovary o Ana Ozores, —en el rechazo de la mediocre vulgaridad que las rodea y en la insatisfacción con el papel asignado a ellas en su respectivo entorno social: el de esposas castas y conformistas de hombres carentes de lo que ellas están sobradas: fantasía, exaltación sentimentall. Así pues, podemos decir que las protagonistas de Galdós construyen su identidad del mismo modo que el novelista construyen a los personajes de sus novelas: —fingiéndose, inventándose a sí misma como personaje, contándose a sí misma su propia ficción, su propia novela, en un brillante juego intertextual de ficción, metaficción y realidad fingidal (Mora, M. 1989: 87).

No resulta extraño, pues, que nos hayamos interesado por el protagonismo femenino dentro de la novelística galdosiana, dado que, si bien no podemos referirnos a una impronta feminista del escritor canario —la cual no existía como tal en la época—, sí podemos referirnos, quizás, a una actitud *protofeminista*<sup>34</sup> en Galdós. No es casualidad que muchos títulos de sus novelas sean femeninos ni tampoco que sus protagonistas dibujen, de forma tan magistral, el mundo íntimo cambiante y contradictorio de unas mujeres que cuestionan una situación de marginación y exclusión dentro del matrimonio y de la sociedad. En la literatura de Galdós aparecen otras formas de vida humana, otros universos que tienen que ver con la vida onírica, con la vida de

---

<sup>34</sup> Ya la investigadora japonesa y especialista en la obra galdosiana Akiko Tsuchiya subrayó, con motivo de su participación en el VIII Congreso Internacional Galdosiano que fue celebrado en Gran Canaria en 2005, que lo que más importa no es contestar a la pregunta de si el autor canario fue o no feminista puesto que estaríamos imponiendo nuestros criterios ideológicos a un escritor de otra época, sino señalar que la cuestión femenina —es tan central en las novelas galdosianas que si puede decirse que Galdós tiene un gran interés y una conciencia muy profunda de la condición de la mujer a finales del siglo XIX (Tsuchiya, A. 20 de junio de 2005). Asimismo, en otra ocasión y con motivo de la celebración del XI Congreso Internacional Galdosiano, la crítica japonesa también remarcó que el escritor canario —tenía una empatía especial hacia los sujetos periféricos (Tsuchiya, A. 20 junio de 2017) puesto que le interesaban no solo personajes discapacitados y desequilibrados mentales sino, también, cualquiera que estuviera en los márgenes de la sociedad. Por tanto, cuando esta especificidad se une con el género y la sexualidad en su escritura, Galdós confecciona a mujeres vinculadas con la desviación moral y sexual como veremos más adelante con la amputada Tristana quien, al practicar una sexualidad libre, se resiste a su normalización tanto como mujer como en su condición de discapacitada. Al mismo tiempo, la amputación de la pierna en Tristana nos permite reflexionar sobre la visión que la masculinidad arroja sobre el cuerpo femenino discapacitado.

las ensoñaciones y con la de los pensamientos y deseos. Como explica Castilla del Pino (1989: 35-42), el personaje literario se nos revela humano al igual que el sujeto empírico que se construye en la vida real, porque se caracteriza por la reflexividad y por la necesidad de ser definido y definirse ante y por los demás a través de los actos que verifica en los contextos y situaciones determinadas en las que actúa. Esto es, la escritura del autor abre la posibilidad al personaje literario de hacerse objeto de sí mismo, de desarrollar su mundo interno y, en consecuencia, de poder tener conciencia de la intencionalidad de sus actos y, por ello, una imagen de sí mismo. Así pues, el personaje literario al igual que el sujeto empírico se define y se reconoce a través de sus actos, pero no se trata solo del acto sino del modo cómo el acto se hace. Es aquí donde nosotros, como lectores, re-construimos los personajes, porque ¿cómo no —reconocer que los actos que les definieron les han dado vida propia en cada uno de nuestros universos posibles? ¿No significa todo ello que los hacemos vivir, que siguen viviendo y hasta que los encontramos en nuestra vida empírica? (Castilla del Pino, C. 1989: 41).

En este sentido, Darío Villanueva (1993: 19-34) propone una —recuperación del personaje literario que se aleje de las concepciones teóricas de base formalista en las que no tenía cabida la experiencia del lector. Las teorías en torno al personaje narrativo han oscilado entre dos grandes propuestas que se relacionan con un enfoque estructural-actancial y con un enfoque psicológico. El primero tiene un gran desarrollo con los estructuralistas de Praga que reducen al personaje a una serie estática de funciones mientras que el estudio del personaje desde una perspectiva psicológica tiene su auge con el interés de la estética romántica por la subjetividad. A partir del siglo XIX los estudios teóricos centran su atención en el mundo interior del personaje, esto es, todo lo relacionado con los deseos, pensamientos y, también, con la reflexión sobre la propia existencia en el personaje. La consideración de la dimensión psicológica en el personaje fundamentó muchas de las teorías posteriores que permitieron importantes contribuciones a la narratología del siglo XX. El reconocimiento de la dimensión psicológica en el personaje iba a abrir el camino para estudiar el texto literario no desde su inmanencia sino desde su trascendencia, esto es, no como búsqueda del mismo sentido intrínseco del texto sino como algo que va más allá del texto o que está fuera de él. En este contexto, hay que señalar la importancia, como ya lo hicieron los teóricos de la Estética de la recepción, de la propiedad sugestiva de la literatura puesto que, al describir objetos que no son tan precisos como los del mundo sensible, exige la actividad cognitiva de un destinatario.

Así pues, el personaje literario es una estructura de la narración que ha sido estudiada desde diferentes perspectivas y, desde una teoría fenomenológica, son los entes de la ficción los principales portadores de la significación de los universos ficticios que posibilitan el desarrollo accional del relato en esa línea que va desde el autor y el texto hasta el lector. La justificación hay que buscarla en el propósito de ver al personaje no solamente desde una teoría de la narrativa literaria, sino también como parte de un proceso social, cultural e histórico del receptor. Si bien el personaje es fruto de los actos creativos intencionales del autor en un primer momento, el acto de la lectura provoca que un destinatario integre al personaje como parte de una realidad socio-histórica fragmentada y trascendente que posibilita el encuentro del lector consigo mismo. En este sentido, el abanico de nociones y significaciones para referirnos a los entes de la ficción engloba una amplia gama de posibilidades que se corresponden con conceptos como personaje, actor/actante, figura y sujeto y, por tanto, con unas teorías<sup>35</sup> definidas de la historia de la semiótica literaria.

La noción de personaje ha sido un tema recurrente y controvertido en la teoría literaria. Ya desde la *Poética* aristotélica el concepto de personaje estaba subordinado absolutamente a la acción de la trama:

La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos; y de costumbres a las modales, por donde calificamos a los sujetos empedrados en la acción. [...] Pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura; y la felicidad consiste en acción, así como el fin es una especie de acción y no calidad. Por consiguiente, las costumbres califican a los hombres, más por las acciones son dichosos o desdichados. Por tanto, no hacen la representación para imitar las costumbres, sino válense de las costumbres para el retrato de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia (y no hay duda que el fin es lo más principal en todas las cosas), pues ciertamente sin acción no puede haber tragedia.

Desde Aristóteles se vino insistiendo en la importancia de la ordenación de las acciones, la composición, la fábula, y concedía a los caracteres de la epopeya y la tragedia una posición subsidiaria respecto a aquella. Por tanto, se entendía que la tragedia era imitación no de personas, sino de una acción y de una vida y los personajes

---

<sup>35</sup> Vid. el trabajo de M.<sup>a</sup> P. Cepedello Moreno (2007: 71-79) donde resume, a propósito de los personajes en la narrativa de Elena Soriano, las dos grandes propuestas teóricas que han definido al personaje literario en la historia literaria: el enfoque psicológico y el enfoque estructural-actancial.

actuaban no para imitar los caracteres, sino para revestir o encarnar a estos a causa de las acciones. A partir de la consideración del personaje por su función en el relato y como producto de una trama, la teoría de los formalistas rusos se consolidó, sobre todo, con la tipología del personaje que elaboró V. Propp<sup>36</sup> en su *Morfología del cuento* en 1928. Este diferencia siete —esferas de la acción— a las que llama personajes y que se definen por su función en la trama de modo que una esfera de acción puede ser desempeñada por distintos sujetos y, también, un solo sujeto puede ejercer distintas funciones.

El punto de vista formalista del personaje será continuado en la narratología francesa y así, A. J. Greimas en 1966, en su *Semiótica estructural: investigación metodológica*, parte del modelo de Propp para elaborar un esquema actancial que pueda ser aplicable a cualquier relato. Ya Greimas vio la insuficiencia del modelo de Propp al seguir una perspectiva excesivamente formalista y limitarse a un tipo de relatos, los cuentos<sup>37</sup>. No obstante, aunque Greimas propone un modelo universal que pueda aplicarse a cualquier relato, también, para el narratólogo francés, la importancia del personaje se cifra en la función que este realiza en la trama. En este sentido, adopta el concepto de *actante*<sup>38</sup> para definir la actuación del personaje puesto que —un número

---

36

Si bien la teoría de Propp no se basaba en la esencia psicológica de los personajes sino en el tipo de acciones que el relato les impartía, sí planteó la necesidad del análisis estructural de relato a partir del personaje. A partir de la función en la trama, Propp distingue a siete personajes: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa y su padre, el mandatario y el héroe falso. Al sistematizar por primera vez una teoría del personaje, puso de manifiesto la importancia de este en la narración en tanto que sin los personajes las acciones narradas resultarían ininteligibles: —Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento ([1928], 1981:33).

37

Greimas considera incompletos y restringidos tanto el inventario de personajes que establece Propp para el cuento ruso como el catálogo de funciones dramáticas que E Souriau formuló en lo que se refiere a los personajes en el teatro. Unos veinte años después de Propp en el cuento ruso, Étienne Souriau hizo un trabajo similar partiendo del teatro. El autor francés distingue los personajes de los papeles, a los cuales él denomina —funciones dramáticas—, y considera la posibilidad de establecer diferentes papeles funciones: la Fuerza temática orientadora, el Representante del bien deseado, el Obtenedor virtual de ese bien, el Oponente, el Árbitro y el Auxilio. No obstante, Greimas se refiere a la insuficiencia de estos modelos por su excesivo carácter formal haciendo abstracción de cualquier contenido específico de los personajes: —las definiciones de Propp y de Souriau confirman nuestra interpretación en un punto importante: un número restringido de términos actanciales basta para dar cuenta de la organización de un microuniverso. Su insuficiencia reside en el carácter a la vez demasiado e insuficientemente formal que hemos querido dar a dichas definiciones: definir un género solamente por el número de los actantes, haciendo abstracción de todo contenido, es colocar la definición a un nivel formal demasiado elevado; presentar a los actantes en forma de un simple inventario, sin preguntarse acerca de las relaciones posibles entre sí, es renunciar demasiado pronto al análisis, dejando la segunda parte de la definición, sus rasgos específicos, a un nivel de formalización insuficiente (Greimas, A. J. [1966], 1987: 270).

38

El término *actante* será utilizado por primera vez por la lingüística de Lucien Tesnière en su libro *Elementos de sintaxis estructural* de 1959 donde explica que los actantes son —los seres o las cosas que, a cualquier título y de cualquier manera que sea, incluso a título de simples figurantes y de la manera

restringido de términos actanciales basta para dar cuenta de la organización de un microuniverso (p. 128). El estudioso diferencia seis categorías de actantes distribuidas en tres oposiciones binarias: —sujeto|| y —objeto||, —destinador|| y —destinatario|| y —adyuvante|| y —oponente||.

Si bien el modelo binario de Greimas se presentaba como un esquema general muy útil para analizar los grandes rasgos de los personajes en el discurso narrativo, resulta poco eficaz, por ejemplo, para analizar la multitud y especificidad de personajes en la narrativa galdosiana. En este sentido, los formalistas rusos que siguieron a Greimas prosiguieron, de forma generalizada, con la idea de que el personaje, en tanto que concepto teórico, estaba subordinado completamente a la trama. No obstante, autores como Todorov en su ensayo —Las categorías del relato literario|| en 1974, cuando analiza la literatura clásica occidental, sí matiza que en esta es el personaje el que tiene un papel fundamental y de primer orden en la trama. Todorov, contrario a la opinión de Tomachevski acerca de lo no necesario que resulta el personaje en la historia, subraya que si bien el papel secundario del aquel puede darse en historias anecdóticas o en los cuentos del Renacimiento, no ocurre lo mismo con los héroes de obras como el *Ulises* o *Don Quijote*<sup>39</sup>.

En la línea de Todorov se sitúa también Claude Bremond en —La lógica de los posibles narrativos|| puesto que, si bien está de acuerdo con Propp en descubrir los caracteres estructurales tan precisos de uno de los universos particulares como es el del cuento ruso, considera que, en la estructura del relato, se debe tener más en cuenta a los personajes<sup>40</sup>. Así pues, frente al carácter fijo que tienen las funciones en el relato en el modelo de Propp, Bremond propone que se considere que estas tienen un lugar fijo en el interior de cada secuencia de modo independiente del orden entre las diferentes secuencias de un texto narrativo. No obstante, a pesar de esta consideración, Bremond también establecerá un modelo sistemático de los principales papeles narrativos a partir

---

más pasiva, participan en el proceso|| ([1959], 1994: 169). Tesnière afirma que un nudo verbal comporta obligatoriamente un —proceso|| y generalmente —actores|| y —circunstancias||. Según el lingüista francés, los actantes son siempre, en principio, sustantivos que son —subordinados inmediatos del verbo|| ([1959], 1994: 175) y distingue diferentes actantes según su función.

<sup>39</sup>

—En esta literatura, el personaje nos parece jugar un papel de primer orden y es a partir de él que se organizan los otros elementos del relato. No es este, sin embargo, el caso de ciertas tendencias de la literatura moderna en que el personaje vuelve a desempeñar un papel secundario. El estudio del personaje plantea múltiples problemas que aún están lejos de haber sido resueltos|| (Todorov, T. [1974], 1970: 165).

<sup>40</sup>

—Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada|| (Bremond, C. [1966], 1970: 90).

de las funciones básicas que, según él, están presentes en todo relato: el agente y el paciente. A partir de estas dos figuras se derivan un esquema de papeles en sus diferentes tipos posibles como el influenciado, el beneficiario, la víctima, el influyente, el degradador, el protector, el frustrado, etc.

En este contexto, Roland Barthes en —Introducción al análisis estructural del relato, recoge la línea trazada por los estructuralistas, muy cuidadosos de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, sino como un —participante en —una esfera de acciones, siendo estas, además, —poco numerosas, típicas y clasificables ([1966], 1970: 30). No obstante, más tarde en su obra *S/Z*<sup>41</sup> de 1970, el crítico francés matizará este concepto de personaje para afirmar que este posee su propio código y está dotado de rasgos y personalidad.

En resumen, las teorías de los formalistas y de algunos estructuralistas que se vinieron desarrollando en el siglo XX venían a coincidir con el modelo aristotélico en tanto que consideraban al personaje como un elemento secundario en la trama y subordinado a los motivos, pues —la pertenencia de un motivo a un personaje es el hilo conductor que permite orientarse en el volumen de los motivos, un medio auxiliar para clasificar y ordenar los diversos motivos (Tomachevski, B. [1925], 1982: 204). La noción de personaje es secundaria y totalmente subordinada a la trama que no puede describirse ni clasificarse en términos de —persona, negándole, así, la esencia psicológica al mismo. El personaje solo constituye un plano necesario en la acción en la medida en que es un medio auxiliar para ordenar y clasificar las acciones y, en este sentido, Chatman (1990:119) critica que —solo quieren analizar lo que los personajes hacen en la historia, no lo que son, es decir, son en relación a una medida moral o psicológica externa.

Las opiniones suscitadas entre los críticos hacen notar la necesidad de una renovada teoría del personaje que se aleje de los postulados de una perspectiva formalista y que revele la importancia del personaje, conformado por rasgos psicológicos. Esto será el primer paso para reivindicar la especificidad y no la generalidad de un personaje que piensa, desea y actúa en un modo de primer orden en el relato. En palabras de Darío Villanueva (1993: 23), todas estas teorías no eran más que

---

<sup>41</sup> La novela *Sarrasine* de Balzac le permite a Barthes hacer el análisis de un relato corto en su totalidad. Así pues, en la sección XXVIII, denominada —Personaje y figural (Barthes, R. [1970], 1980: 55-57), se refiere a los semas que hay en el nombre propio del personaje que confieren inmediatamente rasgos de personalidad. Por lo tanto, afirma que los semas en el nombre propio del personaje comportan una complejidad de rasgos más o menos congruentes o contradictorios que determinan la personalidad del personaje.

—teorías reductoras y devaluadoras del personaje que defendían la potestad del autor y la unicidad del personaje. A partir del artículo de Torrente Ballester (1965: 67-86), —Esbozo de una teoría del personaje literario, Darío Villanueva (1993: 31) coincide con aquel en la idea de que —al personaje lo construye, a la par que el autor, cada uno de los lectores. En este sentido, también García Landa (1998) critica que el modelo greimasiano no deja de ser sino una mayor formalización de elementos presentes en todas las teorías de la narración, como son los personajes, los ambientes, las situaciones y la acciones y señala el error de buscar un modelo estructural universal que resultará poco revelador de lo específico que pueda haber en la obra, en la que también intervienen los valores ideológicos del intérprete durante la lectura:

El esquema actancial de Greimas (Sémantique) resulta por ello de una generalidad molesta; es difícil hacer poner los pies en el suelo a modelos tan abstractos, cuyas casillas pueden ser ocupadas tanto por personajes como por grupos sociales o estados de ánimo, según la inspiración particular del intérprete. Los mayores problemas del análisis del relato vienen a la hora de explicar la conexión de los niveles relativamente superficiales (relato, acción) con las interpretaciones ideológicas que resultan de una lectura, o, más generalmente, trazar la generación del significado (contextualizado) textual a partir de segmentos mínimos cuyo enlace narrativo no es suficiente para dar cuenta de ese sentido global. [...] Por ejemplo, las lecturas feministas de textos clásicos desentierran un gran número de ejes isotópicos relevantes para el proyecto crítico que se está desarrollando y que no eran percibidos por anteriores lectores (1998: 75).

García Landa pone el foco de atención en el sujeto pragmático en tanto que el objeto discursivo y, por ende, las acciones y los entes de la ficción que participan en él han de ser comprendidos por un sujeto desde fuera, esto es, un lector que está inmerso en unos condicionamientos individuales y socio-culturales particulares. En este sentido, S. Chatman (1990: 128-135) propone una teoría del personaje en la novela no como una construcción cerrada, sino abierta donde, junto al estado del personaje respecto a su función en el desarrollo de los acontecimientos, debe contemplarse un paradigma presente de rasgos que caracterizan su personalidad individual. Estos rasgos se organizan en una totalidad de hábitos independientes y reacciones que se repiten y requieren la capacidad del público para reconocerlos como sintomáticos del contorno psicológico del personaje:

La relativa persistencia de un rasgo es fundamental. Los lectores no realizan análisis estadísticos, sino que sus datos son empíricos. Y la observación de que los rasgos generalmente se superponen es igualmente significativa, al menos para las narraciones clásicas. Contribuye a esa sensación de coherencia verosímil de los personajes que es la piedra angular de la ficción, por lo menos de tipo clásico, La observación de que «actos, e incluso hábitos» pueden ser incoherente con un rasgo y que dentro de una personalidad determinada puede haber rasgos contrapuestos es totalmente fundamental para la teoría moderna del personaje (Chatman, S., 1990: 131).

A este respecto, Pozuelo Yvancos (1994: 219-240) está de acuerdo con la teoría de S. Chatman en tanto que los personajes literarios precisan de una teoría abierta que contemple, también, —un paradigma de rasgos, que no funciona como los paradigmas lógicos *in absentia*, sino *in praesentia*, sometidos a un código de referencias textuales agrupadas en torno a su nombre que naturaliza su presencia a los ojos del lector como seres vivos. Asimismo, M.<sup>a</sup> Carmen Bobes en su trabajo de 1998 sobre la novela insiste en la falacia que resulta definir al personaje exclusivamente por su función olvidando otros aspectos o dimensiones, pues se le niegan los contenidos semánticos y la capacidad de relaciones pragmáticas que le corresponden<sup>42</sup>. Esta proyección pragmática del personaje es innegable, pues resulta inmediata la colaboración de lector en cada tipo de novela para encajar y otorgar sentido a las formas de ser, los modos de actuar y las atribuciones del personaje en cada momento del discurso. Nace, entonces, una nueva concepción de personaje como —ser humano o como —persona, que incluso, a veces, con referencias sociales en tipos o en individuos, están dotados de vida propia y toman parte en la acción literaria. Esta interpretación parte de una concepción social, psicológica o histórica de la literatura de donde se deriva el valor pragmático que pueden tener los personajes, los cuales son interpretados como un paradigma complejo de rasgos que se forjan en el texto.

En este contexto, Paul Ricoeur ([1984], 2008: 383-419), teórico que da el paso desde el estructuralismo a la hermenéutica en su obra *Tiempo y narración* a partir de 1983, reivindica la urgencia de poner a prueba la capacidad de metamorfosis de la trama

---

<sup>42</sup> —El personaje protagonista, o actante sujeto, a pesar de los cambios que en su presentación haya podido experimentar en la novela actual, no llega a desaparecer y suele conservar unos rasgos que lo identifican, pues suele estar dotado de unas determinadas cualidades, físicas y morales y una disposición para la acción, que el lector espera y que encontrará probablemente en el texto o en el subtexto. Una larga tradición en la novela hace que los lectores tengan unas expectativas en torno al personaje, y al confirmarlas o rechazarlas, construyen su figura. La función de un personaje exige determinados signos de ser (descripción), unos determinados valores semánticos (significado o sentido) y unas determinadas posibilidades de relación con elementos exteriores a la obra (pragmática), que se situarán directa o indirectamente entre el autor, el texto y el lector, en el proceso de comunicación literaria que suscita la novela (Bobes, M.<sup>a</sup> C. 1998: 157).

donde, más allá de su primera aplicación en la *Poética* de Aristóteles, se aprecia cada vez más la imposición del personaje. A diferencia de la epopeya y la tragedia, en la novela moderna la noción de carácter se libera de la trama e incluso la eclipsa totalmente. Esto se debe a que, primero, se amplía la esfera social en la que se desarrolla la acción en tanto que ya no se describen los hechos célebres de héroes o personajes legendarios, sino de hombres y mujeres corrientes; segundo, se desarrolla una mayor complejidad y diversidad de los planos de conciencia psicológica de los caracteres; y tercero, se acrecienta el campo de la acción por el que debe entenderse tanto los cambios visibles de situaciones y trastrocamientos de fortuna, como las transformaciones morales de los personajes. Para Ricoeur, es el personaje el que construye el relato narrativo mediante el qué, el cómo y el porqué de sus acciones que justifican las mudanzas morales y sociales del mismo en el tiempo del discurso.

En este sentido, desde una postura filosófica hermenéutica, el autor francés identifica el concepto de *sujeto* con un locutor, un agente, un personaje de la narración o un sujeto de imputación moral. Así pues, establece un paralelismo entre el personaje de los discursos narrativos y el sujeto que se sitúa fuera del texto. La teoría de Ricoeur trata de reconstruir el sujeto quebrado, desanclado y con una identidad ahistórica que se derivó de la duda cartesiana y de la crítica nietzscheana a la filosofía occidental. Esto es, intenta recuperar y reconstruir al sujeto con una nueva subjetividad proponiendo una hermenéutica del sí. En 1990, Ricoeur propone en *Sí mismo como otro* que el sujeto se autodefine a través de la escritura y lectura de narraciones en tanto que el ser, cuya vida es esencialmente temporal, trata de unificar lo disperso de la existencia y encontrar, construir y recibir la propia identidad mediante la narración y/o composición de sus relatos. La hermenéutica ricoeuriana consiste en comprenderse ante un texto, el cual nos proporciona los elementos necesarios para conocerse uno a sí mismo<sup>43</sup>, pero, también

---

<sup>43</sup> Según la teoría ricoeuriana, el sujeto es un ser heterónimo y mediatizado por una red simbólica de relaciones sociales, históricas, políticas y culturales. El sujeto es, primero, capaz de designarse a sí mismo como el locutor de su propia palabra; segundo, un ser de acción en tanto que puede intervenir en el curso de la historia cambiando o modificando algo; tercero, capaz de unificar y dotar de sentido a su existencia donde se reconoce como el personaje y el narrador de su propia historia; y cuarto, responsable de sus actos. En este sentido, cuando se habla de comprenderse ante el texto, el filósofo francés se refiere a la apropiación de todas las objetividades que estructuran la obra, pues, contrariamente a la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo por intuición inmediata, solo nos comprendemos a través de la mediación de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales, pues —¿qué sabríamos del amor y del odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el yo, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura?! (Ricoeur, P. [1986], 2002: 109). Por tanto, el yo llega al conocimiento de sí como resultado de una vida examinada, contada y retomada por la reflexión aplicada a las obras, a los textos, a la cultura.

para descubrir o inventar<sup>44</sup> otro yo distinto del que se acercó, inicialmente, a leerlo. A propósito de la importancia de la situación del sujeto para el conocimiento, debemos mencionar al filósofo francés Michel Foucault y su libro *La arqueología del saber*, publicado en 1969. En este, dirige su análisis hacia el enunciado, la unidad básica del discurso que considera ignorada hasta ese momento. Los enunciados dependen de las condiciones en las que emergen y existen dentro del campo del discurso de modo que los discursos están regidos por reglas, más allá de las gramaticales y lógicas, que operan en la conciencia de los sujetos individuales y que están implícitos en las estructuras de una sociedad y momento dados. Así pues, el análisis arqueológico que Foucault propone se focaliza en la dimensión de exterioridad de los discursos. En esta línea iban a proseguir los estudios post-estructuralistas que enunciaban la reconstrucción del personaje por parte de un destinatario individual y concreto en un momento dado.

Este cambio de concepción de la obra, y también del personaje literario, se dejará notar en el campo de la lingüística estructural. El protagonismo absoluto que hasta ese momento desempeñaban los aspectos sintácticos en el estudio narratológico del texto comienza a ceder terreno ante el empuje de otros aspectos menos atendidos: los pragmáticos y semánticos. La semántica extensional toma ahora el relevo de la teoría de la narración y se erige en el centro de interés de unos estudios que desplazan su atención hacia el exterior del texto narrativo. En otras palabras, los estudios se interesan por el referente, entendido como estructura del conjunto referencial constituida por los seres, estados, cosas y procesos externos al texto. En este sentido, debemos hacer referencia al concepto de —mundos posibles‖ de Tomás Albaladejo que

---

En este contexto, resulta interesante destacar que Ricoeur también elaboró una teoría hermenéutica aplicada al ámbito de la semántica en su obra *La metáfora viva* en 1975. Concibe la metáfora no solo como forma en cuanto figura del discurso o ni siquiera como sentido en cuanto a instauración de una nueva pertinencia semántica, sino, también, en cuanto a la función referencial del enunciado metafórico para re-describir la realidad. Así pues, esta función referencial contamina el discurso y re-describe una realidad inaccesible a la descripción directa, esto es, —transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad [...] gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras‖ (Ricoeur, P. *TyN I*, [1985], 2004: 33).

<sup>44</sup> Antonio Campillo (2001: 219-231), en el capítulo —La invención del sujeto‖, da cuenta de que toda identidad personal está forjada por una combinación de categorías parentales, económicas, políticas y simbólicas de modo que las identidades están reguladas por el sistema social y de poder imperantes. Así pues, la identidad personal se construye y se reconstruye, se fortalece y se resquebraja en el juego de las relaciones sociales que mantenemos unos con otros. Dado que la identidad personal, establecida como imposición cultural, social y de poder, es, a un tiempo, la clave de todo sometimiento resulta normal —el deseo de borrar el propio nombre y la propia identidad, es decir, el deseo de hacerse invisible, indistinto, anónimo a fin de pasar desapercibido y vivir lo más libremente posible‖ (p. 223). Para ello, es indispensable, como se refiere Campillo a propósito de una frase de Sócrates, el ejercicio del pensamiento entendido como el —diálogo del alma consigo mismo‖, es decir, como un continuado —examen de sí mismo‖ y como un trabajo que combine la invención y el autodomínio.

nos servirá para consolidar la concepción del personaje como ser plenamente activo en la trama y no subordinado a la acción, que está dotado de unos rasgos psicológicos y de una entidad propia para construir submundos dentro del mismo mundo de la ficción. Como explica Piñera Tarque (2009: 41-62), el desarrollo de la poética de los mundos posibles como una teoría de la ficcionalidad literaria se entiende bien si atendemos al contexto del desencanto estructuralista del momento y de la búsqueda de nuevos horizontes teóricos que defienden una situación comunicacional del hecho literario.

La poética de los mundos posibles de T. Albaladejo, en cuanto a los estudios de semántica literaria, ha sido una de las aportaciones más significativas en la teoría literaria. En su obra de 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Albaladejo se centra en la ficción realista y aborda una de las cuestiones clave de la teoría literaria actual: la conexión entre el texto literario y el mundo representado en aquel. Así pues, los discursos narrativos conforman mundos literarios distintos de la realidad cotidiana. Estos mundos literarios a los que Albaladejo denomina —mundos ficcionales o posiblesl, que no existen fuera del texto, que son producto de la creatividad mental del escritor y que —inventanl una nueva realidad ya sea verosímil o no. La teoría de los mundos posibles de Albaladejo parte de una concepción del universo basada en la existencia de diversos mundos alternativos entre sí. A partir de la tradición filosófica, a la que pertenecen pensadores como Leibniz, el crítico ofrece una reflexión teórica nueva puesto que plantea la concepción textual de mundos efectivamente actualizados con otros probable o hipotéticamente actualizables. Se podría decir, entonces, que se trata de una teoría que propone un acercamiento distinto y abierto al texto, en el que infinidad de mundos cobran o pueden cobrar existencia en la medida en que son concebibles por la mente humana.

Albaladejo ([1986], 1998: 58-59) propone tres tipos generales de mundo a los cuales corresponden los diferentes modelos de mundo concretos y particulares. El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero, cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. En este caso, el productor elabora estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo como en los textos históricos o periodísticos. El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con estas. Por último, el tipo III de modelo de mundo es de lo ficcional no verosímil cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a estas, implicando una transgresión de las mismas como sucede en textos literarios de ficción fantástica. Esta distinción de

modelos de mundo está directamente relacionada con la cuestiones de realismo y fantasía en literatura. En este punto, es donde se hace imprescindible la recepción del texto puesto que —una condición sumamente importante para la felicidad de la comunicación es que en la interpretación de un texto el receptor establezca, por adopción o por construcción, un modelo de mundo coincidente con el establecido por el productor<sup>l</sup> (Albaladejo, T. [1986], 1998: 63). Por tanto, la teoría de Albaladejo consiste en una teoría semántica de la narración, en la que creación literaria y referente extra-textual dialogan incesantemente, mediante los componentes de intensión y extensión semántica. Según el crítico, —en la recepción de los textos lo semántico-extensional no puede ser tomado en consideración sin la organización intencional previa por la que a dicho ámbito se llega<sup>l</sup> ([1986], 1998: 63).

En este sentido, ya hemos explicado que la actividad creativa del escritor puede configurar, según Albaladejo, distintos modelos de mundo de acuerdo con unas reglas que pueden ser iguales, parecidas o totalmente contrarias a las del mundo real objetivamente existente. Pero también se puede afirmar la posibilidad de describir secciones dentro de cada uno de los modelos de mundo tornándose cada una de las secciones en un submundo. Así pues, una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos formen parte de ella, esto es, —hay un submundo de cada persona, si se trata de un texto literario para cada uno de los personajes se constituye un submundo<sup>l</sup> (Albaladejo, T. [1986], 1998: 70). La teoría de los mundos posibles de Albaladejo presupone a los personajes como individuos con diferentes —actitudes de experiencial ([1986], 1998: 71), siempre en conexión con la temporalidad, y aquellas pueden ser de distinta clase: de conocimiento, fingimiento, deseo, temor, etc. En consecuencia, —cada mundo de individuos puede estar compuesto por el submundo real efectivo del individuo y por su submundo conocido, su submundo deseado, su submundo temido, su submundo fingido<sup>l</sup> ([1986], 1998: 70) que definen y dan existencia textual al personaje. El texto vendría, así, a ser un conglomerado donde se encuentran todos los mundos de individuo que conviven en el texto de la narración<sup>45</sup>, y

---

<sup>45</sup> Martín Jiménez (2015:71) se refiere al modelo de los mundos posibles en los discursos narrativos de Albaladejo para incluir en él, también, a otros submundos imaginarios que pueden desarrollarse en la poesía lírica por ejemplo: —La teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada para explicar, fundamentalmente, los textos narrativos y afines, y el listado de los submundos imaginarios contemplados por dicha teoría se ha adecuado, en consecuencia, a los tipos de procesos mentales que suelen experimentar los personajes de las obras narrativas ficcionales. No obstante, dicho listado (que contempla los submundos conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado...) no tienen un carácter cerrado, y puede ser ampliado para incluir otros submundos imaginarios característicos de los género lírico y argumentativo, constituyentes del mundo del autor<sup>l</sup>.

donde se plasma la complejidad psicológica de unos seres que se relacionan, se confrontan o se complementan entre sí.

En relación con este punto, Galdós creó unos personajes femeninos que están mediatizados por los mundos de la fantasía, el deseo y la ilusión y que poseen una psique compleja que les permite aceptar y también cuestionar, al mismo tiempo, hechos y situaciones del mundo de la ficción. La riqueza de este mundo suprarreal en los tipos femeninos galdosianos permite que una lectora feminista seleccione e interprete las particulares conductas, actitudes y comportamientos de aquellos que dicen algo de ella misma. Como explica M. Ezquerro (1993: 13-18), el lector recibe una historia donde los personajes van a ser los vectores privilegiados de su identificación. Cada lector, en función de su vivencia personal, va a reconocerse en los personajes novelescos de modo que puede explicarse la identificación del lector con aquellos, lo que fundamenta el placer de la lectura:

Al ser una estructura globalizante, capaz de recibir una cantidad infinita de propiedades semánticas, el personaje permite que cada uno de los lectores seleccione los rasgos que a él le interesan, olvidando los otros, e incluso añadiendo de su cosecha alguno que otro. Así cada uno de nosotros puede vivir aventuras que su propia vida nunca le deparará, puede gozar placeres prohibidos y sufrimientos sin dolor propio (Ezquerro, M. 1993, 17).

El novelista ofrece un universo ficcional, con mujeres complejas, que evolucionan mental y físicamente, con situaciones incoherentes y comportamientos sorprendentes, lo que hace posible que una lectora pueda acercarse a las protagonistas desde parámetros feministas y según sus cánones empíricos. Todo ello pone de manifiesto que la concepción de personaje no es estática, sino que ha experimentado una evolución en la teoría literaria de las últimas décadas, de modo que ya no solo se presenta como una unidad estructurada y cerrada gracias a los recursos retóricos del autor, sino también como una unidad abierta y un —índice pragmático que remite a una ideología y a una realidad a través de la visión del autor en el momento de la creación, y del lector en el momento de la interpretación (Bobes, M.<sup>a</sup> C. 1993: 45). De este modo, el personaje se concibe como una entidad trascendente en tanto que —sale de los límites

textuales para —vivirl en la mente receptora como bien explica Vázquez Medel<sup>46</sup> (1995: 29-42) cuando se refiere a la construcción del personaje como proceso —transdiscursivo, superador del excesivo inmanentismo que ha predominado en la teoría literaria. Así pues, el personaje se construye en un proceso en el que intervienen la intención del autor como actividad que objetiva y cristaliza un estado de consciencia, la intención operacional u —operis, consecuencia de esa cristalización por parte del autor en el texto, y la intención del lector, que no solamente difiere entre cada lector sino también según el momento o estado de conciencia de cada lector. En este sentido, tenemos que referirnos a la vasta teoría del personaje que ha realizado Uri Margolin en diversos artículos y obras. El crítico afirma que los personajes literarios son incompletos y esquemáticos —conceptos manejados por Ingarden (en Warning, R. (ed.), [1979], 1989: 35-54), a partir de la fenomenología de Husserl, y tomados después por Iser —en tanto que son producidos gracias a la retórica del autor que condiciona la intervención del receptor para completarlos mediante operaciones cognitivas. Asimismo, afirma que las teorías formalistas y estructuralistas no sirven para interpretar a personajes de la literatura especialmente la posmoderna. Estos son individuos complejos, que desean, sueñan y establecen mundos narrativos radicalmente distintos de otros tipos de textos como los históricos y, por lo tanto, no es posible interpretarlos desde una perspectiva narratológica puesto que —employs a restricted number of theoretical predicates, all of the same type, namely, communicative, and this is why it has contributed much more to the study of the narrational system than to that of the narrated (Margolin, U. 1990: 845).

En literatura, a diferencia de otros textos, el personaje es puramente un constructo conceptual del autor —advértase aquí el sustrato fenomenológico husserliano sobre la vida de la conciencia que da sentido al mundo—, que depende de las injerencias creativas de este y, por tanto, resulta un individuo incompleto, discontinuo y ambiguo<sup>47</sup>. Se debe a los múltiples rasgos físicos y mentales que cambian

---

<sup>46</sup> —Notre objet d'attention se fixe sur l'ensemble des opérations que le producteur d'un discours (discours considéré —narratif) réalise —en y laissant ses marques— pour construire le personnage, régir l'activité poético-réceptive et orienter les représentations mentales du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur vers des —domaines symboliques! déterminés. Ces espaces possèdent une correspondance particulière avec deux que nous construisons à partir de nos propres expériences quotidiennes. Sphères de représentation et d'action qui appartiennent généralement au domaine informatif de la connaissance, au domaine volitif des affects et des passions et/ou, enfin, au domaine des actions pragmatiques! (1995: 39).

<sup>47</sup> En este sentido, hay que hacer referencia al modo de caracterización del personaje novelesco a partir de la intención del autor, que revela esa identidad discontinua y múltiple del personaje. Álamo Felices (2006: 189-213) estudia las técnicas de caracterización del personaje literario desde distintas perspectivas teóricas para concluir que la construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de

en él y a las relaciones establecidas con otros personajes que generan igualmente elementos contradictorios convirtiéndolo en un paradigma de rasgos<sup>48</sup>. No obstante, el personaje que se inscribe en los mundos de la ficción no solo puede presentar distintas —versiones‖ dentro de un texto (intratextual), sino también entre distintos textos (intertextual) de un mismo o de diferentes autores y entre un texto y su referencia (extratextual) como ocurre en la novela histórica. En este sentido, Uri Margolin (en Mihailescu, Calin-Andrei y Hamarneh, Walid (eds.), 1996: 113-132) habla de la relación de identificación que se establece entre el original y las versiones alternativas en los individuos de la ficción motivada por una —polyvocal narration (a story with a multiplicity of personalized partial narrators but without a global one about them)‖, por la evolución del personaje en posteriores textos del mismo escritor, por las —versiones‖

---

—la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes‖ (p. 200) de modo que no se termina hasta que finaliza el proceso textual.

<sup>48</sup> Steven Cohan (1983: 5-27) define al personaje como —a paradigma of traits‖ para fundamentar su tesis sobre los mecanismos narrativos que condicionan que un personaje sea lo suficientemente —legible‖ para estimular algún tipo de interacción entre el texto de una novela y su lector. Cohan argumenta que el personaje es —legible‖ cuando el texto y su lector trabajan juntos para promover la transformación representacional de la figura en una existencia virtual. Esto es, a través de su activa participación en el texto, el lector experimenta el personaje como algo más, como un objeto de su percepción. La virtual existencia del personaje resulta de la construcción de la figura como sujeto-objeto en el propio espacio imaginativo del lector. No obstante, para que esto sea posible es necesario que, narrativamente, el personaje sea codificado por el escritor, si bien de una forma coherente y estructurada, como una unidad con riqueza de rasgos que promuevan una —imaginative gestalt‖ en el receptor. Como ha estudiado M.<sup>a</sup> A.

Hermosilla Álvarez (2011: 21-31) en relación a los procedimientos visuales en la teoría iseriana, percepción y pensamiento no pueden funcionar separadamente en la construcción de los objetos descritos en la obra literaria. Los textos no describen objetos definitorios como los de la vida real sino que contienen *vacíos* que han de ser —llenados‖ por el receptor en las concreciones individuales. En esta operación, los objetos —aparecen‖ en la conciencia del lector pero no presentan caracteres definitorios sino que, a través de un sistema de esquema y corrección, se van modificando a la luz del texto y de nuestra experiencia. Así pues, la figura resultante de la interpretación posee una existencia virtual puesto que no se corresponde ni con aquella presentada en el texto ni con aquella propiciada por la actividad receptora, sino con una intermedia.

Todas estas consideraciones teóricas ponían de manifiesto la necesidad de propugnar una concepción del personaje que se alejara del tradicional sometimiento de este a la estructura textual. Así pues, la teoría de Cohan está en la línea de las nuevas perspectivas teóricas que se han desarrollado en los últimos tiempos como la de Seymour Chatman (1990: 128-140), quien evidencia la necesidad de una teoría abierta del personaje que nos permita desplazar nuestra preocupación más allá de las funciones de aquel en la trama. Lejos de la concepción aristotelética en *Poética* de concebir a los personajes como simples funciones de la trama, Chatman habla del personaje autónomo que es —reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicativa por el discurso a través del medio que se al (1990: 128). Pero, para poder reconstruirlos, es imprescindible el cómo se presentan los personajes y, en esta cuestión, Chatman habla de la personalidad, el carácter y el pensamiento distinguiendo entre personajes abiertos y cerrados. Así pues, en tanto que el personaje presenta una personalidad —abierto‖, será objeto de nuevas especulaciones y enriquecimiento y de visiones y revisiones por parte del receptor. Esta personalidad —abierto‖ se configura narrativamente por el acto del escritor a través del —rasgo‖ que se entiende como cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro. El rasgo se configura a través de los actos y los hábitos del personaje que pueden repetirse o no delimitando no solo los aspectos físicos, sino también los fenómenos psicológicos como sentimientos, estados de ánimo, pensamientos y actitudes en el personaje.

que diferentes escritores, en términos macro-semánticos (el arquetipo literario de Don Juan), realizan en el tiempo y por la referencia extratextual de un personaje que es conocida por el público lector. De ahí que la construcción autorial del personaje en literatura condicione una identidad fluctuante y ambigua en el personaje novelesco. Gracias a la especificidad polivocal narrativa y a una dimensión subjetiva<sup>49</sup> del personaje en la obra galdosiana, el autor canario insta, de una forma consciente o no, al acercamiento de una lectora, quien, con parámetros feministas, busca y selecciona aquellos comportamientos, pensamientos y actitudes de los tipos femeninos que pueden cuestionar y de-construir la cultura del Patriarcado.

---

<sup>49</sup> En esta cuestión, ya los post-estructuralistas como Leo Bersani y Hélène Cixous hablaban del carácter y la subjetividad en el personaje. En contra de la convencional opinión de humanistas como W. J. Harvey, Christopher Gillie, John Bayley y Martin Price acerca de que la importancia del personaje estribaba en la representación mimética de los —valores— de la realidad en la ficción, Cixous (1974: 383-402), seguidora de la teoría de Foucault, cuestiona no solo la estabilidad sino también la unidad del personaje y sostiene que el personaje es —the product of a repression of subjectivity— (pág. 384). En literatura, el personaje también sufre un proceso de socialización durante su inserción en la máquina social. La subjetividad, manifiesta en los pensamientos y actitudes de los personajes es, precisamente, la parte impredecible del sujeto y el potencial infinito que le permite crecer y cambiar en la ficción. Así, el texto asegura una comunicatividad con el lector en tanto que —through the *character* [entendido como —carácter— o —personalidad—] is established the identification circuit with the reader— de modo que —a *character*, preconceived or created by an author, is to be *figured out*, understood, read— (pág. 385).

**CAPÍTULO II. *FORTUNATA Y  
JACINTA:***

**HACIA UNA CONSTRUCCIÓN**

**DE LA**

**“SORORIDAD”.**

## 2.1. El juego de perspectivas y la corrección de las *expectativas*.

El personaje de Fortunata<sup>50</sup> ofrece elementos novedosos que quiebran tanto las normas literarias de la esposa adúltera en la novela decimonónica, verdadero horizonte de la narración, como los valores y preceptos morales y sociales de la mujer en una cultura patriarcal. Cuando el *repertorio* es cuestionado, es tarea, en este caso, de la receptora, que sigue como *lector implícito* —en un sentido neutro dado su concepción casi inmanentista— las estrategias textuales, corregir el *horizonte de expectativas* y reconstruir la intención del texto mediante su *realización* (Iser, W. en Warning, R. (ed.), [1972], 1989: 149) o las actividades cognitivas de su conciencia en el proceso de lectura. Es entonces que, en el proceso de representación del personaje novelesco, una lectora feminista pone en funcionamiento su productividad cuando se dispone a completar los *vacíos* iserianos o *lugares de indeterminación* de Ingarden que surgen como consecuencia, por ejemplo, de las ambigüedades y contradicciones en la narración y en los mismos personajes.

En este sentido, son las mismas figuras novelescas que orbitan alrededor de la de Fortunata quienes van a sufrir una confusión entre ilusión y realidad<sup>51</sup> no quedando aquella, tampoco, al margen de ello. Significativo es el momento en que la huérfana, perteneciente a la clase del pueblo, sufre un ataque de celos cuando se ve abandonada de nuevo por su amante Santa Cruz de forma que, en dirección a la casa de este, su imaginación le hace ver al supuesto amante de su rival, la esposa de Santa Cruz, Jacinta:

¿Quién salía? Un caballero con botines blancos que parecía extranjero. El tal pasó junto a ella, la miró, casi casi se detuvo un instante para verla mejor; después siguió su camino. Otras personas salían o entraban. Aunque en el pensamiento de Fortunata iba condensándose la imposibilidad de entrar, continuaba allí clavada sin saber por qué. No se podía marchar, aunque iba comprendiendo que la idea que a tal sitio la llevó era una

---

<sup>50</sup> En lo sucesivo las referencias sobre el personaje de Fortunata seguirán la obra *Fortunata y Jacinta*, edición de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, tomos I (2000) y II (1999).

<sup>51</sup> Recordemos el desconcierto de Jacinta cuando, exacerbada su imaginación por la obsesión de la maternidad y por los cuentos inventados de Ido del Sagrario, no hace caso a su razón y se deja llevar por una percepción sensorial de la realidad al creer estar viendo al hijo, que en verdad había muerto, de la amante de su marido, Fortunata: —Lo más particular fue que si cuando la fisonomía del Pituso estaba embadurnada creyó Jacinta advertir en ella un gran parecido con Juanito Santa Cruz, al mirarla en su ser natural, aunque no efectivamente limpia, el parecido se había desvanecido! (parte I: 354). Más tarde, es el mismo Santa Cruz quien habla a su esposa sobre la falsedad de la historia aunque Jacinta todavía se niega a creerlo: —«¿Cómo ha de ser ilusión? No me vengan a mí con cuentos. Aquellos plieguecitos de la nariz cuando se ríe..., aquel entrecejo...» Y así estuvo hasta muy tardel (Pérez Galdñs, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 419).

locura, como las que se hacen en sueños. Uno de los muchos desvaríos que se sucedieron en su mente fue imaginar que tal o cual hombre de lo que vio salir era amante de Jacinta. «Porque a mí no me digan que es virtuosa... Vaya unos embustes que corre la gente. No se puede creer nada. ¿Virtuosa? *Tié* gracia. Ninguna de estas casadas ricas lo es ni lo puede ser. Nosotras las del pueblo somos las únicas que tenemos virtud, cuando no nos engañan. Yo, por ejemplo... verbigracia, yo» (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte I: 83-84).

El procedimiento dialéctico entre ilusión y realidad, entre lo perceptivo y lo intelectual, contribuye al ejercicio constructivo del receptor tal como explica M.<sup>a</sup> A. Hermsilla (2011: 21-31), que cobra aún más relevancia en el personaje de Fortunata. Desde el principio, el juego de perspectivas y voces narrativas que rigen la historia de la protagonista galdosiana, sobre todo en la primera parte, nos obliga a cambiar continuamente el punto de vista y a poner en duda lo que parece verdad o fingimiento/ficción, y por ende, a descubrir la vertiente metaficcional y la autorreflexividad del texto galdosiano, que se convierte en un discurso sobre el acto de escribir y el acto de leer. En este sentido, John Kronik (en Gullón, G. (ed.), 1986: 257-58) ha estudiado con gran maestría esta dicotomía mediante las narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*:

El cotejo de los puntos de vista de varios personajes o del relato interior con datos exteriores intensifica la complejidad de este procedimiento [narrativo] y hace resaltar sus dimensiones irónicas. También hace resaltar la relatividad de la realidad. Persiste el ensanchamiento de niveles narrativos incluso si solo se trata de la comunicación de un personaje porque se le reconoce como un ser humano falible, cargado de prejuicios, y, a pesar de la inmediatez de su experiencia, no tiene la autoridad que le concedemos al narrador exterior, sobre todo si identificamos a éste con el autor implícito. [...] Galdós, para quien el juego narrativo es tal vez el más deleitoso entre los muchos que permite la novela, se aprovecha plenamente de estas estructuras reflexivas. Jamás se olvida de que la novela realista, aunque sea realista, es novela, narración ficticia. Refleja una realidad histórica y refleja su propia realidad como objeto autónomo.

Galdós usa en numerosas ocasiones palabras como «cuento», «historia», «relato», «narrador», «novela», «ficción» y «lector», siendo el personaje literario susceptible de funcionar, según las circunstancias, como narrador, como objeto narrado o como receptor de una narración. De ahí, que al —entremezclar realidad y ficción en varios niveles y al presentar verdades que se toman por mentiras y ficciones que se toman como la verdad, hacen ver las fronteras borrosas entre los dos conceptos (en

Gullón, G. (ed.), 1986: 265). Los mismos entes de la ficción se mueven en esta dialéctica, pues Fortunata duda de la credibilidad de Maxi cuando este está a punto de revelarle la identidad de la nueva amante de Santa Cruz, su amiga Aurora: —¿Qué historias me vienes a contar ahí?... Déjame en paz!. Por el contrario, mucho antes, la del pueblo sí creyó la ficción de Aurora sobre el supuesto amante de Jacinta, Moreno Isla: —¡Ya no había virtud! ¡Ya no había más que la ley del amor!... ¡Ya podía ella alzar su frente! Ya no le sacarían ningún ejemplo que la confundiera y abrumara. Ya Dios las había hecho a todas iguales... para poderlas perdonar a todas!. La lectora, Fortunata, había creído la ficción creada por Aurora porque, si bien esta se basa —en una realidad observada [en tanto que] Moreno se había prendado de Jacinta! (Kronik, J. M. en Gullón, G. (ed.), 1986: 264), la del pueblo quería colocarse en una posición de superioridad respecto a la esposa pese a que la supuesta entrega de esta a Moreno Isla estaba fundada en meras suposiciones.

Pero lo que resulta una auténtica ficción difícil de creer es la propia vida de Fortunata con dos embarazos, resultando el primero de ellos infructuoso, situaciones de abandono por parte de su primer amante Santa Cruz y otras de maltrato y prostitución por posteriores amantes y protectores, un matrimonio no deseado con Maximiliano Rubín con el encierro previo en el convento de Las Micaelas y las posteriores relaciones extramatrimoniales, una relación paterno-amorosa con Evaristo Feijoo y el fallecimiento de la joven al poco de alumbrar al hijo de Santa Cruz. De ello son testigos los propios personajes, quienes destacan, como el farmacéutico Segismundo Ballester en el funeral de Fortunata, el carácter ficcional<sup>52</sup> de su vida. La voz narrativa señala lo extraordinario que resulta la existencia de Fortunata, digna de ser contada, por ejemplo, ante el anciano Evaristo Feijoo convirtiéndose, así, la huérfana en la propia narradora de la suya: —cuando le tocaba a ella ser narradora, incitada por su protector a mostrar algún capítulo de su vida, que en corto tiempo ofrecía lances dignos de ser contados y aun escritos! (parte III, p. 108). Si bien Evaristo sentía gran regocijo oyéndola, no podía ocultar sentir

---

<sup>52</sup> —En el largo trayecto de la Cava al cementerio, que era uno de los del Sur, Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era, sin duda, lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien. Segismundo no participaba de tal opinión, y estuvieron discutiendo sobre esto con selectas razones de una y otra parte, quedándose cada cual con sus ideas y su convicción, y resultando al fin que la fruta cruda bien madura es cosa muy buena, y que también lo son las compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos! (Pérez Galdñs, B. *Fortunata y Jacinta*, II, 1999: 534-35).

verdadero terror a veces. Y es que el elemento de la fantasía y de la imaginación creadora no es algo nuevo en la escritura galdosiana puesto que el escritor canario estudia lo irracional y lo maravilloso con gran maestría, quedando impregnado en su orbe novelístico.

El mundo de lo inexplicable y de lo maravilloso urdido por soñadores, locos<sup>53</sup> y sujetos extravagantes es lo que, al mismo tiempo, otorga verosimilitud a lo narrado porque el alma humana sueña, desea e imagina y, porque —la realidad es fantástica y la imaginación no funciona en el vacío (Gullón, R. 1973: 187-188). Sin duda, Galdós funde magistralmente lo irreal y lo fantástico con la realidad en la dosis y medida justas porque —al estudiar cómo operan sueños, alucinaciones, imaginaciones, insomnios y delirios sobre los comportamientos y sucesos de la creación ficticia, dio a la novela decimonónica el espesor y la densidad que no alcanzaron los realistas a flor de piel (Gullón, R. 1973: 188). En esta simbiosis perfecta entre realidad y ficción, adquiere importancia el subconsciente femenino<sup>54</sup> al destacar, entre todos los demás, el mundo ilógico de *Fortunata*, hecho que no es incompatible con las reglas de la coherencia narrativa gracias al acierto estilístico de Galdós<sup>55</sup> tal como explica D. Villanueva (2005: 679-699). Lo no racional<sup>56</sup> permite que seamos testigos de los pensamientos, anhelos y padecimientos de *Fortunata* y que una lectora, con premisas feministas, pueda indagar en el creciente deseo de autonomía e independencia femenina de aquella ante distintas

---

53

Desde el principio los propios personajes dan cuenta de la singularidad y lo extraordinario de la *psique* de los demás entes novelescos, tales como el recurrente personaje galdosiano de Ido del Sagrario en *Fortunata y Jacinta*, enloquecido de escribir folletines y cuya falta de credibilidad da cuenta el propio Juanito Santa Cruz: —Es lo más inofensivo que te puedes figurar. Siempre que va a casa de Joaquín le pinchamos para que hable de la adúltera. Su demencia es que su mujer se la pega con un grande de España. Fuera de eso, es razonable y muy veraz en cuanto habla. ¿De qué provendrá esto, Dios mío? Lo que tú dices, el no comer. Este hombre ha sido también autor de novelas, y de tanto adulterio, no comiendo más que judías, se le reblandeció el cerebro (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, I, 2000: 303).

54

—... el *ánima* de Galdós encarna en los personajes femeninos de *Fortunata* y *Jacinta*, pero sobre todo en *Fortunata* y *Mauricia*. En la novela son las mujeres las que tienen acceso directo al inconsciente, acaparando casi todas sus manifestaciones, tales como los sueños, las intuiciones premonitorias, la libre asociación de ideas, la telepatía, la sincronicidad y la clarividencia. Ello no constituye para Galdós una visión negativa de la mujer, sino su celebración (Baralt, L. 1987: 499).

55

—Para llevar al lector, sin gran resistencia, a esas zonas, es preciso que lo irreal aparezca matizado, dentro de un cuadro donde lo natural y cotidiano, lo que por ser conocido y frecuentado resulta tranquilizador, ayude a pulir y reducir las aristas de lo maravilloso (Gullón, R. 1973:190).

56

Dentro de las narraciones galdosianas, —los sueños, insomnios y alucinaciones son utilizados para expresar lo sobrenatural, para dar forma a las sombras, a sentimientos e impulsos que nacen en las tinieblas y gracias a la capacidad visionaria del novelista salen de ellas y se incorporan a la novela, dando a ciertas situaciones y emociones una virtualidad que es vital (Gullón, R. 1973: 190). En este sentido, Víctor Fuentes (1989: 43) caracteriza la novela galdosiana y clariniana con el término de —realismo integral, destacando la trascendencia de las fórmulas realistas decimonónicas al incorporar los sueños, ensoñaciones y las pulsiones subconscientes en su mundo novelesco que dan prueba también de ese fondo espiritual y mítico de la novela realista decimonónica.

situaciones de opresión. Así pues, se produce un continuo cambio en el punto de vista de esta lectora cuyas *expectativas* se van modificando gradual e incesantemente cuando es testigo no de la sumisa y subordinada Fortunata, sino de la rebelde, decidida y transgresora Fortunata.

Esta receptora, motivada por la naturaleza díscola de Fortunata que se expresa en las estructuras discursivas, lleva a cabo una disseminación del sentido único del texto y lo reconstruye conforme a una mirada política que rastrea aquellas situaciones en que lo femenino queda marginado y restringido por el falocentrismo. Por ello, la lectora feminista no lee a una mujer caída y adúltera cuando Fortunata mantiene relaciones extramatrimoniales, sino a una mujer transgresora y valiente que rompe, siguiendo sus deseos, con las normas morales y sociales establecidas. Esto es lo que sucede en el capítulo VII de la segunda parte de *Fortunata y Jacinta* donde tiene lugar la primera relación adúltera de Fortunata con Santa Cruz y siendo ya la esposa de Maximiliano Rubín. El episodio comienza con el sentimiento de soledad de Fortunata, inmersa en la quietud tenebrosa que inunda la nueva casa donde el recién matrimonio acababa de mudarse. Allí, la joven observa a su marido dormido que ha caído rendido y exhausto a causa de las terribles jaquecas que padeció durante la noche cuando le fue imposible consumir —recuérdese también su manifiesta impotencia sexual— el matrimonio.

La narración está punteada por un narrador omnisciente que nos introduce en la angustia y en el miedo pero, también, en el deseo, de la joven al conocer, por boca de su amiga Mauricia la Dura, del acecho y la vigilancia de Santa Cruz desde el cuarto vecino a su casa. El proceso íntimo y la percepción de la realidad se trasladan al personaje de Fortunata y la recreación del ambiente se tiñe ahora de la sentimentalidad de la joven. Esta, sumida en un estado de intranquilidad y nerviosismo por el acercamiento del señorito burgués, colorea la atmósfera de la casa de un tono amenazante imaginando los tabiques transparentes, como gasas delgadas, que permitían ver todo lo que de la otra parte pasaba. Fortunata siente que su antiguo amante observa y sigue todos sus pasos como una sombra constante que la persigue y el escenario es la manifestación de su lucha interna entre amar libremente o acatar la nueva vida decorosa que ha adquirido con su matrimonio:

Lo más particular era que la misma Fortunata, al correr el cerrojo con tanto cuidado, había sentido, allá en el más apartado escondrijo de su alma, un travieso anhelo de

volverlo a descorrer. Podría ser ilusión suya; pero creía ver, cual si la puerta fuera de cristal, a la persona que tras ésta, a su parecer, estaba... Le conocía, ¡cosa más rara! en la manera de empujar, en la manera de rasguñar la fechadura, en la manera de probar una llave que no servía. [...] Pero de repente, sin saber cómo, criada y ama cruzaron sus miradas, y en una mirada pareció que se entendieron. Patria le decía con sus ojos que arañaban: «Abra, usted, tonta, y déjese de remilgos.» La señora decía: «¿Le parece usted bien que abra?... ¿Cree usted qué...?» (Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, parte II: 679).

El ritmo narrativo se atempera cuando el narrador nos trasmite en tercera persona los pensamientos de Fortunata, sin matices subjetivos, por medio del estilo indirecto libre. Se mantiene un narrador ajeno a la historia ficcional pero nutriendo su discurso de la visión propia del personaje privilegiado como Fortunata. En la novela, trascurridos unos días de la ceremonia nupcial, la joven se va a decidir por amar libremente a su antiguo amante al margen de los fueros del matrimonio. Así pues, aprovechando la laboriosidad de Maximiliano y doña Lupe por conseguir sacar de la cárcel a Juan Pablo, sobrino y hermano respectivamente de aquellos, Fortunata consigue zafarse de la vigilancia de la criada Papitos y caminar libremente por las calles madrileñas. Lejos de la disciplina doméstica, la protagonista sufre un proceso de individualización por el que exterioriza sus auténticos deseos de libertad dejándose llevar por la pasión. Fortunata se aleja del dominio de la autoridad familiar y toma las calles de la ciudad donde cualquier objeto o persona que observa se torna diferente ante los ojos de la muchacha:

¡Qué gusto poder coger de punta a punta una calle tan larga como la de Santa Engracia! [...] Miraba todo con la curiosidad alborozada que las cosas más insignificantes inspiran a la persona salida de un largo cautiverio (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte II: 685).

La agilidad y el dramatismo del ritmo narrativo regresan cuando, una vez de vuelta a su casa, Fortunata abre la puerta de la sala y se encuentra súbitamente con su antiguo amante Santa Cruz. Este, sentado en el sofá, había sido hecho pasar por la taimada criada Patria. Los verbos de acción se suceden al igual que los pensamientos y sentimientos de la joven que estaba pálida como si se hubiera quedado sin sangre y casi a punto de perder el conocimiento. En las páginas siguientes, conocemos que los dos

amantes habían decidido citarse en un cuarto vecino a la casa de Santa Cruz tal y como este había propuesto para los futuros encuentros. Allí, los diálogos de los dos amantes versan sobre la libertad y la ocasión que el estado matrimonial de Fortunata le proporcionaría para faltar a su marido. El encuentro llega a su punto álgido cuando la voz narrativa omnisciente, introduciéndose en los pensamientos de Fortunata, nos deja entrever la relación sexual que estaba sucediendo entre los dos jóvenes:

El lugar, la ocasión, daban a su acto mayor fealdad, y así lo comprendió en un rápido examen de conciencia; pero tenía la antigua y siempre nueva pasión tanto empuje y lozanía, que el espectro huyñ sin dejar rastro de sí. [...] Lo que había hecho, hacía, a juicio suyo, por la disposición de las misteriosas energías que ordenan las cosas más grandes del universo, la salida del sol y la caída de los cuerpos graves. Y ni podía dejar de hacerlo, ni discutía lo inevitable, ni intentaba atenuar su responsabilidad, porque ésta no la veía muy clara, y aunque la viese, era persona tan firme en su dirección, que no se detenía ante ninguna consecuencia, y se *conformaba*, tal era su idea, con ir al *infierno* (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte II: 689).

El receptor o receptora puede descodificar la intención del autor siguiendo, como *lector implícito* (Iser, W. [1976], 1987: 55-70), los *esquemas* del texto y la tradición literaria decimonónica o el *repertorio* en el que se inscribe Fortunata, la novela de adulterio del siglo XIX<sup>57</sup>. De esta manera, analizaremos a la protagonista galdosiana de acuerdo a un conjunto de normas o códigos literarios, sociales, morales e históricos que señalaban y castigaban a la mujer casada y adúltera. No obstante, cuando este *repertorio* es alterado a partir de los actos, gestos y deseos de Fortunata y se rompe con el marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva normativa, se produce una corrección del *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 181-182) en una receptora que, conocedora de la literatura decimonónica, también se acerca con una ideología y perspectiva teórica feministas. Esta receptora observa estos elementos narrativos de una forma que le permite —leer| a Fortunata como una mujer transgresora que pasará de ser —escrita| por los demás a convertirse en la —escritora| de su propia historia.

---

<sup>57</sup> Cfr. Ciplijauskaitė, B. (1984).

## 2.2. La configuración externa de Fortunata.

Fortunata es una de las protagonistas con mayor peso narrativo en el mundo galdosiano. La acción narrativa se construye en torno a su figura, pues sobre ella gira la acción novelesca siendo protagonista de la mayoría de los acontecimientos del orbe novelesco. En este sentido, Peter Bly (en Gullón, G. (ed.), 1986: 95) subrayó que la trama misma no comienza a desarrollarse hasta que aparece la joven, y concluye precipitadamente con su muerte. La misma interpretación hace Y. Arencibia (1989: 39), quien destaca la función de la joven en la caracterización de los demás personajes, especificando a Fortunata como el más productor del mundo novelesco. Es únicamente Fortunata quien va a ser objeto de las especulaciones de los demás personajes profesando, como veremos más adelante, cambios en el pensamiento de muchos de ellos. Por tanto, Galdós no es el único creador de Fortunata, esto es, el escritor canario no es el único que inserta, a través de la escritura, matices extraordinarios o maravillosos en la historia de la protagonista, sino que son, también, los propios personajes de la ficción quienes contribuyen —sirviéndose de sus percepciones individuales, imaginaciones y credos existenciales— a construir distintas lecturas de Fortunata dentro de la ficción. Como señaló Arencibia (1989: 36), el/la lector/a descodifica e interpreta el mundo novelesco de Fortunata —con la aportación de todas estas voces tan distintas que relatan hechos nuevos para el lector, o que, a veces, refieren acontecimientos ya sabidos pero enfocados desde una nueva perspectiva.

En este sentido, María Paz Yáñez (1992: 252-53) fue muy consciente del proceso comunicativo en *Fortunata* y *Jacinta* porque la figura de Fortunata, más que todas las demás, se caracteriza por una gran pluralidad de significados e interpretaciones donde intervienen el resto de los entes ficcionales además del lector real mediante su representación mental de la protagonista galdosiana:

Pocas heroínas de la historia de la literatura se prestan tanto como Fortunata a una lectura metafórica, e incluso alegórica. Según el punto de vista desde donde se enfoque el estudio, puede ser símbolo de la nación española, de la sexualidad, de la clase popular, del sexenio liberal o de la materia prima de la obra de arte. Que varios personajes se obstinan, con poco éxito, en "tallarla" como a la cantera está sobradamente dicho. Pero no hay que olvidar que otros se empeñan en la aún más difícil tarea de interpretarla. La, en apariencia, sencilla moza se presta a las más diversas lecturas por parte de los que de cerca o de lejos la observan. Puede decirse, por tanto,

que no sólo asistimos al intento de su creación, sino también a las más variadas lecturas de su personalidad [...].

No me parece, pues, demasiado atrevido estudiarla como metáfora del texto en sus procesos de lectura. Varios son, como ya he dicho, los que intentan "leer" a Fortunata.

Paz-Yáñez centra su atención en la lectura que tres personajes hacen de Fortunata, analizando, de este modo, tres modelos de lectores que forman parte del universo narrativo: Plácido Estupiñá, Segismundo Ballester y Jacinta. El primero, caracterizado por su beatería (lector de anales eclesiásticos) y su extremado servilismo a la clase dominante y autoritarismo frente a los débiles, —interpreta a Fortunata como el lector convencido de la infalibilidad de los presupuestos de la sociedad en la que vive, solo puede ver una mujer mala y aferrada a sus vicios. El segundo, un boticario, crea una lectura parcial condicionada por su pasión hacia la heroína galdosiana. La tercera ofrece una lectura distinta de Fortunata que podríamos tildar hoy de feminista puesto que Jacinta, pasado el tiempo y consciente de las mentiras y engaños de su marido, acabará reconociendo en su rival a un sujeto común a ella, víctima de una misma situación de subordinación respecto a Santa Cruz y respecto a la sociedad<sup>58</sup>. Sobre este asunto también se refiere John W. Kronik (en Goldman, Peter B. (ed.), 1984: 60) señalando el proceso creador de otro personaje, don Evaristo Feijoo:

The initial conversation between Fortunata and Feijoo in Chapter IV contains the creator's declaration of intent: he plans to mold a new character: «yo me he propuesto sacarla a usted del terreno de la tontería y ponerla sólidamente sobre el terreno práctico» [...] The paradox contained in this transition, as so often happens in Galdós, is that the created object is to be more concrete and palpable than its living prototype. That fictional object is created in two stages, as Feijoo's proposal and the experience of the text up to this juncture insinuate: the character first penetrates the creator's imagination, and when the idea is translated into a word on a page, it materializes for the reader as an existent possibility; the character's ultimate materialization occurs with the close of the narrative, where the creative process of portrayal comes to an end and the idea as projected may or may not be realized, depending on whether control is affirmed or the illusion of autonomy is effected.

---

58

—Por fin, a la tercera lectura, cuando ya conoce a la auténtica Fortunata y al auténtico Pituso, su comprensión del texto va más lejos que la de ningún otro personaje de la novela. Evidentemente las relaciones que mantienen entre sí las dos mujeres son conflictivas. Cada una de ellas es antisujeto con respecto a la otra. Sin embargo, el primer encuentro en casa de Mauricia despierta la curiosidad de Jacinta, del mismo modo que su visita a las Micaelas impresionó a Fortunata. Sin que ellas mismas sean conscientes, se van convirtiendo en un sujeto común, en especial cuando surge un común antisujeto: Aurora. Así, al primer indicio de solidaridad por parte de Fortunata —la famosa paliza—, la comprensión de Jacinta se vuelve cada vez más patente. [...] Con la muerte de su rival, este principio de comprensión se convierte en compañerismo, fraternidad fundada en desgracias comunes y bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazo (Yáñez, M.ª P. 1992: 259-260).

En el mismo trabajo J. Kronik (1984: 56-57) estudió a la protagonista galdosiana desde la perspectiva del resto de los personajes novelescos destacando, por encima de Feijoo y de su curso de filosofía práctica, a otros muchos personajes en la tarea de —leerl a Fortunata:

At least a half dozen characters in the novel take an active part in the fabrication of Fortunata, each according to his a private creative norms. The most avid among these is Maximiliano, who gives title to the chapter, «Afanos y contratiempos de un redentor». Here Maxi initiates his campaign to redeem, reform, reeducate, regenerate Fortunata. [...] Finally he confesses that his Fortunata was a fabrication of his, an artistic construct emanating from his imagination: «la veo, no como era, sino tal y como yo la soñaba y la veía en mi alma; la veo adornada de los atributos más hermosos de la divinidad».

[...]

Nicolás's participation in the rebuilding of Fortunata is articulated through the verb «edificar». [...] That Fortunata is to become spiritually superior, edified, is Nicolás's intent; but Fortunata does not think and act according to an orthodox moral code, and when «edificar» is divested of its moral connotations, it simply points to Fortunata as an emerging structure, an object in the process of being built. [...] Lupe's authoritarian nature impels her to work on Fortunata as a sculptor or writer might, «debastándola y puliéndola hasta tallarla en señora». [...] Mauricia devises no such studied plans for Fortunata, but her influence on her friend —first as a diabolical voice in the Micaelas convent, then on her deathbed where she preached remorse and forgiveness— is immediate and visible. [...] Guillermina, too, is one of the bevy of builders inside Galdós's novel that construct Fortunata as Galdós's novel as a whole constructs her. The sway that Guillermina holds over Fortunata is so intense that creator and creation literally fuse in Fortunata's perception of Guillermina. Even Segismundo Ballester assumes a position of superiority over Fortunata, gives her advice, proposes that he becomes her lover and guide, and later watches over her during her pregnancy and illness.

De ahí que no resulte extraño que Fortunata vaya mostrándose de forma paulatina ante nuestros ojos, en contraposición con otras figuras de la novela. La intriga en torno a la protagonista galdosiana crece a medida que conocemos distintas y, hasta a veces contradictorias perspectivas de ella poniéndose en juego la técnica de la novela de folletín o por entregas. Serán las restantes figuras de la ficción quienes ofrezcan distintas perspectivas sobre Fortunata aunque teniendo todas ellas en común el elemento de la subordinación y obediencia femenina. En esta situación, la lectora adopta una posición cambiante ante las distintas perspectivas que se entrecruzan como en una auténtica —novela cervantinal según S. Gilman (1985: 304):

Una novela cervantina de perspectivas que se entrecruzan, es decir, una novela de conciencias que se enredan mutuamente, algunas menguadas por el vicio o el determinismo social, otras exaltadas y encendidas con el idealismo, otras, por fin, desfiguradas por un exceso de razón o retorcidas por la demencia, y todas ellas agrupadas en torno a la de Fortunata.

La muchacha del pueblo aparecerá como una creación ficcional del resto de las figuras de la novela. Tanto es así que ella ha sido denominada como —tabula rasa<sup>59</sup>, un —texto<sup>ll</sup> que está por escribir mediante las percepciones individuales y los intentos de re-educación de quienes la rodean (Juanito Santa Cruz, Maximiliano Rubín, Lupe la de los Pavos, Evaristo Feijoo, Segismundo Ballester...). Por ello, el proceso creativo está muy presente en la novela galdosiana como, por ejemplo, en el momento en que Juanito Santa Cruz recurre a los elementos retóricos de la cuentística para narrar a su esposa Jacinta su primer encuentro con Fortunata:

—Pues, bueno, allá voy... Como te iba diciendo, conocí a una mujer... Cosas de muchachos. Pero déjame que empiece por el principio. Erase una vez... un caballero anciano muy parecido a una cotorra y llamado Estupiñá, el cual cayñ enfermo, y..., cosa natural, sus amigos fueron a verle..., y uno de estos amigos, al subir la escalera de piedra, encontrñ una mujer que se estaba comiendo un huevo crudo... ¿Qué tal?... [...] —Empezamos a hablar. No subía ni bajaba nadie. La chica era confianzuda, inocentona, de éstas que dicen todo lo que sienten, así lo bueno como lo malo. Sigamos. Pues señor... al tercer día me la encontré en la calle. Desde lejos noté que se sonreía al verme. Hablamos cuatro palabras nada más; y volví y me colé en la casa; y me hice amigo de la tía y hablamos. (Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, parte I: 204-206).

Pero la facultad creadora no será solo dominio de Santa Cruz sino, también, de la propia Jacinta cuando aquel se refiera a la —cursi novelal<sup>ll</sup> creada por su esposa junto con su amiga Guillermina con objeto de que Izquierdo, tío de Fortunata, les vendiera el supuesto hijo que la joven engendró de Santa Cruz. Más adelante, será Guillermina quien manifieste lo teatral de la situación al permitir que Jacinta se ocultara en su casa para escuchar la conversación que la religiosa tendría con Fortunata: —Eso sí que no te

---

59

—En un mundo novelístico construido a base de genealogías, Fortunata no tiene ninguna, así ella es tan excepcional a su manera como su adorado Delfín lo es a la suya. Éste está determinado por sus orígenes genéticos y sociales y es, consiguientemente, objeto de admiración, mientras que ella, como lo deja bien claro Galdós repetidas veces, carece de orígenes que la respalden. Es una tabula rasa, una pura materia prima humana<sup>ll</sup> (Gilman, S. 1985: 290).

lo consiento. ¿En mi casa escenas de comedia? No, no lo esperes! (parte III: 244). Una situación semejante acontece cuando se hace referencia a la naturaleza novelesca de los personajes, especialmente de Fortunata. Tras su regreso a la casa de la Cava a causa del descubrimiento de su adulterio, la joven alumbró, por segunda vez, a un hijo de su amante Santa Cruz surgiendo en Jacinta un obsesivo deseo por ver al recién nacido. Entonces, Guillermina cuestiona la visita de Jacinta y sus disparatados deseos comparándola con los tipos novelescos que aparecían en los escritos del loco Ido del Sagrario:

¿Te parece fácil entrar a verle sin que se entere su madre? Atrevidilla te has vuelto... ¿Qué le bajen aquí? ¡Vamos; las cosas que se te ocurren...! Tiempo tienes de verle. Si empezamos a hacer disparates y a portarnos como dos intrigantes que se meten donde no las llaman, merecemos que nos tome Ido por tipos de sus novelas (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 503-504).

Lo metaficcional no aparece solamente cuando los personajes se refieren a las *novelas* o *cuentos* creados por muchos de ellos, sino que resulta todavía más evidente cuando son las mismas figuras ficcionales las que subrayan su capacidad de leer<sup>60</sup> y de crear a Fortunata. En esta tarea va a tener un gran peso Juanito Santa Cruz al ser el personaje más prolijo en la creación ficcional de Fortunata. El talento del señorito burgués para disfrazar la realidad queda claro desde el momento en que aparece en escena, destacando su don para el fingimiento y su habilidad en el arte de la oratoria. Él era uno de esos hombres que —por lo bien que decía las cosas y la gracia de sus juicios, aparentaba saber más de lo que sabía!. Durante el primer encuentro casual entre los dos jóvenes en la Cava de San Miguel, la muchacha será descrita someramente con tres adjetivos a partir de la mirada rápida del señorito: —pensó no ver nada y vio algo que, de pronto, le impresionó: una mujer bonita, joven, alta...!. Más tarde la acumulación de elementos sensoriales que caracterizan a Fortunata —con un pañuelo azul en la cabeza y el mantón típico de las mozas madrileñas del pueblo, arqueado y movimiento de brazos

---

60

Evaristo Feijoo planea el regreso de Fortunata, después de su adulterio con Juanito Santa Cruz, a la vida honrada del matrimonio con Maximiliano Rubín, y se refiere a su habilidad de leer tanto a doña Lupe, tía de Maximiliano, como a la propia Fortunata: —Yo te daré una cantidad que le entregarás a ella el primer día, suplicándole que te la coloque. Te niegas a admitirle el recibo. Nada le gusta tanto como que tengan confianza en ella en asuntos de dinero... ¡Ah!... Leo en ella como leo en ti!. De igual forma Segismundo Ballester, el farmacéutico idólatra de la joven, intuye la relación de manebía de Fortunata con Juanito Santa Cruz gracias a su capacidad de leerla: —Su cara de usted es para mí un libro, el más hermoso de los libros. Leo en él todo lo que a usted le pasal.

como una gallina, su aspecto semejante a un ave y el gusto de la joven de comer huevos crudos<sup>61</sup> — deja un halo de misterio y atracción en Juanito y en el receptor. La entrada y salida fugaz de la joven en la escena está condicionada por la percepción visual de Santa Cruz y por el movimiento descendente de Fortunata al arrojarse, rápidamente, escaleras abajo: —y al soltar aquel sonido, digno cante de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ellas. Juanito la vio desaparecer, oía el ruido de su ropa azotando los peldaños de piedra...‖. En este sentido, la crítica ha subrayado el simbolismo de esta escena, y Peter Bly (en Gullón, G. (ed.), 1986: 106) ya afirmó que —el bullicio precipitado por Fortunata en su descenso [al arrojarse escaleras abajo] refleja el ímpetu que guiará su amor por Juan, y la conducirá en última instancia a la muerte‖.

La joven está envuelta en un aura de misterio porque, además de la escueta descripción que Juanito [bonita, joven, alta] hace de ella, la gran fuerza y viveza de los aspectos visuales y acústicos en la escena (plumas, gallinas, huevos) y en la protagonista (mantón y pañuelo azul en la cabeza, arqueado de brazos, moza madrileña, deje andaluz, sorbo de un huevo crudo) enfatizan cualidades como la espontaneidad y la desinhibición en ella. Nos la imaginamos, desde nuestra propia historicidad y cultura hispánica, como la típica —chulapa madrileña‖ con mantón de manila, desenvuelta y con gracia que tanto prolifera en las zarzuelas españolas. Esta caracterización queda reforzada por los matices de la voz narrativa: —se infla con él [mantón], quiero decir que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agazapan dentro del mantón...‖. Sin embargo, la mirada masculina limitadora y opresiva también la presenta como una mujer salvaje, embrutecida y —libertinal que debe ser corregida y encaminada hacia el orden patriarcal. El señorito burgués se queda incrédulo y desconcertado ante la presencia misteriosa y sobrenatural<sup>62</sup> de la joven en la calle de La Cava al no corresponderse esta con la de

---

<sup>61</sup> Nótese la lectura de S. Gilman (en Gullón, G. (ed.), 1986: 133-152) sobre el simbolismo ornitológico de la protagonista: —Fortunata no solo come un huevo crudo con una primitiva carencia de modales; ella misma es un ser salvaje, un pájaro que actúa con el instinto que le da el estado de naturaleza. [...] En otras palabras, la metamorfosis, una vez presentada, permanece como una metáfora subterránea que emerge de vez en cuando a la superficie del angustiado «chemin» de la heroína.

<sup>62</sup> S. Gilman (1985: 290-95) recurre a la obra de Northrop Frye en *Mith and Symbol* para decir que —se trata de una escena de excepcional intensidad que se desliza hasta el mismo centro de nuestra memoria una vez que acabamos de leerla. Lo que se produce, según Frye, es la *anagnórisis* aristotélica, esto es, la revelación o el descubrimiento de algo dado previamente como misterioso, al igual que le sucede al lector y al propio Santa Cruz cuando —observan por primera vez a Fortunata. Gilman señaló la importancia de la primera aparición de la joven, afirmando que Fortunata —se ha transformado en un ave, a la vez silvestre e inocente, colorida e intensamente viva. Esto no es una alegoría ni una forma nueva de

ninguna otra mujer que hubiera visto antes. Fortunata es comparada con un ave silvestre<sup>63</sup> de abundante y colorido plumaje de modo que las referencias ornitológicas la convierten no en un ser humano, sino en un ser salvaje y animalizado que despierta el deseo y la sexualidad masculina. Fortunata es contemplada como un objeto sexual que debe ser poseído pero, también, como un objeto amenazante que debe ser corregido al hacer peligrar el orden establecido. Esta preocupación es manifiesta aun durante la ausencia narrativa de la joven del pueblo en la novela porque ella va a estar presente en los pensamientos y conversaciones de los demás como, por ejemplo, en los recién casados Juanito y Jacinta Santa Cruz. Durante su viaje de novios, ambos cónyuges piensan en Fortunata de modo diferente pero los dos proyectan una mirada patriarcal: el burgués Santa Cruz la observa desde una mirada erotizada y masculina cosificándola como un objeto sexual, mientras que Jacinta la observa como una rival y una enemiga que viene a robarle a su marido y a romper la paz de su hogar conyugal.

A partir del binomio de perspectivas de los dos esposos, nos sustraemos en el arquetipo cultural de mujer morena/rubia (pasión/razón, primitiva/civilizada, belleza demoníaca/angelical) existente en la tradición literaria. En la embriaguez de Santa Cruz conocemos que los ojos de Fortunata son —como dos estrellas, muy semejantes a los de la Virgen del Carmen que antes estaba en Santo Tomás y ahora en San Ginés|. Más tarde, al regreso de Fortunata a Madrid y transcurrido un tiempo desde que esta sufriera el abandono de Santa Cruz, sabemos que Villalonga compara a la joven con el mismo demonio a causa del poder que su voluptuosa belleza podía ejercer sobre los hombres. Pero ahora todavía es más evidente tras el refinamiento que supuestamente Fortunata había sufrido en la ciudad parisina al lado de uno de sus amantes adinerados adquiriendo, así, los afeites y arreglos propios de cualquier dama de sociedad:

---

representación; es una imagen, una transformación poética, que en el contexto de la narración nos lleva a participar en la palpitante intensidad de un encuentro con un ser natural maravilloso.

<sup>63</sup> Ya Fátima Rodríguez (en Fouques, B. y Martínez González, A. (eds.), 1998: 76-85) estudió en la obra de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré, especialmente en una recopilación de veinte cuentos y prosopoemas agrupados bajo el título de *Papeles de Pandora*, cómo la dualidad lingüística (español e inglés) y las simetrías fónicas entre los significantes de una lengua y otra conllevan una traslación del significado que transforma, entre otras, la imagen del personaje femenino. De esta manera, no solo entran en juego los recursos fonológicos como procedimientos modificadores y transformadores del personaje sino que, también, se desgrana una serie de atributos y características que dibujan la personalidad y la apariencia de aquel. Un ejemplo significativo que Fátima Rodríguez estudia está en el cuento —Cuando las mujeres quieren a los hombres| al identificar a una de las dos protagonistas, en esa dualidad lingüística, con —la reina de Sabal, —the queen of Chival| y —la Chivas Rigall en una enumeración donde se evoca una serie de atributos que construyen el personaje.

Te acordarás de aquel cuerpo sin igual, de aquel busto estatuario, de esos que se dan en el pueblo y mueren en la oscuridad cuando la civilización no los busca y los presenta. Cuántas veces lo dijimos: «¡Si este busto supiera explotarse...!» Pues ¡hala!, ya lo tienes en perfecta explotación. ¿Te acuerdas de lo que sostenías?... «El pueblo es la cantera. De él salen las grandes ideas y las grandes bellezas. Viene luego la inteligencia, el arte, la mano de obra, saca el bloque, lo talla». Pues chico, ahí la tienes bien labrada... ¡Qué líneas tan primorosas!... Por supuesto, hablando, de fijo mete la pata. Comprendí que me había conocido y que mis miradas la cohibían... ¡Pobrecilla! Lo elegante no le quitaba lo ordinario, aquel no sé qué de pueblo, cierta timidez que se combina no sé cómo con el descaro, la conciencia de valer muy poco, moral e intelectualmente, unida a la seguridad de esclavizar... ¡ah, bribonas! [...] En resumidas cuentas, chico, está que *ahuma*. Yo pensaba en la cantidad de agua que había precedido a la transformación. Pero ¡ah!, las mujeres aprenden esto muy pronto. Son el mismo demonio para asimilarse todo lo que es del reino de la *toilette* (Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, B. parte I: 433-34).

Esta exuberancia física de la que goza Fortunata ya fue confirmada por ella misma porque, como en el mito de Narciso, se regodeó en su belleza frente al espejo dejándonos ver el arquetipo literario de la Carmen romántica. La joven estaba orgullosa de sus ojos negros, de la pureza mate y del tono marfil que mostraba su tez, de su boca un poco grande y fresca, de su abundante caballera negra y de su nariz perfecta. Poco tiene que ver esta imagen con la que, a veces quiere imaginarse el señor Maximiliano Rubín, convertido más adelante en marido de Fortunata. La descripción de esta ahora está supeditada al idealismo del farmacéutico Rubín y a su intención de convertirla en una mujer pura de acuerdo a los cánones del Patriarcado. Por ello, en los días de —noviazgol, el enamorado farmacéutico se iba a su casa llevando la impresión de una Fortunata transfigurada. Ella se le representaba con los atributos más ideales y con los rasgos más puros y nobles que cualquier princesa oriental o dama del teatro romántico que viniera a su mente. Así pues, —dos Fortunatas existían entonces: una, la de carne y hueso; otra, la que Maximiliano llevaba estampada en su mente (parte II: 480-481). El ideal casto y virginal femenino del farmacéutico contrastará con el de los otros amantes y proxenetas en el texto —obligando a la receptora a adoptar un *punto de visión móvil* (Iser, W. [1976], 1987: 177-188) por el que desplazarse y cambiar incisivamente entre las distintas perspectivas textuales— que también acabarían denominándose como protectores de la joven. Tras el abandono de Santa Cruz y la expulsión de la casa de su tía en la Cava, Fortunata recurre al camino de la prostitución y a distintos hombres traicioneros y tunantes como el feriante Juárez el negro y dos artistas pintores, un viejo ex-general y el estafador de Camps en Barcelona. Todos ellos la engalanaban y vestían

a su gusto con el objeto de erotizarla y acentuar su potencialidad sexual lo máximo posible.

La relación de Fortunata con el género masculino se reduce, entonces, a un contrato mercantil: ella mantiene una situación de mancebía con ellos y estos la mantienen económicamente. Por tanto, no sorprende que muchas de las descripciones masculinas resalten el atractivo sexual de la joven. Ni siquiera Maximiliano Rubín, esperanzado en volverla más noble y casta, podía escapar de fijarse en su busto o en sus carnes apretadas dentro de aquel corsé comparándola, así, con esas mujeres bíblicas de dudosa reputación como Rebeca o Betsabée. De este modo, Rubín, su futuro esposo, también la contempla como objeto sexual destacando su belleza y voluptuosidad:

Tenía las carnes duras y apretadas, y la robustez se combinaba en ella con la agilidad, la gracia con la rudeza para componer la más hermosa figura de salvaje que se pudiera imaginar. Su cuerpo no necesitaba corsé para ser esbeltísimo. Vestido enorgullecía a las modistas; desnudo o a medio vestir, cuando andaba por aquella casa tendiendo ropa en el balcón, limpiando los muebles o cargando los colchones cual si fueran cojines, para sacarlos al aire, parecía una figura de otros tiempos; al menos, así lo pensaba Rubín, que sólo había visto belleza semejante en pinturas de amazonas o cosa tal. Otras veces le parecía mujer de la Biblia, la Betsabée aquella del baño, la Rebeca o la Samaritana [...], todavía se quedaban dos dedos más debajo de la sana hermosura y de la gallardía de su amiga (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte II: 493).

De igual modo, el viejo Evaristo Feijoo, que se erige como consejero paterno de la joven amparándola tras abandonar a su ya marido Rubín, la contempla con una mirada masculina y cosificadora. Feijoo es un ex coronel con honores, simpático, con porte de caballero y muy detallista en lo que se refiere a la pulcritud y limpieza de su apariencia. En su —curso de filosofía práctica, él trata de hacer entender a Fortunata que la sociedad tiene unas reglas que es mejor seguir para evitarse problemas. El señor enseña a la joven a ver la vida de una manera pragmática donde lo importante no es buscar el amor dentro del matrimonio, sino la conveniencia económica y social. Por ello, Evaristo recomienda y justifica el que Fortunata regrese a la casa marital con Maximiliano. Mientras la joven está fuera del hogar, don Evaristo la provee de un cuarto independiente donde poder visitarla y enseñarle lecciones para una vida de apariencia y de decoro. Sin embargo, Don Evaristo infunde una mirada híbrida sobre Fortunata como padre a través del lenguaje y como amante a través del pensamiento: —esta mujer me vuelve loco [...]. Si estoy chocho, si no sé lo que me pasa...!, —me la comería!.

Constantemente, el anciano destaca su hermosura y lozanía de carnes e, incluso, la anima a comer bien y a engordar para que sus carnes todavía, si era posible, se pusieran más duras y apretadas. De este modo, Fortunata estaría —bien dispuesta para el amorl (parte III: 114), es decir, para convertirse en el objeto amatorio de los hombres.

El condecorado exmilitar es un hombre que va perdiendo, paulatinamente, su característica fortaleza física debilitándose, así, su vista y audición. Al mismo tiempo, su joven protegida se iba poniendo, según él, más guapa y lucida de carnes. En este sentido, hay quien ha visto el decaimiento del anciano como un castigo a su ambición de intentar inculcar en Fortunata unos valores contra natura. Por eso mismo, con el tiempo, las lecciones resultan un fracaso cuando Fortunata intenta restablecer su relación matrimonial con Rubín porque, pronto, vuelve a la vida adúltera con Santa Cruz llevando, así, una doble vida fuera del hogar conyugal. La ceguera, sordera y dificultad motriz de Feijoo reflejan su desatino por no querer ver la verdadera naturaleza de Fortunata e intentar edificar una personalidad ajena a ella como explica Ribbans (1997: 238):

This aspiration for autonomy, difficult if not imposible to attain, surely indicates irrefutably that Feijoo's role is not a case of —fabricationl, but of reshaping, remodeling, substantial no doubt, but not of erecting a complete edifice. Fortunata's essential identity remains intact. [...] The basic situation, after all, has something mildly comic about it: the apparently well preserved elderly man who enters upon an affair with a strikingly beautiful and experienced young woman, with such enthusiasm that he regrets only not having had this opportunity twenty years earlier; the results is that he suffers an extremely rapid physical decline and she blooms as never before.

En esta situación, el sexagenario acabaría comportándose como una criatura que babea, duerme y a quien Fortunata debía sostener la cuchara para darle de comer. Una imagen patética a la que también hace referencia H. S. Turner (2005: 81-82)<sup>64</sup>, quien señala no solo el fracaso de Feijoo sino, también, el efecto pandémico que su curso aleccionador provoca en otros personajes que rodean a Fortunata. Por todo ello

---

<sup>64</sup> —In the end, for all his reasoning, Feijoo appears to be more in love with his idea than with practical results, so that his seeming reasonableness produces only pandemónium. Thus a burdened Fortunata must take responsibility for the chaos in her marriage brought about by her renewed affair, although the restoration of the marriage, Feijoo's handiwork, is actually what causes Maxi's —fermentedl jealousy and psychotic break with reality. While Feijoo undoubtedly is the best of Fortunata's reformers, benevolent reason alonne cannot solve the difficulties of life, and, as if in retribution, Galdós (not the narrator) metes out that exquisite punishment of senility: Feijoo becomes as a child, drooling, napping, while Fortunata at his bedside holds the spoon; her maternal solicitude makes the medicine go downl.

podemos afirmar que los intentos de reeducación de los demás sobre Fortunata si bien nos dejan ver, en un principio, a una joven —muñecall manejada de unas manos a otras, también dejan aflorar los pensamientos y acciones más transgresoras de la joven cuando tome las riendas de su vida.

### 2.3. Fortunata como su propia “autora”.

Si anteriormente hemos visto cómo son los demás personajes los que intentaron o consiguieron, por momentos, crear o esculpir a Fortunata de acuerdo a sus diferentes credos, ahora veremos cómo es la propia huérfana la que se va a afanar por ser la única —autoral de su vida. Progresivamente, Fortunata irá poniendo en duda y confrontando las distintas imágenes de mujer que los demás han querido y quieren, todavía, hacer de ella. Lo mismo le ocurre, ayudada por la técnica del perspectivismo narrativo, a una lectora que lee desde unos parámetros feministas y que reconoce los intentos de modelar la naturaleza de la mujer por la cultura del Patriarcado. Así como la figura de Fortunata no cesa de transformarse física y moralmente en la ficción, también esta particular lectora de la que hablamos adopta un *punto de visión móvil* en el proceso de lectura<sup>65</sup> en donde va transformando su interpretación a medida que la protagonista muestra diferentes y contradictorias actitudes.

La complejidad discursiva y fragmentaria<sup>66</sup> del texto galdosiano pone en tela de juicio la existencia de un yo unitario y coherente y dinamita la concepción del yo

---

<sup>65</sup> Roman Ingarden ya hablaba de los correlatos intencionales de las frases en los textos de ficción en la medida en que las expresiones, afirmaciones e informaciones irradian realizaciones semánticas, que inician un proceso en el que el objeto del texto puede configurarse como correlato de la conciencia receptora. En esta operación, cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformando inevitablemente el horizonte. De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de *protenciones y retenciones*, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido (ya pasado) que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes acaban fundiéndose (Iser, W. en Warning, R. (ed.), [1972], 1989: 149-164).

<sup>66</sup> El texto es un sistema dotado de perspectivas porque confluyen aquellas correspondientes al narrador, los personajes, la acción y la propia del lector; sin embargo, ninguna de ellas puede representar totalmente el objeto pretendido por el texto. La voz narrativa se va desplazando en la historia de Fortunata: al inicio nos topamos con un narrador extradiegético, ubicado fuera de la historia, que se sirve también de otros narradores ocasionales como Jacinto María Villalonga y Plácido Estupiñá para informarse de los antecedentes de la familia burguesa de los Santa Cruz; paulatinamente interviene el narrador en tercera persona con visos de mayor objetividad y verosimilitud, quien narra, desde una focalización heterodiegética, los sucesos y actos de los personajes y conoce, desde una perspectiva omnisciente, los contenidos de conciencia de los personajes. Por último, la voz narrativa deja mayor

indivisible y continuo de la novela realista<sup>67</sup>. Por ello, la conciencia receptora puede desplazarse incesantemente por el texto, organizando una selección y síntesis de las representaciones proyectadas de Fortunata. Por tanto, asume una óptica integradora de las diferentes perspectivas textuales a partir de los comentarios narrativos y los discursos vividos tanto por las demás figuras ficticias como por la propia Fortunata<sup>68</sup>. Sin embargo, la representación estética final de Fortunata no se corresponderá ni con aquella que sugiere la estructura del texto, ni tampoco con la representación proyectada en la mente receptora mediante la estructura del acto, sino con aquella que se sitúa en un punto intermedio entre las dos. La pluralidad de la focalización narrativa y el perspectivismo<sup>69</sup> que se muestran en el capítulo VII de la segunda parte de *Fortunata y Jacinta* pone el foco de atención en el cambio y en la rebeldía que empiezan a surgir en

---

protagonismo a los entes ficcionales que se dedican a contarse sus respectivas historias (Fortunata, Juanito Santa Cruz y Jacinta) o a manifestar sus propias reflexiones y pensamientos, sirviéndose de la técnica narrativa del monólogo interior, y sin duda, Fortunata es prueba de ello. En la medida en que desaparece la distancia entre el narrador y lo narrado, nos aproximamos al segundo nivel de la narración, el mundo de Fortunata.

<sup>67</sup> De la misma manera que la novela realista no presenta un yo unitario e indivisible en la estructura narrativa, el sujeto receptor externo se vuelve también fragmentario en la medida que adopta, según sus experiencias y circunstancias de género, sociales, culturales e históricas, distintos puntos de vista en el momento de decodificar el texto. Es aquí donde la lectora introduce una perspectiva femenina, e incluso feminista, y percibe —con la ayuda de la construcción intencional del autor— el texto como una vivencia real que le lleva a elevar el mundo interno novelesco hasta integrarlo en el suyo propio, externo y de experiencias.

<sup>68</sup> Al disminuir la distancia se concentra el enfoque de lo social e histórico en lo individual, en la realidad interna del personaje. El espacio novelístico se acorta y termina por configurarse en la mente del personaje. En el cuarto libro, observamos cómo el foco narrativo se centra en Fortunata. Ella deviene el foco de lo contado; se nos habla de Fortunata o de las acciones de los demás en relación con ella. Toda la acción discurre en torno suyo, incluso el escenario pertenece a su entorno. A medida que la fábula transcurre, el escenario se limita a la habitación de Fortunata en «la Cava». [...] Otros personajes se mueven dentro del mismo entorno, porque son ellos quienes van a visitarla. Hay una escena en la que concurren cuantos seres han sido importantes en la vida de Fortunata. Así como el cambio en la distancia narrador-narración ocasionó la introducción de múltiples planos narrativos, la variación en la distancia entre el narrador y los personajes produce múltiples perspectivas. A medida que la distancia psicológica y estética entre el narrador y el personaje disminuye, la narración comienza a adoptar la perspectiva del personaje (Engler, K. 1986: 246).

<sup>69</sup> Agnes Moncy Gullón (1993: 663) subraya en *Fortunata* la noción de —superpersonaje debido a la las cuantiosas imágenes que, por parte de los demás tipos ficcionales, se proyectan sobre ella: —Dada la cantidad de imágenes visuales que circulan de Fortunata, cabe preguntar, creo, si sobrevive alguna esencia personal suya a través de ellas. ¿La hay? O dicho de otra manera, así como se ha hablado del —superlector, ente teórico hecho de todas las interpretaciones válidas de un texto, ¿puede haber un —superpersonaje? O sea, un ente constituido de la suma de atributos suyos encontrados en las imágenes visuales? La respuesta de un ordenador programado sería afirmativa, pero la humana, no está tan clara. Importa señalar de entrada que el texto es uno, y las visualizaciones, muchas. [...] Es cierto que dentro del texto, las perspectivas diferentes sobre el mismo personaje, las diversas miradas interiores ficticias, elaboran también, sus imágenes respectivas al igual que nosotros, fuera del texto, lo hacemos. Pero esas miradas ficticias encajan en un contexto común: la historia contada por un mismo autor, único marco narrativo general compartido. Las visualizaciones extratextuales provienen de artistas que pueden ser no sólo diferentes, sino a menudo ni contemporáneos de la obra, ni contemporáneos entre sí, ni partícipes de la misma cultura. Por eso señalo al comienzo los factores que me parecen si no determinantes, por lo menos importantes a la hora de realizar una imagen extratextual de un personaje.

la protagonista galdosiana. La naturaleza de Fortunata, expresada en la fantasía, en el deseo y, en general, en su pensamiento, se está rebelando contra unas normas patriarcales que no quiere interiorizar. Por ello, Fortunata puede conocerse y tomar conciencia de sí misma como mujer en una sociedad que oprime su libertad de pensamiento y de acción. Y, por tanto, también la lectora puede descodificarla —desde los presupuestos feministas— como un signo de independencia y autonomía que contradice el *status quo* del Patriarcado.

En este sentido, el sentir y el percibir de Fortunata adquirirán una relevancia propia al manifestar un pensamiento particular sobre el mundo sensible que difiere radicalmente del de los demás. Prueba de ello es la subjetivación del tiempo y de los objetos que Fortunata experimenta quedando, así, estos sometidos a su conciencia y a sus deseos. Los períodos de tiempo en que ocurren determinadas situaciones se subordinan a la imaginación y a las ensoñaciones de Fortunata donde esta se fusiona con los objetos que observa y, también, con el goce o desagrado que ellos emanan. Así pues, cuando Fortunata contempla las cosas y las formas que están a su alrededor como el bullicio, el tráfico urbano, el mobiliario de la casa matrimonial y la puerta de salida que daba al cuarto vecino donde su amante Juanito parecía acecharla, asistimos a una conciencia intencional del tiempo. Fortunata contempla los sucesos y objetos que duran en el tiempo presente y los conecta en su subconsciente con su estado anímico y con vivencias pretéritas que, más tarde, mediarán en las futuras<sup>70</sup>. Los actos y los objetos que contempla Fortunata y que manifiestan marcas temporales por su condición de estar durando en el tiempo discursivo son sometidos a un proceso de sentimentalismo condicionado por el estado anímico de la joven. Una joven que, generalmente, ansía escapar del encerramiento doméstico, conseguir la libertad y romper con las normas

---

<sup>70</sup> —El tiempo como objeto inmanente de una consciencia es un tiempo nivelado, en otros términos, no es ya tiempo. No puede haber tiempo más que si no está completamente desplegado, si pasado, presente y futuro no están, no son, en el mismo sentido. Es esencial al tiempo el que se haga y el que no sea, el que nunca esté completamente constituido. El tiempo constituido, la serie de las relaciones posibles según el antes y el después, no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su paso, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar. [...] Tiene que haber otro tiempo, el verdadero, en donde yo aprenda que es el paso o el tránsito. [...] Husserl llama protensiones y retenciones las intencionalidades que me anclan en un contexto. No parten de un Yo central, sino, de alguna manera, de mi campo perceptivo que arrastra tras el su horizonte de retenciones y hace mella por sus pretensiones en el futuro. No paso por una serie de horas, cuya imagen yo conservaría y que, empalmados unos con otros, formarían una línea. A cada momento que viene, el momento precedente sufre una modificación: lo tengo aun en mano, esta aun ahí, y sin embargo se hunde ya, desciende bajo la línea de los presentes; para guardarlo, es necesario que tienda la mano a través de una delgada capa de tiempol (Merleau- Ponty, M. [1945], 1994: 423-424).

establecidas en los encuentros con su amante. Así pues, la conciencia<sup>71</sup> emocional provoca que la joven ponga en relación hechos del presente con su pasado y futuro mediante la ralentización y aceleración del tiempo discursivo. Por ejemplo, cuando Fortunata sentada junto a su amiga y confidente Guillermina se retrotrae al sentimiento de paralización que sintió el día anterior al toparse en la calle con su antiguo amante. Este suceso provoca una pequeña rebelión en la joven al recordar el tiempo en que todavía ella era misma, despojada de cualquier impronta moral o social. Surge, así, en Fortunata la idea de pecar otra vez: —la voz me sonñ aquí detrás junto a estos pelitos que tenemos donde nace la cabellera, y fue como si me entraran una aguja muy fina y muy fría... Me quedé helada... volvíme... le vi... se sonreíall. Fortunata está recordando, de forma ralentizada, un hecho de su pasado muy cercano al presente que le provocó miedo y asombro pero, también, seducción trasmitiéndonos, como lectores, estas mismas sensaciones puesto que —nos vamos fijando en lo que sucede con los personajes, qué viven, a cuáles situaciones se enfrentan, entramos en la esencia del tiempo en la obra identificándonos, viviendo el tiempo de los personajes (Vergara, G. 2001: 82).

En este sentido, ya se manifiesta una conciencia autónoma en Fortunata quien es capaz de pensar y actuar por sí misma al margen de los planes de su marido o de la tía doña Lupe. Una escena muy clara es cuando Fortunata pasea en coche con su amante Santa Cruz no pudiendo evitar que los objetos observados se tiñan del nerviosismo que la joven siente al pensar en un posible adulterio. El silencio y las miradas mantenidas entre los dos se trasladan ahora a la percepción subjetiva del auto que avanza lentamente como si fuera un buque en alta mar a su destino:

Durante un rato se miraban, sonreían y no decían nada. A ratos Fortunata se inclinaba hacia atrás, como deseando no ser vista de los transeúntes; a ratos parecía tan tranquila, como si fuera en compañía de su marido. [...] Aun con este lenguaje amistoso, no se rompió la reserva hasta que no salieron a la Ronda. Allí el aislamiento les invadía. El coche penetraba en el silencio y en la soledad, como un buque que avanza en alta mar (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte III: 413-14).

---

71

Mario Toboso (2004:1-18) toma el concepto de *campo de presencia del sujeto* de Merleau-Ponty para referirse al contexto temporal en que los actos y objetos exteriores son plasmados intencionalmente por el sujeto desposeídos de su inmediatez presente y proyectados hacia el pasado y el futuro: —El campo de presencia quedará así conformado por los actos y por su dimensión intencional, de suerte que no son los sucesos los que constituyen el pasado y el futuro, en calidad de vertientes retentiva y protensiva del citado «campo», sino la intencionalidad propia y constitutiva de la conciencia que, en su distensión, despliega la temporalidad y deja de estar *encerrada en el presente* (p.1).

Lo mismo sucede en un encuentro casual que Fortunata tiene con Juanito en la calle. En ese momento, Fortunata se retrotrae a recuerdos del pasado y de su antigua vida salvaje y pecaminosa, la cual había quedado en un estado latente tras la supuesta regeneración al lado del maestro y consejero don Evaristo Feijoo. Este hecho infunde en la joven una honda reflexión sobre su propia existencia y actos futuros que le llevará a retomar su personalidad originaria dejándose llevar por sus impulsos y por la idea del adulterio. Así pues, la joven reflexiona sobre la imposibilidad de ir en contra de su naturaleza rebelde y pasional y de adquirir el carácter sumiso y pasivo que quieren los demás: —con sonrisa sarcástica y un expresivo alzar de hombros, dio a entender Fortunata que por ella no había inconveniente en que la sociedad volviera al estado salvaje...». De una manera salvaje y pasional es, también, como Fortunata se comporta tras la repentina decisión de Juanito de romper la relación con ella provocando una percepción de los objetos y de las calles doblegada a su estado anímico iracundo y arrebatado. En esta ocasión, la situación se tiñe de cierto dramatismo cuando conocemos que, previamente, Fortunata había abandonado a su esposo Rubín tras descubrirse sus encuentros adúlteros con Juanito Santa Cruz en un lugar próximo a la casa marital. Una casa que ya se vuelve casi lúgubre al cobijar a un Maximiliano ya perturbado, encamado y sensiblemente magullado al intentar matar al amante de su mujer. En este escenario, Fortunata se mueve entre los objetos de la casa y agarra unas cuantas prendas a tuestas por la oscuridad con objeto de salir atropelladamente, imbuida por un sentimiento de despecho y rabia, hacia el portal de la vivienda de los Santa Cruz. Con la idea de reclamar a quien cree su marido por la ley de la Naturaleza, Fortunata se levanta con resolución del sofá y busca, con una mirada rápida y delirante, las botas y el mantón para ponérselos. Sin embargo, tal escena contrasta con la inmediatamente posterior marcada por un sentimiento de arrepentimiento que frena la decisión de la joven de enfrentar a Juanito y a su esposa. Ahora, ella está parada frente a portal de los Santa Cruz, el tiempo parece congelarse y Fortunata, pensativa y ensimismada, se sienta en el brocal de una fuente de la Puerta del Sol viendo pasar los coches y tranvías:

Inconscientemente se sentó en el brocal de la fuente y estuvo mirando los espumarajos del agua. Un individuo de Orden Público la miró con aire suspicaz; pero ella no hizo caso y continuó allí largo rato, viendo pasar tranvías y coches en derredor suyo como si estuviera en el eje de un Tío Vivo. El frío y la impresión de humedad la obligaron a ausentarse y se alejó envolviéndose bien en su mantón y tapándose la boca (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte III: 121).

Todo ello pone de manifiesto el surgimiento de unas acciones y pensamientos propios en Fortunata que se evidencian, narrativamente, por el cambio de escenas y la percepción subjetiva del tiempo a través de los objetos que duran en el mundo discursivo. Un mundo donde cada vez es más relevante la convicción de Fortunata de vivir como una mujer libre al margen de las reglas morales y sociales que había aprendido con la familia Rubín. Ya, en los primeros tiempos del matrimonio, Fortunata sentía una intensa melancolía y recordaba con añoranza aquellos tiempos en que se dejaba llevar por sus deseos e impulsos corriendo aventuras amorosas con Santa Cruz. Ella obraba por impulsos obedeciendo a un mandato extraño y superior, su propio deseo llegando a hacer, en ocasiones, sentencias tan firmes como esta: —si yo no soy mala — pensaba—. ¿Qué tengo yo de malo aquí entre mí? Pues nada.

La protagonista galdosiana está lejos, narrativamente, del patetismo y dramatismo que rodean a otras esposas adúlteras literarias decimonónicas como Ana Ozores en *La Regenta* o Emma Bovary en *Madame Bovary*. De esta manera, se produce una transgresión del *repertorio* y la receptora que, hasta ahora seguía como *lector implícito* las estrategias textuales de acuerdo a un concreto *horizonte de expectativas*, se sitúa sobre Fortunata con sus conocimientos feministas. Ahora, Fortunata, si bien también muere como las otras, ha quedado encumbrada, desde una instancia receptora feminista, como la única y verdadera heroína de la novela. La del pueblo ha logrado instaurar sus ideas y dogmas en los demás personajes en cuanto a la rebelión femenina en la esposa de Santa Cruz o, incluso, a la supremacía del instinto y la naturaleza sobre la razón como reconocen los farmacéuticos Ballester y el ya viudo Maximiliano Rubín frente a la lápida de Fortunata: —no contamos con la Naturaleza, que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados. Por tanto, la —hija del pueblo que al principio fue presentada como una salvaje, una —tabula rasa por escribir y un objeto carente de las cualidades propias de la sociedad civilizada, —ahora hace que los miembros de esa sociedad vengan a su casa y que reconozcan que ella se ha convertido en el sujeto agente más poderoso de la novela (Gullón, G. 1986: 89).

#### **2.4. La referencia materna en Fortunata y Jacinta.**

Las circunstancias iniciales de Fortunata no son las más propiciatorias para formar a una joven de acuerdo con los patrones patriarcales. Ella es una huérfana de

baja clase social, maltratada por su tía y que acaba cayendo en las redes seductoras de un señorito burgués. De este modo, embarazada y abandonada por Santa Cruz, Fortunata se inicia en la vida errante y prostibularia en tanto que buscará la manutención económica de los hombres, ya sea dentro o fuera del matrimonio. No obstante, pese al repudio social que conlleva el adulterio para la mujer, Fortunata logrará imponer su credo existencial y su derecho a vivir según sus propias leyes.

Fortunata, a diferencia de su antagonista Jacinta —mujer juiciosa, virtuosa y domesticada que mantiene el decoro y las apariencias propias de la época—, no ha sido educada en los valores femeninos del orden patriarcal. Por tanto, frente al silencio y obediencia asumidos por las demás mujeres, ella adquirirá cada vez mayor protagonismo y su presencia se hará más visible para el resto de los personajes. Si en un principio Fortunata se mueve en un terreno ambiguo intentando corresponder con el canon femenino de la domesticidad, al final su naturaleza propia y rebeldía emergerán, erigiéndose como un símbolo del feminismo. Fortunata no es adúltera como una vía de escape al tedioso matrimonio con Rubín sino que sus relaciones extramatrimoniales obedecen a su creencia en una existencia libre y no sujeta a ninguna ley social. Ella no se ajusta al papel de la mujer caída y adúltera decimonónica<sup>72</sup> por lo que su muerte no simboliza el castigo por las faltas cometidas.

En el caso contrario, Jacinta, criada en el seno de una estructurada familia burguesa, es la encargada de consolidar el pensamiento de la sociedad burguesa patriarcal y encarnar fielmente el concepto de —ángel del hogar<sup>73</sup>. Concepto muy difundido en las publicaciones de la época decimonónica con el fin de consolidar el

---

<sup>72</sup> —Se invierte la motivación misma del adulterio. Las adúlteras clásicas cometen su desliz para escapar del tedio, alimentando la tentación con recuerdos de sus lecturas. A Fortunata no le sobra tiempo para aburrirse; además al empezar la novela no sabe leer, es decir, no puede inspirarse en modelos literarios. Ni siquiera se considera adúltera (y menos aún, prostituta): cambia de —protectores! pero no de lealtad, y por eso mismo no llega a la degradación. [...] Muere al final, pero su muerte no significa una derrota: puede ser vista como una victoria! (Ciplijauskaitė, B. 2004: 83).

<sup>73</sup> Vid. —*La douceur du foyer*. La lírica del año 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales! (Jauss, H.R. en Warning, R. (ed.), [1975], 1989: 251-275) está basado en el análisis de más de 700 poemas franceses de alrededor de 1857 que hizo un grupo de trabajo en la Escuela de Constanza. A partir del tema del hogar burgués del siglo XIX y de los valores familiares que por este se expresaban a manera de institución social, Jauss explica cómo también la experiencia estética puede servir de modelo a otras experiencias en la vida cotidiana. Sobre esta cuestión, el profesor de Constanza apuntaba a la relación que se establece entre el texto lírico y el lector —hasta entonces supeditada al género de la novela—, esto es, de cómo el efecto representativo de un poema puede alcanzar una función comunicativa con el receptor. En el análisis de algunos textos de la lírica francesa de 1857 como los de Baudelaire o Víctor Hugo, se manifiesta la primacía del *foyer* burgués como el dulce reino de la mujer, donde el marido y el padre desempeñan una función subordinada, y como el último asilo de la burguesía que cada vez estaba más amenazado por la realidad histórica decimonónica.

orden patriarcal a partir de la diferenciación de los sexos. La naturaleza femenina<sup>74</sup> se convierte en objeto de estudio predilecto de los debates moralistas de la época, que es cuando la mujer adquiere mayor visibilidad en los discursos y se agudiza una preocupación por definirla como la pieza central en la plasmación de una conciencia burguesa (Jago, C. 1998). La domesticidad femenina está encaminada a mantener las instituciones del matrimonio y la maternidad, para lo cual, como bien ha estudiado Bridget Aldaraca (1992), se confiere una excepcional importancia a la función social de la educación moral de los hijos en el hogar por parte de la madre, quien es el modelo para transmitir los preceptos del patriarcado. Sobre este tema, M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (2002) sostiene que la madre es la encargada de perpetuar esta herencia de opresión y dominación masculina a su hija para asegurar que cumple con el *rol* de la sociedad falocéntrica: ser una buena esposa y madre.

Los principios de la educación patriarcal se establecen en el seno de la familia y son compartidos por el colectivo social, donde la figura de la madre es la responsable de cumplir con la labor educadora de los hijos, que difiere según el sexo de los vástagos. Esta diferenciación sexual es patente desde el primer momento que conocemos a la familia burguesa en la novela. El señor Arnáiz y padre de Juanito Santa Cruz comenta a su esposa, con motivo del inminente viaje de su joven hijo a París, lo necesario que resulta la experiencia amorosa en los jóvenes varones antes del matrimonio para gobernar los instintos del hombre:

—Mira, mujer, para que los jóvenes adquieran energía contra el vicio, es preciso que lo conozcan, que lo caten, sí, hija, que lo caten. No hay peor situación para un hombre que pasarse la mitad de la vida rabiando por probarlo y no pudiendo conseguirlo, ya por timidez, ya por esclavitud. No hay muchos casos como yo, bien lo sabes; ni de estos tipos que jamás, ni antes ni después de casados, tuvieron trapicheos, entran muchos en libra (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 116).

---

74

—Hasta el XIX había imperado el concepto aristotélico de la mujer como ser física, moral y mentalmente inferior al hombre. Desde el siglo XIII hasta el XVIII se pueden identificar brotes sucesivos de una polémica secular entre detractores y defensores del sexo femenino; pero incluso los defensores de la mujer aceptaban la premisa ascética de la mujer como copia defectuosa del varón. (...) Se asociaba, según la teleología aristotélica, con la imperfección, la izquierda, la oscuridad y el mal. Aún a finales del siglo XVIII el carácter femenino había sido objeto de un debate en la prensa periódica, con diatribas misoginias que alegaban que las mujeres eran por naturaleza malvadas, mentirosas, orgullosas, presumidas y voluntariosas, esclavas de sus pasiones y fuentes de corrupción moral y espiritual (Jago, C. 1998: 25).

El discurso misógino también es confirmado por las mujeres del entorno. Una vez casados y durante el viaje de novios, Jacinta, esposa de Santa Cruz, reconoce lo necesario que han sido las relaciones prematrimoniales de su marido con Fortunata en aras de la educación moral y social íntegra del varón:

La respuesta fue cariñosa, pero evasiva. ¡Si lo que la nena anhelaba saber era un devaneo, una tontería...! cosas de muchachos. La educación del hombre de nuestros días no puede ser completa si éste no trata con toda clase de gente, si no echa un vistazo a todas las situaciones posibles de la vida, si no toma el tiento a las pasiones todas. Puro estudio y amor, bien podía decirlo, él no lo había sentido nunca hasta que le hizo tilín la que ya era su mujer.

Jacinta creía esto; pero la fe es una cosa y la curiosidad otra (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 202).

Por el contrario, el discurso cambia sustancialmente cuando se trata de la educación de las hijas, llevando a la práctica una vigilancia extrema de las féminas por parte de los progenitores, y especialmente de la madre cuando son todavía mujeres casaderas. Si la familia tenía la mala suerte de tener muchas hijas, como era el caso de Jacinta y sus seis hermanas, el problema se acrecentaba ante la necesidad de asegurar buenos maridos para todas ellas y proveerlas de una dote económica:

¿Qué hacer con siete chiquillas? Para guardarlas cuando fueran mujeres, se necesitaba un cuerpo de ejército. ¿Y cómo casarlas bien a todas? ¿De dónde iban a salir siete maridos buenos? Gumersindo, siempre que de esto se le hablaba, echábalo a broma, confiando en la buena mano que tenía su mujer para todo. [...] Pero la fecunda esposa no las tenía todas consigo. Siempre que pensaba en el porvenir de sus hijas se ponía triste; y sentía como remordimientos de haber dado a su marido una familia que era un problema económico (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 157).

Para conseguirlo la madre de Jacinta, Isabel Cordero, disponía de todo un ritual social con el fin de presentar a sus hijas casaderas en sociedad. Estas son expuestas, como si estuvieran en un muestrario, ante la mirada ávida de los jóvenes y viejos varones cuando acudían a los distintos actos y eventos ordinarios de sociedad:

Los domingos, cuando su mamá las sacaba a paseo, en larga procesión, iban tan bien apañaditas que daba gusto verlas. Al ir a misa, desfilaban entre la admiración de los fieles; porque conviene apuntar que eran muy monas. Desde las dos mayores que eran ya mujeres, hasta la última, que era una miniaturita, formaban un rebaño interesantísimo

que llamaba la atención por el número y la escala gradual de las tallas. Los conocidos que las veían entrar, decían:

—Ya está ahí doña Isabel con el muestrario.

La madre, peinada con la mayor sencillez, sin ningún adorno, flácida, pecosa y desprovista ya de todo atractivo personal que no fuera la respetabilidad, pastoreaba aquel rebaño, llevándolo por delante como los paveros en Navidad (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte I: 158).

En esta dinámica social en que Jacinta se educa desde que es niña, este personaje se construye en oposición con el de Fortunata, conformándose ambos mediante una relación antitética. La primera engendra los valores del patriarcado al haber aprendido a ser dócil, sumisa, cuidadosa e inhibida sexualmente y la segunda, mediante un proceso de autoafirmación a lo largo de la novela, anula los preceptos del patriarcado manifestándose rebelde, pasional y desinhibida. La individualidad y autonomía que progresivamente va manifestándose en Fortunata tiene su origen en la ausencia del referente maternal<sup>75</sup>, ya que conocemos su situación de orfandad y su crianza al lado de una tía que la muele a golpes de forma frecuente. La desigualdad social —recordemos que la joven pertenece a la clase del pueblo— y la falta de una educación moral femenina que consoliden los preceptos del matrimonio y de la maternidad alejan a Fortunata del papel que la sociedad había diseñado para ella. Como dice don Baldomero de Arnáiz, Fortunata se resiste a —entrar por el aro! mientras que Jacinta desde pequeña sabe de su futuro casamiento con su primo Juanito Santa Cruz. Ella aprende pronto su papel de esposa y madre no solo por la enseñanza de su madre biológica, Isabel Cordero, sino también de su tía y futura suegra Bárbara de Arnáiz. Esta la cría para nuera a pesar de que su hijo la miraba de una forma fraternal y, también, como hija puesto que la adolescente estaba casi siempre en casa al lado de la señora Bárbara:

Porque Jacinta era una chica de prendas excelentes, modestita, delicada, cariñosa y además muy bonita. Sus lindos ojos estaban ya declarando la sazón del alma o el punto en que tocan a enamorarse y enamorar. Barbarita quería mucho a todas sus sobrinas; pero a Jacinta la adoraba; tenía casi siempre consigo y derramaba sobre ella mil atenciones y miramientos, sin que nadie ni aun la propia madre de Jacinta, pudiera sospechar que la criaba para nuera.

---

<sup>75</sup>

M.<sup>a</sup> A. Hermosilla (2003: 33-42), a colación de la rivalidad entre mujeres, señala que la niña al entrar en el orden simbólico, con la adquisición del lenguaje (asociado al orden patriarcal), se produce una ruptura con la madre por la falta de autoridad social de lo femenino, que aun es más acuciante cuando hay una ausencia de la madre por muerte.

[...] El paso de esta situación fraternal a la de amantes no le parecía al joven Santa Cruz cosa fácil. Él, que tan atrevido era lejos del hogar paterno, sentíase acobardado delante de aquella flor criada en su propia casa, y tenía por imposible que las cunitas de ambos, reunidas, se convirtieran en tálamo. Mas para todo hay remedio menos para la muerte (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 193-94).

Por lo tanto, a falta de una madre para Fortunata, Jacinta tenía dos madres con las cuales poder aprender aquella subjetividad femenina que indicaba la cultura del Patriarcado. La madre es el primer modelo o referente de la niña y el espejo en el que mirarse para construir su identidad y el modo de relacionarse con los hombres y con otras mujeres.

## **2.5. La cosificación y anulación del mundo femenino.**

Además de carecer del modelo materno que su antagonista Jacinta sí tiene, Fortunata no concuerda con el prototipo físico femenino que establecía el canon estético de la época, es decir, no posee la apariencia física, enfermiza, débil y delicada femenina. Por el contrario, la huérfana es una mujer de gran fortaleza física, belleza y voluptuosidad que, pronto, chocará con la debilidad del viejo Evaristo Feijoo, las crisis enfermizas de su marido Maximiliano Rubín o con las aspiraciones de vestirla de Santa Cruz. Por ello, a Jacinta, sin formas corporales ni erotismo alguno, se la diviniza como a la Virgen María mientras que a Fortunata se la demoniza al provocar, como la Eva pecadora, la perdición de los hombres. En este sentido, la joven queda convertida en objeto y en no sujeto al ser cosificada por la mirada masculina (Porro, M.<sup>a</sup> J. 1995). Así pues, serán repetidas las ocasiones en que la joven del pueblo se queje ante los deseos y requerimientos de su amante Santa Cruz por vestirla con corsés ajustados y enseñarle formas elegantes y refinadas. En general, este pretendía que ella adquiriera todas aquellas actitudes, comportamientos y hábitos encaminados a convertirla en un objeto decorativo del hombre. El objetivo era corregir cualquier rasgo primitivo y vulgar de Fortunata como, por ejemplo, su buena mano para cocinar los platos del pueblo.

Pero, el hostigamiento y el asedio de Santa Cruz a Fortunata se vuelven más incisivos cuando la joven abandona a su esposo Rubín y se muda al cuarto donde recibe

las visitas furtivas del señorito burgués. Ahora, éste inicia un proceso de anulación<sup>76</sup> en su amante atacando sus modales y moralidad frente al modelo de la esposa virtuosa y abnegada que sí tenía en su casa. Juanito le reprocha su falta de elegancia en la decoración doméstica, su manera de sentarse en el sofá y su vulgaridad a la hora de vestirse:

[...] al mismo tiempo solía ridiculizar a Fortunata por su mal gusto. Ciertamente que para vestirse tenía instintos de elegancia; pero en muebles y decoración de casa desbarraba. [...]

«Si está pavisosa —pensó Santa Cruz mirándola también—, viera con qué donaire se sienta en un *puff* Sofía la Ferrolana, tendría mucho que aprender. Lo que es ésta, ni a palos aprenderá nunca esas blanduras de gata, esos arqueos de un cuerpo pegadizo y sutil que acaricia el asiento. ¡Ah! ¡Qué bestias nos hizo Dios!

Y en alta voz:

—Dime, ¿por qué no te has puesto la bata de seda, como te he mandado? —¡Qué cosas tienes!... No la quiero estropear.

—Eso es...—dijo el otro riendo sin delicadeza—. Guárdala para los días de fiesta. Así me gusta a mí la gente, arregladita... Y cuando yo vengo aquí te pones la batita de lana, que unos días apesta a canela y otros a petróleo (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte III: 77-78).

Por el contrario, Jacinta, educada en los preceptos de una familia burguesa, sí tenía adquiridos todos los patrones de comportamiento que manda la cultura patriarcal para una mujer. Por tanto, la esposa, si bien es elogiada por ello, también es anulada por el discurso patriarcal al no cumplir con un punto muy importante: la procreación. Jacinta es valorada según los preceptos dominantes de la época destacándose, en repetidas ocasiones, su decoro y resignación al guardar silencio y tener los engaños de su marido como accidentes normales de la vida conyugal. Lo importante era no dar escándalos porque pasase lo que pasase la esposa se proponía no abandonar jamás su actitud de humildad y discreción. Creía firmemente que Juan no daría nunca escándalos, y no habiendo escándalo, las cosas —irían pasando así. Además, frente a la amante de su marido, destacaba el virtuosismo de Jacinta en tareas como la decoración y la costura y su capacidad para servir de consuelo a Santa Cruz. Por ello, a menudo, el esposo la tenía como un ángel bajado del cielo. Lo único que le faltaba a Jacinta y sí tenía la otra

---

<sup>76</sup> —Juan me decía que no sirvo para nada, y que no me merezco el palmito que tengo. Él se empeñaba en que yo fuera de otro modo; pero la cabra siempre tira al monte. Pueblo nació y pueblo soy; quiero decir, ordinaria y salvaje... ¡Ah, si viera usted lo furioso que se ponía cuando le decía yo que me gusta un guisado de falda y pechos como los que se comen en los bodegones! Pues nada; que tenía que esconderme para comer a mi gustol (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte III: 94).

era el don de la procreación siendo su única preocupación el concebir el ansiado hijo varón que perpetuara el apellido de la familia. En este sentido, la iconografía artística desde la época medieval ha perpetuado el discurso femenino de la maternidad con la profusa imagen de la inmaculada Virgen María madre del Salvador Dios-Jesús —y no la de Santa Ana con la niña Virgen María—, privilegiando el vínculo de madre e hijo y destacando la significancia del hijo varón en la civilización occidental. De igual forma lo hará Fortunata cuando concibe al heredero de la gran familia Arnáiz:

Ahora sí que no temo las comparaciones. Entre ella [Jacinta] y yo, ¡qué diferencia! Yo soy madre del único hijo de la casa; madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de don Baldomero que este rey del mundo que yo tengo aquí... ¿Habrà quién me lo niegue? [...] Yo lo que quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es la madre del heredero (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 455).

Por ello, al carecer esposa y amante de una subjetividad propia, ambas utilizarán el discurso patriarcal para atacarse mutuamente iniciando un camino de rivalidad. Un discurso patriarcal que configura a la mujer como un *constructo genérico* o *constructo de sexualidad* a partir del cual la mujer se describe según —una serie de reducciones y cualidades, en relación con discursos autorizados o con fantasías masculinas<sup>77</sup> (Zavala, I. M. en Díaz-Diocaretz y Zavala (coords.), 1993: 56). El cuerpo<sup>77</sup> femenino aparece saturado de voces y símbolos culturales que legitiman la autoridad del patriarcado, y permiten la sujeción o —domesticación<sup>77</sup> de la mujer a partir de los valores masculinos. Se proyecta, así, una mujer solo apta para la maternidad, obsesionada por el orden simbólico de lo maternal, o una mujer corpórea, transformada en objeto *voyerístico* o fetichista, que invita a la mirada erótica del espectador masculino. En este asunto, el hábito comparativo entre la esposa y la amante será frecuente valorándose la primera como una no madre y la segunda como un objeto erótico para el Otro (el hombre).

Del mismo modo que ellas se contemplan, así lo hará el resto de la sociedad. Jacinta es valorada por su marido y por la sociedad como la perfecta —ángel de hogar<sup>77</sup> al

---

<sup>77</sup> M. Foucault ([1976], 1998: 6-7) hablaba en su libro *Historia de la sexualidad I. La Voluntad de Saber* de cómo el Poder domestica el cuerpo y el sujeto es expulsado en tanto que la disciplina forma un vínculo con el cuerpo mediante el cual lo hace más obediente y más dócil. Ello obedece a que los estados han visto su economía potenciada por el crecimiento de las fuerzas productivas y el crecimiento demográfico. Por esta razón, el cuerpo, especialmente el femenino por cuestiones biológicas, es inhibido como órgano de placer y domesticado como instrumento de producción para el Estado. Entonces la sexualidad es cuidadosamente encerrada y la absorbe, por entero, la función reproductora.

tener todas las habilidades y capacidades como esposa en el espacio doméstico pero no es así en el terreno de la maternidad. Por el contrario, Fortunata es cosificada como objeto sexual por parte de Santa Cruz y el resto de los varones pero, también, como una pecadora por la sociedad.

## 2.6. La rivalidad entre mujeres.

La rivalidad y envidia femeninas van fraguándose en el momento en que las dos féminas conocen la presencia de la otra. La mujer, desde una óptica femenina, es vista como competencia para conseguir su fin de —pescar marido‖ y así poder definirse en la sociedad patriarcal. En este sentido, son relevantes las escenas en que doña Bárbara siente como un peligro el que su hijo Santa Cruz viaje a París y se encuentre con las —mujeronas guapas y *tiotas* relajadas‖ parisinas o cuando el mismo Santa Cruz nos transmite el miedo de su esposa Jacinta ante el atractivo de su antigua amante Fortunata:

Tú incredulidad nace de la idea equivocada que tienes de esa mujer. Te la has figurado como un monstruo de seducciones, como una de esas que sin tener pizca de seducción ni ningún atractivo moral, poseen un sinfín de artimañas para enloquecer a los hombres y esclavizarles volviéndoles estúpidos (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte III: 62).

El comportamiento de las mujeres hunde sus raíces en el sistema de las convenciones sociales transmitidas por el orden patriarcal decimonónico, que se fundamenta en la diferenciación biológica de los sexos. Siguiendo la teoría feminista de la diferencia, que se basa en los presupuestos de Lacan, después de la etapa pre-edípica ——semiñtical para Julia Kristeva—, impone el orden simbñlico con la adquisiciñn del lenguaje, es decir, el sistema de valores sociales y culturales del sistema patriarcal. Se inicia, así, la diferenciación psíquica de los sexos basada en oposiciones (actividad/pasividad, cultura/naturaleza, razón/sentimiento, sexual/asexual, etc.) de modo que —el hombre es activo, en la medida que conquista el objeto sexual, porque en término de Lacan, posee falo y la mujer es pasiva en tanto que no lo tiene, sino que ella es el falo [simbñlico] y, en consecuencia, se erige en objeto de deseo del hombre‖

(Hermosilla, M.<sup>a</sup> A. en Porro, M.<sup>a</sup> J. (coord.), 2003: 34). Así pues, la mujer se convierte en el *falo* simbólico del hombre en la medida que ella es —conquistada y seducida por el varón, quien solo puede reconocerse socialmente mediante su expresa masculinidad.

De esta manera, mientras al hijo varón se le inculca a diferenciarse, a la hija se le educa en la proximidad afectiva al mundo doméstico, en el sentimiento, la sensibilidad y la ternura, convirtiéndose con el paso de tiempo en la alegría y consuelo del futuro marido. A la mujer —pertenecen los cuidados todos del interior de la familia, cuidados de amor y cariño a que solo puede atender el incomparable celo de esposa y de madre (Sánchez de Toca en Jagoe, C. (coord.), 1998: 85). El hombre, según el discurso patriarcal, más reflexivo, más sereno en su razón y menos vivo en el sentimiento, busca desarrollar sus facultades intelectuales en el mundo exterior de lo doméstico. Ya Hélène Cixous ([1979], 1995: 13-18) explicaba y denunciaba cómo el pensamiento siempre ha funcionado por oposiciones duales, jerarquizadas y en relación a la pareja hombre/mujer de modo que lo femenino siempre aparece como lo negativo, lo inexistente y lo pasivo en relación con lo masculino. Por tanto, en los discursos (filosóficos, morales, religiosos y literarios), la mujer está al lado de la pasividad, la Naturaleza (biología), el sentimiento y el *pathos* frente al varón que se relaciona con la actividad, la Cultura, la razón y el *logos*. En literatura, aparecen varones navegantes, aventureros, exploradores y conquistadores mientras que la mujer permanece —separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia (Cixous, H. ([1979], 1995: 18) y apegada a los afectos en el interior de su casa y de su vientre. Por ello, la mujer debe llevar a la práctica el modelo de feminidad imperante en el siglo XIX y ser el —ángel de hogar centrándose, así, en desarrollar sus habilidades domésticas y maternas con los futuros hijos. En este sentido, Jacinta representa la misma domesticidad femenina y encarna la imagen de la *donna angelicata* de siglos atrás, pues es caracterizada por una falta de corporeidad, como un ser supremo y divino con capacidad de perdonar:

Sólo es posible entender la imagen de la mujer como musa, inspiración, espíritu puro y la concomitante carencia de cualidad específica en la retórica que rodea el ángel del 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. La mujer idealizada alcanza fortaleza espiritual a la par que pierde concreción física, convirtiéndose finalmente en una fuerza espiritual omnipresente pero efímera, intocable como Dulcinea, y como ella, caracterizada tanto

por su ausencia corpórea como por su capacidad de ser fuente de inspiración (Aldaraca, B., 1992:46).

La señora de Santa Cruz se nos presenta, en un principio, como la —mona del cielol y como la más pura y buena de las mujeres puesto que, al igual que una madre, proporciona la armonía, el consuelo y cuidado al esposo. El discurso del ángel de hogar incide en la necesidad de que la mujer cree un espacio emocional de protección dentro del espacio privado en aras de alejar los peligros de la vida pública. Por lo mismo no sorprende que Santa Cruz describa a su cónyuge como un ser espiritual bajado del cielo y el único que puede perdonar todas sus faltas dándole una entidad etérea y no física y sexual como a Fortunata. Se llega a decir que Juanito tenía que revestir a su esposa, de talle delicado y esbelto, con formas que no tenía imaginándosela más ancha y más mujer para mostrarse algo afectuoso con ella:

[...] se mostraba siempre considerado y afectuoso con ella; no quería darle motivo de queja, mas para conseguirlo, necesitaba apelar a su misma imaginación dañada, revestir a su mujer de formas que no tenía, y superponérsela más ancha de hombros, más alta, más mujer, más pálida... y con las turquesas aquellas en las orejas... (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte I: 447).

La ausencia física, en términos eróticos, en la mujer patriarcal responde al programa de la virtud femenina prevalente en la época, que termina —en la negación de la mujer a su propia sexualidad y que se apoya en la proliferación de una imagen femenina asexuada y entregada a una multiplicidad de tareas pertenecientes al círculo de la domesticidad, ya sea como madre, esposa o hijal (Andreu, A. en Zavala, I. (coord.), 1996: 31). Una imagen femenina que poco tiene que ver con la de Fortunata ni con la destacada presencia de sus atributos físicos. La voluptuosa joven, agraciada de —carnesl, también asume, de distinta forma, el discurso patriarcal, al mirarse repetidamente frente al espejo y enorgullecerse de un cuerpo capaz de atraer la mirada masculina. Mientras que Fortunata es percibida por los demás entes de la ficción como una mujer salvaje y primitiva que rezuma sexualidad por todos los poros de su piel, Jacinta sustituye lo sexual o lo erótico por el deseo de maternidad. Es decir, la esposa tampoco posee un discurso propio como mujer, sino aquel que ha incorporado a partir de la ley del Padre como madre y esposa. En este sentido, son significativas las escenas oníricas de Jacinta

donde lo maternal es el elemento relevante en contraste con aquellas de su antagonista donde predominan los símbolos fálicos, tema que ha sido estudiado acertadamente por López Baralt (1987: 496), basándose en el psicoanálisis freudiano:

Freud propone que por su forma, objetos elongados como palos, troncos, paraguas, armas de punta, picos, dagas, cuchillos, etc., representan simbólicamente al falo. Que el simbolismo de grifos, lápices, tubos, llaves y picotazos —en un ambiente de humedad— es claramente fálico en el sueño de Fortunata lo confirma el hecho de que se trata de una intuición premonitoria del ansiado encuentro con Juanito Santa Cruz, al que le une una pasión instintiva, sexual.

Sobre este tema algunos críticos, como Stephen Gilman (en Gullón, G. (ed.), 1986: 138), identifican la inhibición sexual de Jacinta con su frustración materna a partir del sueño que esta tiene con el anhelado hijo, y que termina convertido en yeso, pues —su conversiñ [la del niño] en una imagen de yeso indica la medida en que el deseo sexual de Jacinta —como para Yerma, algunas de cuyas fantasías están también dominadas por la tela— es maternall. La maternidad y no el sexo es la única y auténtica satisfacción para Jacinta, quien no puede entender la pasión de Fortunata ni afrontar las relaciones sexuales con su marido directamente, quedando la relación marital reducida a la obsesión de Jacinta por la maternidad y al anhelo de Juanito de refugiarse en el placentero hogar materno, creado por su esposa. Todo esto encaja con el miedo que siente Jacinta durante su viaje de novios ante cualquier posibilidad de contacto físico con su marido:

En el alma de Jacinta, no obstante, las alegrías no excluían un cierto miedo, que a veces era terror. [...] 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 le ponía temblorosa y asustada (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*: 200).

Asimismo, Juanito también tiene una idea puritana acerca de lo que debe ser la relación matrimonial porque, en palabras suyas, el matrimonio se convierte en una relación de amigos con el paso del tiempo:

—La luna de miel perpetua es un contrasentido, es... hasta ridícula. El entusiasmo es un estado infantil impropio de personas formales. El marido piensa en sus negocios, la mujer en las cosas de la casa, y uno y otro se trata más como amigos que como amantes. Hasta las palomas, hija mía, hasta las palomas cuando pasan de cierta edad, se hacen sus cariños así... de una manera sesuda (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*: 283-84).

Jacinta se culpabiliza por no poder concebir los hijos dentro del matrimonio e intenta suplirlo con la atención al marido puesto que, siguiendo la teoría de Freud, es responsable de la felicidad conyugal a través de una doble maternidad: la del hijo y la del esposo, en tanto que el hombre se refleja a sí mismo como hijo, y —por eso Jacinta, ya que no puede proporcionar el hijo real, se esfuerza en cumplir con la otra maternidad, la dirigida al esposo (Vilarós, T. 1995: 23-24). Así pues, como un comportamiento próximo al incesto, la esposa debe convertirse en madre del marido en tanto que proporciona el consuelo y refugio del hombre —quien, al casarse, lo había perdido— mientras se prepara, al mismo tiempo, para la auténtica maternidad, la de concebir su propio hijo. En este sentido, es significativo el deseo de Barbarita de buscar como nuera a una sustituta de sí misma, a una mujer que haga de madre de su querido Juanito: —Yo tengo que cuidar de todo lo mismo de pegarte el botón que se te ha caído que de elegirte la que ha de ser compañera de toda tu vida, la que te ha de mimar cuando yo me muera. Sin duda, Jacinta se adapta en seguida al papel de madre sustituta porque desarrolla una gran capacidad para agasajar a su marido con mimos maternos pudiéndose hablar de una cierta naturaleza edípica:

Este y otros términos que se dicen a 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. Pasado un ratito, Juan abrió los ojos, diciendo en tono de hombre:

— ¿Pero de veras que vas a tener un chico? / —*Chi...* y a *mimir... rro... rro...* Entre dientes le cantaba una canción de adormidera, 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... (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 389).

En esta situación, los impulsos sexuales del esposo se desvían lejos del hogar con Fortunata porque aquellos ya habían sido reprimidos y neutralizados a través de los rituales del juego infantil de Jacinta y Santa Cruz. Como explica H. S. Turner (en Gullón, G. (ed.), 1986: 290) los esposos exhiben un infantil regodeo, con mohines, besuqueos y abrazitos, que ya se inició durante el viaje de novios y que regirá la vida conyugal de la pareja: —cada vez que los deseos de Juan lo tientan hacia Jacinta, el recibimiento lo componen jueguitos y mino maternal, muecas, cosquillas, golpecitos, juegos de esconditell. La sumisión, pasividad e inhibición sexual de Jacinta refuerzan el discurso del patriarcado y el ego masculino de Santa Cruz porque la virtud de su esposa consolida su papel como hombre y cabeza de familia en sociedad. Este no admite ninguna sospecha sobre la honorabilidad de su mujer mostrándose airado y furioso cuando Fortunata manifiesta sus sospechas sobre una posible infidelidad de Jacinta:

¿Pero qué te has figurado, que mi mujer es como tú? ¿De dónde has sacado esa historia infame? ¿Quién te ha metido en la cabeza esas ideas? Mi mujer es sagrada. Mi mujer no tiene mancilla. Yo no la merezco a ella, y por lo mismo la respeto y la admiro más. Mi mujer, enténdelo bien, está muy por encima de todas las calumnias. Tengo en ella una fe absoluta, ciega, y ni la más ligera duda puede molestarme. Es tan buena, que sobre serme fiel, tiene la costumbre de entregarme todos sus pensamientos para que yo los examine (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 368).

Del mismo modo, la mujer reacciona de forma negativa cuando se pone en solfa los valores femeninos. La identidad femenina de Jacinta es cuestionada porque no puede corresponder ni a su marido ni a la sociedad con la maternidad y su vida queda reducida a la obsesión por ser madre de modo que cualquier escena o rasgo infantil son vistos de una forma enfermiza. Así surge, según los discursos del Patriarcado, la perturbación del alma femenina y la locura histérica<sup>78</sup> en la mujer que J. M.<sup>a</sup> Esquerdo (en Jagoe, C. (coord.), 1998: 427-436) define en varias fases: manía, excitación maníaca, monomanía ordinaria, impulsiva propiamente dicha, demencia y finalmente una repugnancia indomable, síntomas que padece Jacinta en numerosas ocasiones. Fortunata recurre a

---

<sup>78</sup>

—De tanto pensar en esto, parecía en ocasiones monomaníaca, y tenía que apelar a su buen juicio para no dar a conocer el desatino de su espíritu, que casi casi iba tocando en la ridiculez. [...] Su pena tenía las intermitencias más extrañas, y después de largos periodos de sosiego se presentaba impetuosa y aguda, como un mal crónico que está siempre en acecho para acometer cuando menos se lo espera. A veces, una palabra insignificante que en la calle o en su casa oyera o la vista de cualquier objeto le encendían de súbito en la mente la llama de aquel tema, produciéndole opresiones en el pecho y un sobresalto inexplicable (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 252).

esta falta en la naturaleza femenina de su rival para apropiarse del lenguaje simbólico patriarcal —el de la maternidad: —esposa que no tiene hijos no es tal esposa— para afirmarse como la verdadera mujer de Santa Cruz y legitimarse ante el resto de los personajes femeninos<sup>79</sup>. Al mismo tiempo, Jacinta siente que su matrimonio está en peligro puesto que la otra sí ha cumplido, al engendrar al hijo varón de Santa Cruz, con lo que se espera de ella. En este sentido, se cuestiona la labor de Jacinta dentro del matrimonio y de la sociedad patriarcal y se produce una rivalidad entre las dos mujeres por dirimir cuál es la verdadera mujer de Santa Cruz: si la casada legalmente o la que le dio un hijo.

El origen del conflicto está en que la mujer carece de una subjetividad e individualidad propia por cuanto que ha adquirido las preparadas por la cultura patriarcal donde solamente es visible si posee sus valores y códigos. De este modo, ambas mujeres se valen bien del discurso de la maternidad o, bien, del discurso de la lujuriosidad femenina para atacarse la una a la otra. Jacinta demoniza a Fortunata como la más vil de las mujeres al seducir y alejar a su marido mientras que la amante responsabiliza a la esposa de la no fertilidad del matrimonio justificando su relación con Santa Cruz. La joven del pueblo afirma que ella es la verdadera mujer de Juanito por lo anterior de sus relaciones con él y por su naturaleza fértil. En esta rivalidad femenina, las dos mujeres serán protagonistas de significativas escenas de violencia ante la posible pérdida del referente masculino, mientras que el varón, principal culpable de la situación de conflicto, quedará en un segundo plano. Sobre este comportamiento, M.<sup>a</sup> A. Hermosilla (2003: 34) señala, basándose en la antropóloga Marcela Lagarde, que la circunstancia femenina de incorporarse al orden patriarcal —provoca frecuentemente la envidia de otras mujeres, porque [...] para ser elegida, otra ha de ser excluida como se demuestra en el texto galdosiano:

Bajñ Fortunata los peldaños riendo... Era una risa estúpida salpicada de interjecciones. [...] «¿Pero yo qué he hecho?... ¡Oh! Bien hecho está... ¡Llamarme a mí *ladrona*, ella que me ha robado lo mío!» Se volviñ para atrás, y como quien echa una maldiciñ, dijo

<sup>79</sup>

Incluso doña Lupe, tía del cornudo Maximiliano Rubín, reconoce la importancia del hijo varón: —Aquel pequeñuelo que iba a presentarse en el mundo era, por ley de la Naturaleza, sucesor de los Santa Cruz, único heredero directo de la poderosa y acaudalada familia. Verdad que por ley escrita, el tal nene era un Rubín; pero la fuerza de la sangre y las circunstancias habían de sobreponerse a las ficciones de la ley, y si el señorito de Santa Cruz no se apresuraba a portarse como padre efectivo, buscando medio de transmitir a su heredero parte del bienestar opulento de que él disfrutaba, era preciso darle el título de monstruo! (Pérez Galdñs, B. *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 440).

entre dientes: «Tú me llamarás lo que quieras... Llámame tal cual y tendrás razón... Tú serás un ángel... pero tú no has tenido hijos. Los ángeles no los tienen. Y yo sí... Es mi idea, una idea mía. Rabia, rabia, rabia... Y no los tendrás, no los tendrás nunca, y yo sí... Rabia, rabia, rabia...» (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte III: 253).

Esta rivalidad femenina por la atención del varón parece fraguarse desde la primigenia relación entre madre e hija según el discurso patriarcal en que se apoya la teoría freudiana. No obstante, para las teóricas del feminismo, la niña, después de la etapa pre-edípica en la que experimenta una relación afectiva con la madre, impone la ruptura con la madre, motivada, —no tanto por la búsqueda del falo (aunque fuera simbólico) a la que se refería Freud, como por el acceso al orden simbólico en el momento de adquirir el lenguaje, asociado al orden patriarcal (Hermosilla, M.<sup>a</sup> A., 2002: 339). Todo ello se produce porque la hija observa que, en ese espacio, la madre y lo femenino carecen de autoridad siendo este el primer paso para que las teóricas feministas empezaran a tomar conciencia de la necesidad de la autoridad y subjetividad femeninas. Esta conciencia sobre la necesidad de la autoridad femenina en un espacio que tradicionalmente, ha relegado y marginado a la mujer es lo que experimentarán, como explicaremos, *Fortunata y Jacinta*. Ambas se darán cuenta de su situación marginal frente a Santa Cruz, el amante de la primera y el esposo de la segunda, dándose entre ellas un proceso de empatía y comprensión. De ahí que podamos hablar de una unión o una relación vinculante entre mujeres que, en términos políticos, las teóricas feministas italianas han llamado *affidamento*. Asimismo, podemos referirnos a la relación de hermanamiento o *sororidad*, explicada por Marcela Lagarde, que dará lugar a un orden simbólico de lo femenino que más adelante analizaremos.

## **2.7. Fortunata como figura discordante entre un fondo femenino uniforme: Jacinta, Doña Bárbara y Doña Lupe.**

Fortunata aparece en el texto como una de las figuras gestálticas a las que W. Iser remite, de la mano de Gombrich, para explicar el efecto que el texto literario produce en el receptor. Ella emerge de un fondo femenino como figura donde todas las demás mujeres son grises, es decir, todas se mueven en la uniformidad del sistema

patriarcal. Ella es salvaje, primitiva, transgresora y, por ende, una figura discordante que destaca sobre aquellas mujeres del sistema imperante como Jacinta, doña Bárbara o doña Lupe. Fortunata es descrita como una joven misteriosa y ambigua al principio pero, también, como una mujer cambiante y revolucionaria después de modo que los *vacíos* (Iser) o *indeterminaciones* (Ingarden) en torno a ella permitirán configurar la *gestalt* (la estructura) del texto literario. Así pues, el par conceptual de *esquema-corrección* de Gombrich, tomado de los gestaltistas y seguido también por Iser, nos sirve para explicar cómo una receptora feminista representa y corrige mentalmente la figura de Fortunata pues, en el proceso de lectura, —partimos de unos esquemas previos que actúan de filtro para agrupar los datos de la percepción, pero, a medida que avanzamos, observamos particularidades que no se ajustan al modelo y que obligan a corregirlo (Hermosilla, M.<sup>a</sup> A. 2013: 68).

Tanto Jacinta, doña Bárbara como doña Lupe parten de unas características narrativas o unos *esquemas* comunes: todas ellas han sido educadas y educan en una subjetividad femenina patriarcal donde la esposa debe callar y obedecer dentro del matrimonio. Con estas expectativas nos dirigimos a la figura de Fortunata quien, pronto, empieza a representarse como un personaje que no se ajusta a la normalidad femenina decimonónica. Así pues, una lectora feminista construye a Fortunata en una operación hermenéutica similar a la que los psicólogos de la Gestalt estudiaron con las artes visuales. Los psicólogos de la *Gestalt* analizaban que en toda escena visual —pensemos en la famosa copa de Rubin— fijamos nuestra atención en un elemento destacado como la figura o la copa que se alza sobre los demás elementos que constituyen el fondo, los dos perfiles faciales. A medida que nos distanciamos de la figura previa, la copa, van surgiendo los elementos que quedaron en el fondo, dos rostros vistos de perfil, que, sin anular la primera, aparecen ahora destacados en un movimiento de ida y vuelta donde nos damos cuenta del giro experimentado. De esta manera, como en una imagen gestáltica, Fortunata es la *figura* que destaca sobre el *fondo*, sobre el resto de las mujeres del patriarcado porque posee un pensamiento y un comportamiento que difieren del de las otras alejándose, así, del modelo positivo tipificado por la tradición. No obstante, al igual que en las imágenes gestálticas, el contorno de la figura destaca cuando se pone en relación con su fondo, esto es, Fortunata emerge porque se pone en relación con el colectivo femenino circundante y sujeto al discurso masculino de la época.

Las féminas que rodean a Fortunata van a legitimizar el discurso misógino del patriarcado, y no es solamente su antagonista Jacinta quien destaca en esta tarea, sino también otros arquetipos femeninos como Bárbara Arnaiz, doña Lupe o Guillermina Pacheco. Todas ellas potenciarán, con su pensamiento patriarcal, el protagonismo subversivo de Fortunata ante los ojos de una lectora con una perspectiva feminista. Aunque si en una primera instancia doña Bárbara, madre de Juanito Santa Cruz, no es el modelo directo de Fortunata sí lo es para Jacinta en la medida que le transmite el patrón de comportamiento de la mujer patriarcal. Sumisa, virtuosa en los dotes de la costura y de la economía familiar, —madre y a la vez esposa de su marido, Jacinta se convierte en el modelo con el que el resto de las figuras comparan a Fortunata. Sin embargo, doña Lupe —que siempre tomaba a su servicio niñas para educarlas y amoldarlas a su gusto y costumbres como la criada Papitos— es la que va a ejercer una influencia directa sobre su discípula Fortunata. La viuda de Jáuregui se encarga de su corrección moral cuando la joven salvaje sale del convento de las Micaelas pues es un requisito imprescindible para que la joven llegue a formar parte de la familia Rubín. Esa es la condición necesaria que doña Lupe impone a su sobrino para casarse con Fortunata.

En este sentido, cuando Maximiliano y su tía Lupe conocen el pasado disoluto y de vicio de la —pecadora que pronto sería parte de su familia, forjan la idea de convertir a Fortunata en una señora honrada de acuerdo con los preceptos de la sociedad patriarcal dominante. Maximiliano poseía una fuerza redentora dirigida hacia Fortunata, quien en palabras suyas era —una infeliz víctima del hombre y se disponía a poner sobre su cabeza la corona de mujer honrada mediante la legitimación que otorgaba el matrimonio:

—Pues esto; que o me caso o me muero. Has de ser mía ante Dios y los hombres. ¿No quieres ser honrada? Pues con el deseo de serlo y un hombre, ya está hecha la honradez. Me he propuesto hacer de ti una persona decente y lo serás, lo serás si tú quiere (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte II: 495).

No obstante, será doña Lupe quien se erija como la verdadera maestra y consejera moral de Fortunata a la salida de la joven del convento de las Micaelas, una institución religiosa donde iban las jóvenes descarriadas y las mujeres de vida fácil para su redención. La viuda se vanagloria de su proyecto redentor en las tertulias que tiene con

las encoquetadas damas de sociedad y se convierte en objeto de admiración por su piadosa labor. Según sus primeras apariencias, doña Lupe había visto en Fortunata a una huérfana humilde, de carácter apocado, de esas que eran fáciles de dominar por quien podía y sabía hacerlo. Pronto veremos que sus expectativas iniciales estaban erradas.

## **2.8. La naturaleza andrógina en la mujer: Doña Lupe, Guillermina Pacheco y Mauricia La Dura.**

Como elemento discordante dentro del orden establecido, Fortunata será objeto de una campaña de instrucción por parte de otras mujeres que le aventajan en edad y en experiencia. Estas mujeres se caracterizan por un aspecto y carácter tipificados como andróginos dentro de una cultura patriarcal y se colocan con dos posturas antagónicas: una que sigue los preceptos dominantes y otra que se rebela contra ellos. De esta manera, veremos cómo el sistema dominante, transmisor de una subjetividad femenina específica, verá reforzada o debilitada su hegemonía con este tipo de mujeres encargadas de educar o influir en otras. En este sentido, primero debemos explicar la labor educadora y moral de doña Lupe que, de carácter duro y varonil, ya se había encargado de educar a su débil y enfermizo sobrino Maximiliano Rubín desde los diecinueve años. Sus otros dos sobrinos, Juan Pablo de veintiocho años y Nicolás de veinticinco, llevaban una vida más independiente, dedicándose el primero a los negocios y el segundo al sacerdocio. La despótica usurera, que frisaba los cincuenta años, se convierte en la cabeza de familia ejerciendo un comportamiento severo y firme, insensible e implacable que se dejaba notar, también, en su aspecto físico. Destacados son los rasgos faciales duros y marcados de la viuda así como la ausencia, a causa de un tumor, de un pecho que le daba cierto aspecto andrógino:

Había sido en su mocedad frescachona de cuerpo y enjuta de rostro, y tenía cierto parecido remoto con Juan Pablo. Sus ojos pardos conservaban la viveza de la juventud; pero tenía cierta adustez jurídica en la cara, acentuada de líneas y seca de color. Sobre el labio superior, fino y violado cual los bordes de una reciente herida, le corría un bozo tenue, muy tenue, como el de los chicos precoces, vello finísimo que no le afeaba ciertamente. [...]

A doña Lupe le faltaba un pecho, por amputación a consecuencia del tumor cirroso de que padeció en vida de su marido. Como presumía de buen cuerpo y usaba corsé dentro

de casa, aquella parte que le faltaba la suplió con una bien construida pelota de algodón en rama. [...] Lo mismo era su corazón; la mitad de carne, la mitad de algodón (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte II: 531-40).

La marcada naturaleza fálica de doña Lupe le otorga propiedad suficiente para encumbrarse como el cabeza de familia y llevar a la práctica el proceso de —domesticación de la mujer de su sobrino. La viuda se erige como la portavoz del discurso patriarcal en aras de corregir a la —pecadora y convertirle en señora:

«Es bonita de veras —decía para sí la viuda, camino de su casa—, lo que se llama bonita. Pero es una salvaje que necesita que la domestiquen.»

[...] Por esto la viuda no cesaba de pensar en el gran partido que podía sacar de Fortunata, desbastándola y puliéndola hasta convertirla en señora, e imaginaba una victoria semejante a la que Maximiliano pretendía alcanzar en otro orden. La cosa no sería fácil, porque el animal debía tener muchos resabios; pero mientras más grandes fueran las dificultades, más se luciría la maestra (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte II: 583-84).

La despótica doña Lupe someterá a la futura esposa de su sobrino a una serie de mandatos que tienen que ver con los quehaceres domésticos y su comportamiento moral dentro y fuera del espacio privado. Tanto es así que la atmósfera se vuelve asfixiante para la huérfana puesto que la viuda de Jáuregui —no se bajaba del trípode ni cesaba en sus correcciones y rara vez abría la boca Fortunata sin que la otra dejara de advertirle algo, ya referente a la pronunciación, ya a la manera de conducirse... (p. 661). En esta situación, la disciplina férrea de la patriarcal Lupe pronto hace aflorar la naturaleza subversiva y disidente de la huérfana despertando, así, esta del letargo doméstico y matrimonial en que estaba sumisa y volviendo a los brazos de su amante Santa Cruz. En el sofá de un cuarto vecino a la casa de los Rubín tiene lugar el encuentro amoroso entre los amantes, donde Fortunata se siente como embriagada y ajena a cualquier dogma moral aprendido hasta entonces:

En aquella morada reinaba una discreción alevosa. Juan la llevó a una salita muy bien puesta, junto a la cual había una alcoba perfectamente arreglada. Sentáronse en el sofá y se volvieron a abrazar. Fortunata estaba como embriagada, con cierto desvarío en el alma, perdida la memoria de los hechos recientes. Toda idea moral había desaparecido como un sueño borrado del cerebro al despertar; su casamiento, su marido, las Micaelas,

todo esto se había alejado y puéstose a millones de leguas, en punto ni aun el pensamiento lo podía seguir (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte II: 688).

De una índole parecida por su educación patriarcal es Guillermina Pacheco. Esta mujer estaba emparentada con los Morenos ricos y era amiga íntima de doña Bárbara y, por ende, de su discípula Jacinta a quien acompañaba en las tareas de costura. Guillermina destaca por su iniciativa, temperamento vivaz y su ferviente religiosidad apegada a los preceptos morales de la sociedad tradicional, lo que explicaba su colaboración en numerosas causas benéficas y su labor en la fundación de un asilo para huérfanos. Al igual que doña Lupe, Guillermina o la —rata eclesiástical, llamada así por Manola Moreno por su habilidad en sisar dinero para sus actos caritativos, era un —espíritu con ideas propias y con iniciativas varoniles que destacaba por sus dotes de mando:

La llama vivísima que en su pecho ardía no le inspiraba la sumisión pasiva, sino actividades iniciadoras que debían desarrollarse en la libertad. Tenía un carácter inflexible y un tesoro de dotes de mando y de facultades de organización que ya quisieran para sí algunos de los hombres que dirigen los destinos del mundo. Era mujer que cuando se proponía algo iba a su fin, derecha como una bala, con perseverancia grandiosa sin torcerse nunca ni desmayar un momento, inflexible y serena. Si en este camino recto encontraba espinas, las pisaba y adelante, con los pies ensangrentados (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte I: 264).

Como la viuda de Jáuregui, Guillermina no tenía ningún hombre a su lado puesto que, si bien fue bonita y algo presumida en la juventud, nunca tuvo amores y, si los tuvo, no se sabía absolutamente nada de ellos. Así pues, era la —rata eclesiástical quien había asumido un liderazgo y una autonomía poco comunes para la mujer de la época y, también, una actitud independiente y rígida con los demás. Por lo tanto, no sorprende que Guillermina sea objeto de admiración por parte de doña Lupe porque ambas, de fuerte carácter y de hábitos correctivos, son fieles representantes del poder patriarcal. Ambas mujeres sirven como herramientas del Estado en aras de fortalecer y legitimar un discurso que empodera a los hombres pero que subordina a las mujeres:

La fundadora inspiraba a doña Lupe grandes simpatías. De tanto verla pasar por la calle de Raimundo Lulio, camino del asilo de Albuquerque, llegó a imaginar que la trataba. Siempre que había función pública en la capilla del asilo, iba doña Lupe, deseosa de introducirse y de hacer migas con la santa. Admirábala mucho, no exclusivamente por sus santidades, sino más bien por aquel desprecio del mundo, por su actividad varonil y la grandeza de su carácter (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte III: 152).

En este sentido, también Guillermina pondrá todas sus energías en inculcar la domesticidad en la descarriada Fortunata en determinados momentos. Las primeras noticias que Guillermina recibe de la huérfana son por el testimonio de Jacinta puesto que esta la implicará en los planes de compra del falso Pitusín, el supuesto hijo que Fortunata tuvo en uno de sus embarazos de Santa Cruz pero que resultó muerto. Sin embargo, Guillermina conocerá en primera persona a la joven del pueblo cuando coincidan en una visita a la moribunda Mauricia la Dura, otra mujer de mala vida a quién la santa enclaustró en las Micaelas:

—Yo tengo una amiga a quien quiero mucho... la quiero tanto que daría mi vida por ella; y esta amiga tiene un marido que... En una palabra, mi amiga ha padecido horriblemente con ciertas... tonterías de su esposo... el cual es una excelente persona también... entendámonos, y yo le quiero mucho... Pero en fin, los hombres... (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte III: 228).

Durante la conversación de Guillermina con Fortunata en la casa de Severiana, hermana de la moribunda Mauricia, salió a relucir el asunto de las relaciones adúlteras de la joven con Santa Cruz. Entonces la —santa], portadora de los preceptos del orden patriarcal, la convence de la ilegitimidad de sus escarceos fundamentándose en las virtudes de la abnegación, el sacrificio, la paciencia y la obediencia de la mujer casada:

Cumplir ciertos deberes, cuando el amor no facilita el cumplimiento, es la mayor hermosura del alma. Hacer esto bastaría para que todas las culpas de usted fueran lavadas. ¿Cuál es la mayor de las virtudes? La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que purifica? El sacrificio. Pues no le digo a usted más. Abra esos ojos, por amor de Dios; abra ese corazón de par en par. Llénese usted de paciencia, cumpla todos sus deberes, confórmese, sacrifíquese, y Dios la tendrá por suya (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte III: 232-33).

Es lógico, entonces, que Guillermina use sus artes disuasorias puesto que, como el narrador nos cuenta, la benefactora muestra una tranquilidad estoica y aires de gobernadora para convencer a amistades y familiares de que ofrezcan limosnas en sus diferentes actividades benefactoras. Pero con Fortunata vemos que, por primera vez, la santa pierde los nervios mostrándose confusa e incapaz de convencerla. Guillermina no logrará que la del pueblo entre en razón y abandone la idea de los encuentros con Santa Cruz, hecho que provoca también la ira de una Jacinta que escucha, escondida, la conversación. Así, la joven del pueblo no acata la dirección moral de Guillermina ni se compromete con los deberes y virtudes esperados como una esposa del patriarcado. No solo hablamos del comportamiento adúltero de la esposa de Rubín sino, también, de su falta de contención emocional y de su exacerbada espontaneidad y naturalidad frente a los demás. Fortunata no es capaz de callar o fingir como Jacinta manifestando sus propios gustos por los trabajos domésticos más pesados o una iniciativa y fortaleza impropias para la mujer como cuando carga a su enfermo marido Maximiliano Rubín. Por eso, Fortunata, no puede sostener sus impulsos de volver a caer en relaciones con su amante a pesar de haber sido perdonado un primer adulterio por doña Lupe y su sobrino. Así pues, la esposa de Rubín queda embarazada por segunda vez de Santa Cruz y termina abandonando la casa matrimonial y marchándose al barrio de la Cava de San Miguel.

La labor correctiva de la Pacheco no tiene éxito en parte porque Fortunata siente una inclinación natural hacia todo lo que es subversivo en la época. Esto se observa, por ejemplo, cuando la huérfana cumple la cuarentena religiosa en el convento de las Micaelas. Allí conoce a Mauricia la Dura con la que emprenderá una pronta amistad y entendimiento porque las dos son mujeres marginadas y cuestionadas por su pasado moral y abolengo social. La Dura es una pecadora por su vicio al alcohol y actitudes violentas mientras que Fortunata lo es por su relación de mancebía con un hombre casado. Sin duda, Mauricia va a ejercer una fuerte influencia sobre Fortunata en momentos en los que esta duda entre seguir las normas y valores sociales o dejarse llevar por sus deseos y pasiones. Así pues, desde el primer momento en las Micaelas es Mauricia quien le trae noticias a la otra sobre Santa Cruz y, también, la que le inste a seguir en relaciones amorosas con él, incluso ya en vísperas del casamiento con Rubín. Según La Dura, el matrimonio sería el mejor pretexto para ganar mayor libertad y posibilitar los escauceos amorosos de Fortunata con Santa Cruz, solamente ella tenía que aprender a disimular y guardar el decoro.

Sin duda, la reputación de diabólica de Mauricia está probada por todos estos hechos convirtiéndola en una mujer —caídal o pecadora. Según lo que sus vecinas cuentan a Jacinta en las visitas de esta al Cuarto Estado, Mauricia es una mujer muy mala cuya hija Adoración había quedado bajo el amparo de su hermana Severiana. Se establece en seguida un fuerte contraste entre las dos hermanas puesto que mientras Severiana es la inquilina más ordenada y pudiente de la casa, que hace de madre de Adoración, Mauricia se fuga de las Micaelas y es la misma representación de la maldad. El carácter rebelde y salvaje de La Dura se deja notar también en su semejanza física fidelísima con Napoleón siendo ella el vivo retrato de la bizarra figura que acabaría desterrada en la isla de Santa Elena. Así pues, Mauricia es la expresión inconsciente de las pulsiones y deseos de Fortunata porque su espontaneidad y bravío carácter despierta la admiración de quienes la observan. Por ello, como Fortunata, Mauricia la Dura no encajaba en una sociedad que reprendía a la mujer de libre pensamiento y palabra y, también, la apariencia femenina que se salía de los cánones establecidos. En este sentido, Mauricia era una mujer singularísima, bella y varonil, tenía el pelo corto y lo llevaba siempre mal peinado y peor sujeto. Cuando se agitaba mucho trabajando, las melenas se le soltaban, llegándole hasta los hombros y entonces la semejanza napoleónica era perfecta. Si bien no inspiraba simpatías Mauricia entre la gente, todo el que la veía una vez no la olvidaba y sentía deseos de volverla a mirar. Ella ejercía una extraña fascinación sobre el observador que contemplaba un aspecto fuera de lo normal en una mujer: unas cejas rectas y prominentes, los ojos grandes y febriles que quedaban escondidos como en acecho bajo la concavidad frontal, la pupila inquieta y ávida, mucho hueso en los pómulos, poca carne en las mejillas, la quijada robusta, la nariz romana y la boca acentuada. De este modo, la atracción que la Dura ejerce sobre la huérfana hace que esta la confunda, a veces, con la Pacheco aflorando un conflicto interno entre lo qué es y lo qué debe ser. Un conflicto que queda expuesto cuando Fortunata descubre a Jacinta, escondida tras unas cortinas, escuchando la conversación que la del pueblo mantenía con Guillermina. En ese momento, la huérfana pierde la compostura y agrede a la esposa de su amante. El desconcierto posterior de Fortunata, tras echarse precipitadamente a las calles, es consecuencia de la perturbación de su alma, que no se decide entre los dos modelos femeninos: el de Mauricia, que insiste en los méritos de vivir conforme se desea, y el de Guillermina, a favor de las virtudes del

sacrificio y la abnegación femeninas dentro del matrimonio. Fortunata optará por el primer camino siendo, así, su amiga Mauricia<sup>80</sup> un personaje principal porque, sin duda, tiene una función sostenida en la novela e influye —decididamente en los móviles y el destino de la protagonista (Ribbans, G. 1974: 721).

No obstante, si bien doña Lupe y Guillermina Pacheco están caracterizadas por una apariencia física y moral orientada hacia los preceptos patriarcales, Mauricia utiliza su naturaleza andrógina para rebelarse y poner en solfa tales preceptos. De cualquier manera, ninguna de las dos féminas es el prototipo esperado de la mujer sumisa, femenina y doméstica de la época, sino que son mujeres independientes y no gobernadas por la dirección masculina. Lupe es una mujer ya viuda, Guillermina, una mujer soltera que hace lo que quiere y con poder de persuasión y, por último, Mauricia, una mala mujer que obra según sus deseos y apetitos (alcohol). Todas ellas destacan por su antinatural naturaleza andrógina, manifiesta tanto en los caracteres físicos como en los rasgos de su personalidad, comportamiento y habla.

### **2.9. La influencia sabotadora de Fortunata en Maximiliano Rubín y Jacinta.**

La protagonista galdosiana llegará a formular su propio modelo de vida que manará, según palabras suyas, de —entre sí negando, así, cualquier dogma o norma que pueda venir impuesta desde fuera. Ya hemos explicado el nulo éxito que tuvieron los intentos reformadores de mujeres, como doña Lupe, puesto que solo lograron un efecto contrario: reforzar aún más la actitud libertaria y rebelde de la huérfana. Como una epidemia, esta novedosa actitud y modo de ver la vida de la joven se contagiará a aquellos personajes más próximos a ella como su marido Maximiliano Rubín e, incluso, a su rival Jacinta. En este sentido, doña Lupe exterioriza su contrariedad cuando es testigo de la transformación que su hasta entonces débil y dócil sobrino menor estaba experimentado a raíz de sus primeros contactos con, en palabras de la viuda, el —basilisco o —pindonga de Fortunata.

---

<sup>80</sup> Sobre este personaje véase el artículo de R. Quispe Agnoli, —De la mujer caída al ángel subvertido en *Fortunata y Jacinta*: las funciones ambientales de Mauricia la Dural, *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 75, nº 3, 1998, pp. 337-353.

Doña Lupe, tía de Maximiliano, había asumido hasta entonces la tutela materna y paterna de su sobrino menor, un joven muy dependiente por su debilidad física y mental. El muchacho era tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento, con tendencia a los desfallecimientos y resfriados que lo retenían en el lecho la mayor parte del año y con apariencia de estar hecho de las sobras: casi calvo, de cutis infantil con transparencias de mujer desmedrada y clorótica, cabeza chata, nariz hundida y chafada, con la boca abierta siempre a causa de las obstrucciones nasales, dentadura desigual y granos en la cara. Con respecto a su personalidad y autoestima, el menor de los Rubín tampoco se quedaba atrás porque se sentía insignificante en comparación con los demás y tenía verdadero pánico a la gente, lo que le incitaba a rehuir cualquier trato social. Sin embargo, el espíritu del pequeño de los hermanos Rubín cambia cuando conoce a la —pecadora Fortunata, infundiéndose su alma de una energía y fortaleza impropias y sobrenaturales. Doña Lupe es plenamente sabedora de la metamorfosis experimentada por su sobrino, quien experimenta cuantiosos y cualitativos cambios como consecuencia directa de la huella, primero, de su prometida y, después, esposa Fortunata. Esta impulsará al farmacéutico a desarrollar un carácter autónomo e independiente proporcionándole, así, la capacidad para enfrentarse a los demás y otorgándole una mayor lucidez y vigor física. Se produce, así, un proceso de intercambio semejante al que menciona la misma Fortunata cuando habla de la idea de la transmigración de almas entre ella y Jacinta. De esta manera, la huérfana es el único personaje capacitado para turbar y mudar el sistema del patriarcado porque provee de una fuerza arrolladora a Maximiliano permitiéndole el poder enfrentarse contra las órdenes de su tía.

—¡Papitos, Papitos!... No, no te llamo... vete... ¿Pero has visto qué insolente? Si no es él, no es él... Es que me lo han vuelto de al revés, me le han embrujado. [...]  
Estaba en efecto amenazada de un arrebato de sangre, y la cosa no era para menos. Nunca había visto en su sobrino un rasgo de independencia como el que acababa de ver. Había sido siempre tan poquita cosa, que donde le ponían allí se estaba. Voluntad propia, no la tuvo jamás. En ningún tiempo fue preciso ponerle la mano encima, porque un fruncimiento de cejas bastaba para traerle a la obediencia. ¿Qué había pasado en aquel cordero para convertirle en algo así como un leoncillo? (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte II: 529).

Tanto es la huella que Fortunata dejaría en su marido Maximiliano que se invierten todos los valores tradicionales que el farmacéutico había aprendido al lado de

su tía Lupe. Él, que había promulgado con los dogmas de la razón, del orden y de la disciplina dentro de una sociedad patriarcal, sufre un proceso auto-reflexivo que queda expuesto delante de la lápida de la que fue su esposa. Ya muerta Fortunata, Maximiliano reflexiona sobre sus propios actos y los de la huérfana dándose cuenta de que no podemos obviar o negar nuestra naturaleza, ni nuestros pensamientos y deseos:

—La quise con toda mi alma. Hice de ella el objeto capital de mi vida, y ella no respondiñ a mis deseos. No me quería... Miremos las cosas desde lo alto: no me podía querer. Yo me equivoqué, y ella también se equivocó. No fui yo solo el engañado; ella también lo fue. Los dos nos estafamos recíprocamente. No contamos con la Naturaleza, que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados. Nosotros hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos lo corrige. Protestamos contra sus lecciones admirables, que no entendemos, y cuando queremos que nos obedezca, nos coge y nos estrella a los que pretendemos gobernarlo. Esto me lo dice mi razón, amigo Ballester, mi razón, que hoy, gracias a Dios, vuelve a iluminarme como un faro espléndido. ¿No lo ve usted?... ¿Pero no lo ve?... Porque el que sostenga ahora que estoy loco es el que lo está verdaderamente, y si alguien me lo dice en mi cara, ¡vive Cristo, por la santísima uña de Dios!, que me la ha de pagar (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 539-40).

En Maximiliano se ha producido una transmigración de las ideas de Fortunata porque, frente a la lápida de ella, afirma que ya muerta la contempla libre de las transformaciones que el mundo ha querido imprimirle. El farmacéutico confiesa el error de la sociedad, incluyéndose él mismo, de querer ir en contra de las fuerzas de la Naturaleza. Por eso, ahora Rubín no teme las traiciones y todo es libertad, luz. De esta manera, el farmacéutico sentencia con entusiasmo que ya se ha libertado y que no permanece más atado a las sinrazones de la vida porque, aunque termine encerrado en un manicomio, jamás podrán encerrar entre murallas su renovado pensamiento. Este cambio se ha producido a través de las ideas de, como él la llama, su ídolo Fortunata siendo ella el único personaje competente para generar cambios sustanciales en los demás personajes. Por ello, la huérfana ha dejado de ser la figura destacada para ponerse el énfasis en el fondo o en el resto de los personajes que permanecían opacados por la protagonista. Como en la percepción de las imágenes visuales de la Gestalt, se produce una operación hermenéutica similar en el texto literario porque, ahora, los elementos que rodeaban a la figura y que habían sido ignorados o desechados se acentúan. De este modo, en una vuelta de tuerca, el protagonismo de figura y fondo —Fortunata y el resto de personajes— puede intercambiarse generando el consecuente efecto de sorpresa en

una lectora feminista. Esta se percata del poder de la joven para cambiar las estructuras patriarcales a través de otros personajes leyendo, así, a Fortunata como una mujer líder que está llevando a cabo una auténtica revolución social. Entonces, a medida que avanzamos en la lectura de un texto literario, la vista deja de detenerse en las palabras concretas y se centra solo —en determinados puntos de los párrafos que integran el texto, de modo que enseguida empezamos a generar las imágenes mentales que van configurando la *representación* (Hermosilla, M.<sup>a</sup> A. 2011: 26). Ahora centramos nuestra atención en las diversas reacciones, sensaciones y pensamientos que surgen de los tipos ficcionales en contacto con Fortunata porque, como ella, se trasmutan en tipos subversivos y rebeldes contra la norma.

Este será el caso también de Jacinta porque Fortunata irá haciendo mella en la liberación de la esposa de Santa Cruz. De este modo, la imagen que una lectora feminista se representa sobre la huérfana no solo está conformada por sus acciones y rasgos o atributos individuales sino, también, por el proceso de concienciación propia que genera en su, hasta entonces, rival. En este sentido, Fortunata no solamente otorga en una última voluntad la potestad de su hijo a Jacinta sino que, también, establece una reconciliación con ella tal como piensa la esposa de Santa Cruz. Esta se maravillaba de notar en su corazón unos sentimientos que iban más allá de la lástima por una mujer sin ventura porque aquellos entrañaban, también, compañerismo y fraternidad fundados en desgracias comunes. Unas desgracias que tienen que ver con la marginación y subordinación que ambas han sufrido, una como amante y otra como esposa, al lado de Santa Cruz. Por tanto, con el proceso libertador que ha profesado y consolidado a lo largo de su vida, Fortunata también ha permitido que Jacinta construya y re-defina su identidad pero que, también, transforme su posición respecto al marido. Veremos, así, cómo la inicial esposa sumisa y apocada toma la palabra para enfrentarse y desautorizar a Santa Cruz. En este sentido, cuando los esposos se quedaron solos, Jacinta se despachó a gusto con su marido, y tan cargada de razón estaba y tan firme y valerosa, que apenas pudo él contestarle. Las triquiñuelas de Santa Cruz fueron armas impotentes contra la verdad que aflucía de los labios de la ofendida consorte no solo por las aventuras de su esposo sino, sobre todo, porque no podía dejar de pensar en Fortunata ya muerta. Por tanto, Juanito ya no era nadie en presencia de su mujer.

Así pues, Jacinta adquiere una nueva mentalidad burguesa<sup>81</sup> porque, ahora, se imagina rompiendo con los mandatos de la ley, del matrimonio y de, incluso, poner a Moreno Isla en el lugar de su esposo. Jacinta piensa en corregir el mundo siguiendo sus propios deseos y considera, así, posible el adulterio dentro del matrimonio. Ella está decidida y no será más el refugio de paz y consuelo para Santa Cruz quien, al percatarse de ello, experimenta por primera vez una sensación de irreparable pérdida y de vacío vital. Una sensación que en plena juventud del esposo equivalía a envejecer y a quedarse solo porque no encontraba aquel refugio casi maternal al que estaba acostumbrado. Sin duda, esta nueva conciencia de la esposa de Santa Cruz permitió, como ahora veremos, que se establecieran nuevos lazos y encuentros de entendimiento entre ella y la que fue su enemiga y rival por la conquista de un hombre.

### **2.10. Sororidad y *affidamento* entre la “pecadora” y la “santa”.**

En un principio, son manifiestos los intentos de Fortunata por amoldarse a los patrones femeninos que exigía una sociedad patriarcal. Con la ayuda de su futuro marido Maximiliano primero y las correcciones de su amante Santa Cruz y del excoronel Feijoo después, la del pueblo pretendía adquirir un estado de honradez o, por lo menos, unos modales y formas de comportarse semejantes a los de Jacinta. De esta manera, la envidia y rivalidad de ambas mujeres se fraguan desde el momento en que tienen conocimiento la una de la otra. Las dos envidian algo de la otra: Jacinta no ha tenido la posibilidad de engendrar el hijo de Santa Cruz como si lo ha hecho Fortunata y esta no posee el estado honorable y el nombre de —buena mujer‖ que sí tiene la esposa. Así pues, en un principio, son manifiestos los intentos de la joven del pueblo por amoldarse a las convenciones sociales, aceptando reformarse en el convento de las Micaelas. Con ello, Fortunata quería hacerse una mujer respetable y conseguir casarse con el joven farmacéutico Maximiliano Rubín. No obstante, pese a entrar en un

---

<sup>81</sup> —Y tras estos juegos de la fantasía traviesa, venía a discurrir sobre lo desarregladas que andan las cosas del mundo. También ella tenía su idea respecto a los vínculos establecidos por la ley, y los rompía con el pensamiento, realizando la imposible obra de volver el tiempo atrás, de mudar y trastocar las calidades de las personas, poniendo a éste el corazón de aquel, y a tal otro la cabeza del de más allá, haciendo, en fin, unas correcciones tan extravagantes a la obra total del mundo, que se reiría de ellas Dios si las supiera, y su vicario con faldas, Guillermina Pacheco‖ (Pérez Galdñs, B. *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 534).

matrimonio, la huérfana se irá adueñando del discurso patriarcal para poner en práctica una auténtica subversión de las convenciones sociales de la época decimonónica.

En este sentido, aún comprometiéndose con la institución del matrimonio, la joven se atreve a formular su propio ideario vital que radica en su propia naturaleza y en el amor a sí misma. De esta manera, si bien se casaba con otro, Fortunata se consideraba ya esposa de Santa Cruz por el derecho que le otorgaba la ley de la maternidad y el haber engendrado al hijo de aquel. Si bien su discurso radica en un dogma patriarcal, el de la maternidad, es una mujer que formula y predica unas convicciones propias —un «código natural»— que regirán su existencia:

Su deseo ardiente de ser «honrada» en sus propios términos la conduce finalmente a la formulación de la «pícaro idea». Como se recordará, esta sucesora atrevida e imperativa de la tímida aquiescencia de «la idea blanca» se basa en el amor que se justifica a sí mismo («querer a quien se quiere no puede ser cosa mala») y en el acto de dar a luz como único sacramento verdadero («esposa que no tiene hijos no es tal esposa»). [...] Fortunata sustituye su anterior aceptación de los tormentos del infierno por la creación de una nueva sociedad y un nuevo código moral «natural». [...] Una heroína que se atreve, de manera autónoma, a predicar tal revolución está por definición muy lejos de la víctima desventurada, sin esperanza y prácticamente sin habla que encontramos al principio (Gilman, S. 1985: 31).

Fortunata no se conformará con el papel de la esposa de Rubín que la sociedad ha conformado para ella. La joven se atiene a su naturaleza y no puede proceder de otra forma que no sea la de seguir sus propias pasiones y deseos. Ella es libre, salvaje y no está sujeta a ninguna regla social o moral de modo que, tampoco, estará sujeta a la potestad de ningún hombre más. Cuando la del pueblo se convence de esto y asienta su propio discurso, se da cuenta de que Santa Cruz ha sido otro de los que han intentado imponerle una determinada forma de parecer y de comportarse. En este momento, la receptora literaria observa en Fortunata una transformación gradual desde la joven desventurada y pobre que aparecía, al principio, comiéndose una naranja en la calle de la Cava hasta la mujer que se reivindica contra la imposición masculina. En dicha reivindicación será significativa la relación de confraternización que Fortunata y Jacinta irán fraguando contra un hombre, Santa Cruz, y una sociedad que las ha relegado a ser un elemento secundario.

El acercamiento paulatino entre la amante y esposa de Santa Cruz es recogido con gozo por una destinataria<sup>82</sup> que, con una perspectiva feminista, reivindica a las mujeres como un colectivo social y político en aras de combatir la dominación masculina que tradicionalmente ha impuesto el pensamiento occidental. De ahí que sea normal que la sumisión inicial de Jacinta y su adaptación al estereotipo de mujer casada sumisa e impasible ante las comprobadas infidelidades de su marido<sup>83</sup> provoquen, en un principio, la decepción de la lectora feminista. Una lectora, que leyendo en un sentido político, —se preocupa de examinar la representación literaria de la mujer poniendo de relieve los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención a la función del signo mujer en las estructuras generales y específicas‖ (Luna, L. 1996: 24). Así pues, esta lectora, en el proceso de la lectura, irá reconciliándose tanto con Fortunata y Jacinta al desechar ambas protagonistas una subjetividad construida por el Patriarcado y acercarse la una a la otra. La del pueblo deja de reclamar su papel de —esposa‖ de Santa Cruz por el hecho de haber sido la madre de su único hijo y Jacinta comprende que Fortunata solo ha sido víctima de su marido y de una ley política, moral y social impuesta por el hombre.

El proceso de adquisición de una conciencia autónoma que, también, da cuenta de la situación marginal femenina en Jacinta se produce de forma menos explícita y más gradual que en Fortunata, pero de forma muy significativa. En un principio, lo importante para Jacinta es salvaguardar el decoro y las apariencias de su matrimonio escondiendo las aventuras de su marido. Poco a poco, la esposa va manifestando un pensamiento cambiante ante los escarceos amorosos de su marido en el pasado y, sobre todo, en el presente con Fortunata. Jacinta va tomando conciencia de que su marido, quien le contó ya sus aventuras amorosas durante el viaje de bodas, es el principal culpable de la situación marginal de la huérfana. Para la esposa de Santa Cruz son los

---

82 —La crítica feminista de la literatura ha hecho notar cómo la hipótesis de una lectora puede cambiar nuestra comprensión de un texto alertándonos sobre el significado de sus códigos sexuales. Es importante subrayar que la hipótesis de la lectora es la hipótesis de una lectura feminista en el sentido político del término, y no simplemente la de una lectura diferencial basada en la experiencia personal de las lectoras. Desde esta perspectiva, la «lectora» se convierte en un modo, en una estrategia de lectura o punto de vista crítico sexuado sobre los significados políticos —e ideológicos— del texto y sus interpretaciones a lo largo de la historia (Luna, L., 1996: 107).

83 —En la casa no había más opinión que la suya [la de Juanito Santa Cruz]; era el oráculo de la familia y les cautivaba a todos no sólo por lo mucho que le querían y mimaban, sino por el sortilegio de su imaginación, por aquella bendita labia suya y su manera de insinuarse. La más subyugada era Jacinta, quien no se hubiera atrevido a sostener delante de la familia que lo blanco que lo blanco, si su querido esposo sostenía que es negro. Amábale con verdadera pasión, no teniendo poca parte en este sentimiento la buena facha de él y sus relumbrones intelectuales. Respecto a las perfecciones morales que toda la familia declaraba en Juan, Jacinta tenía sus dudas‖ (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 288-89).

hombres quienes dejan a la mujer, con la ley patriarcal, en una situación de marginalidad social porque mientras que ellos son vistos como seductores galanes, ellas son estigmatizadas como mujeres burladas y lascivas. En este sentido, muy significativa es la escena en que Jacinta se entera de los primeros escarceos de su recién marido con la huérfana, una joven inexperta cuando por aquel entonces Santa Cruz la sedujo prometiéndole matrimonio: —Sí, la palabra de casamiento con reserva mental de no cumplirla, una burla, una estafa, una villanía. ¡Qué hombres!... Luego dicen... ¿Y esa tonta no te sacñ los ojos cuando se vio chasqueada?... Si hubiera sido yo...‖ (pp. 207-208).

Como vemos, paulatinamente, la posición de Jacinta respecto al comportamiento de su marido irá transformándose hasta manifestar, aunque sea interiormente, una actitud ofensiva y atacante contra su marido. Una reacción que se aleja del todo de la de una esposa callada, obediente y sumisa en la época: —¡pillo tunante! —pensaba Jacinta comiéndose las palabras, y con las palabras la hiel que se le quería salir—. ¿Qué sabes tú lo que es ley? ¡Farsante, demagogo, anarquista! Como se hace el purito...‖. En este proceso, la esposa toma conciencia de su propia situación marginal y de subordinación en la relación matrimonial a través del ejemplo de Fortunata. Ambas están siendo burladas por Santa Cruz quien se sirve de la ley patriarcal para relegar a la esposa y a la amante al silencio y a la sumisión. Asistimos, entonces, al despertar de Jacinta que empieza a manifestar su disconformidad con esa vida que la sociedad y la familia Arnáiz había preparado para ella:

Solo allí, de aquella puerta para adentro, se descubrían las trastadas; sólo ella, fundándose en datos negativos, podía destruir la aureola que el público y la familia ponían al glorioso Delfín. Decía su mamá que era el marido modelo. ¡Valiente pillito! Y la esposa no podía contestar a su suegra cuando le venía con aquellas historias... Con qué cara le diría: «Pues no hay tal modelo, no señora, no hay tal modelo, y cuando yo lo digo, bien sabido me lo tendré» (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte I: 282-83).

No obstante, el proceso de ruptura con el sistema patriarcal culmina en el momento en que ambas mujeres se reconocen y se miran como iguales, como víctimas de una sociedad falocéntrica, es decir, de una sociedad organizada y estructurada de acuerdo a los preceptos masculinos. Las dos féminas se encuentran y se identifican como partícipes de una vivencia común y de una misma experiencia femenina que las

une estableciéndose, entre ambas, un vínculo de *sororidad* (del latín *soror*, *sororis*, hermana). Se plasma, así, la cultura feminista de la *sororidad* que permitirá subvertir el aislamiento entre las mujeres y la identidad que la cultura patriarcal había marcado para ellas pues:

la soledad femenina solo puede ser subvertida por la posibilidad de encontrarse con la otra, de mirar a la otra convertida en mí, como camino necesario para constituir a la mujer sujeto que reconozca, a la vez, la semejanza con otras y la diferencia con los hombres, y desde ese reconocimiento puede lograr identificaciones comunes (Lagarde, M., 2012: 3).

En *Fortunata y Jacinta* gradualmente observamos cómo la ideología de la feminidad decimonónica, surgida y extendida a partir de la competencia y rivalidad social entre mujeres, se desmorona. Esa rivalidad histórica entre mujeres que se fundamenta en la búsqueda del *falo*, en términos simbólicos, y en la obtención del reconocimiento social a partir de su relación con un hombre, el padre cuando es niña y el marido en la edad adulta. Como explica Marcela Lagarde (2012: 9), en la mujer existe una necesidad de la realización del lazo vital con el hombre que, junto con el complejo conyugal que obliga a la monogamia femenina pero no a la masculina, hace que cada mujer realice un esfuerzo social y personal enorme para mantenerse en los espacios positivos de la existencia y de la sociedad. Un esfuerzo, primero, por conseguir al marido y, después, por conservarlo ya que, dada la permisiva poligamia masculina, aquel podía estar disponible para otras. Siendo esto así, el encuentro y la comprensión entre mujeres resultaban muy difíciles e improbables puesto que cualquier mujer se convertía en una potencial enemiga para otra. Una mujer podía disputar a todas las demás un lugar en el mundo a partir del reconocimiento del hombre y de la pertenencia a la institución patriarcal del matrimonio. Pero, en esta coyuntura bélica, tanto *Fortunata* como *Jacinta* sabrán aprender de la experiencia y acabarán uniéndose por una doble experiencia femenina común, la de ser engañadas por el mismo hombre, Santa Cruz, y la de sentirse obligadas a someterse al discurso dominante. Así, pese a las diferencias sociales que las separan, ambas mujeres se saben víctimas de las reglas del patriarcado y solamente el hermanamiento femenino les abrirá el camino para la comprensión, el apoyo y la liberación. En este sentido, la *sororidad* no solo les permite desarticular la vieja enemistad y rivalidad existentes, sino que también les ofrece la oportunidad de

desmontar los axiomas del sistema patriarcal, fundamentados en las diferencias genéricas (hombre/mujer). De esto mismo es de lo que ya se dio cuenta la esposa de Santa Cruz durante su viaje de novios porque siempre son las mujeres las que sufrían las consecuencias de los actos de los hombres. Por eso, Jacinta experimenta dos sentimientos encontrados cuando conoce las aventuras juveniles de Santa Cruz con Fortunata puesto que, aunque se enorgullece de la actitud despreciativa de su esposo hacia la huérfana, también protesta por la situación marginal en la cual su marido había dejado a la joven:

Jacinta no quería que se le quedara en el alma una idea que tenía, y a la primera ocasión la echó fuera de sí.

—¡Pobre mujeres!—exclamó—. Siempre la peor parte para ellas. [...]

Pero en su espíritu ocurría un fenómeno muy nuevo para ella. Dos sentimientos diversos se barajaban en su alma, sobreponiéndose el uno al otro alternativamente. Como adoraba a su marido, sentíase orgullosa de que éste hubiese despreciado a otra para tomarla a ella. El otro sentimiento procedía del fondo de rectitud que lastraba aquella noble alma y le inspiraba una protesta contra el ultraje y despiadado abandono de la desconocida (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte I: 235-36).

Asimismo Fortunata reconoce en Jacinta características propias que la hacen igual a ella, esto es, comparten el mismo sentimiento de engaño de un sistema patriarcal que permite el adulterio del hombre pero condena el de la mujer. El hombre posee una completa libertad en sus decisiones y acciones mientras que la mujer se siente enjaulada y enclaustrada, con poca maniobra de acción. Fruto de este enclaustramiento podemos interpretar el hecho de que la esposa de Santa Cruz se imaginara cómo sería su vida si aceptara las propuestas amorosas e ilícitas de Moreno Isla: —porque bien podría Moreno haber sido su marido... vivir todavía, no estar gastado ni enfermo, y tener la misma cara que tenía el Delfín, ese falso, mala persona (parte IV: 534). En este caso, si Fortunata ya es una adúltera, Jacinta se observa a sí misma como una potencial adúltera coincidiendo, así, con las ideas transgresoras de la otra. Ahora, las dos están propugnando una liberación de la mujer y una ruptura con aquellos dogmas que castigaban el adulterio femenino pero no el masculino.

Este hermanamiento femenino se llevará a la práctica cuando Santa Cruz emprenda una nueva relación extramatrimonial con Aurora Samaniego, amiga íntima de Fortunata. Este hecho que provocará la reacción de la joven del pueblo quien, en un

incipiente *affidamento*<sup>84</sup> —concepto que surge en la escuela de Milán durante las últimas décadas del siglo XX—, buscará la alianza y el apoyo con Jacinta para emprender una rebelión femenina. A partir de aquí, Fortunata involucra en su discurso y en sus futuras acciones a la esposa de Santa Cruz reivindicando una venganza en nombre de las dos. Una venganza que si bien se dirige hacia la nueva amante de Santa Cruz, recae, sobre todo, sobre éste último al que Fortunata califica como —perroll puesto que bien conocía ella sus mañas con las mujeres:

—¡Ah!, no... Me parece que ahora la veleta marca para otro lado. Me está faltando con alguna que ni su mujer ni yo conocemos. Más claro, a las dos nos está dando el plantón *hache*, y yo estoy que no sé lo que me pasa, más muerta que viva... llena de rabia, llena de celos. No he de parar hasta cogerle, y de veras te digo que si le cojo, y si cojo a la otra, me pierdo. Yo vengaré a la *mona del Cielo*, y me vengaré a mí (Pérez Galdós, B., *Fortunata y Jacinta*, parte III: 174).

Si bien Aurora<sup>85</sup> terminaría muerta como consecuencia de la tremenda paliza recibida por parte de la del pueblo, también somos testigos de la formulación de un discurso transgresor por parte de las mujeres. En este sentido, poco después, Jacinta y su suegra doña Bárbara responsabilizarán directamente a Santa Cruz de la situación de marginalidad en que ha quedado Fortunata, engañada con una falsa promesa de matrimonio y abandonada con un hijo. Ahora suegra y nuera son plenamente conscientes de las reglas misóginas estipuladas por una cultura del Patriarcado que castiga y repudia a la mujer manceba o adúltera pero vanagloria al hombre seductor y galanteador. Por su parte, Fortunata deshecha el discurso patriarcal de la maternidad para entregar, en su lecho de muerte, a su hijo a Jacinta. De esta manera, el hijo varón,

---

84

El sentimiento de enemistad de Jacinta hacia la que había sido su rival en el pasado se transforma en un sentimiento de fraternidad y compañerismo fundado en desgracias comunes, y llegará a su punto más álgido cuando Fortunata, en su lecho de muerte y recién parida del hijo de Santa Cruz, ofrezca al primogénito de la familia Arnaiz a la infecunda Jacinta como símbolo de reconciliación fraternal: —las últimas etapas de la enemistad y el caso increíble de la herencia del Pituso, envolvían, sin que la inteligencia pudiera desentrañar este enigma, una reconciliación. Con la muerte de por medio, la de una en la vida visible y la otra en la invisible, bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazol (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 532).

85

— ¡Toma, indecente púa, ladrona! Bofetada más sonora y tremenda no se ha dado nunca. Todas las oficiales corrieron espantadas al auxilio de su jefe; pero por pronto que acudieron, no fue posible impedir que Fortunata, empuñando su llave con la mano derecha, le descargase a la otra un martillazo en la frente; y después, con indecible rapidez y coraje, le echó ambas manos al moño y tiró con toda su fuerza. Los chillidos de Aurora se oían desde la calle (Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*, parte IV: 480).

utilizado anteriormente por la huérfana como una ventaja para reclamar su papel de —esposal natural de Santa Cruz, ahora se convierte en el símbolo del hermanamiento entre Jacinta y Fortunata que se miran como iguales. Con la muerte de por medio, Jacinta en la vida visible y la del pueblo ya en la invisible, —bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazol (parte IV: 448).

**CAPÍTULO III. *TORMENTO Y LA DE***  
***BRINGAS: LA DENUNCIA DEL PODER***  
**RELIGIOSO Y LA RUPTURA DEL**  
**“HORIZONTE DE EXPECTATIVAS”**

### 3.1. Rosalía de Bringas y Marcelina Polo: dos mujeres patriarcales.

Para hablar de Rosalía debemos, primeramente, hacer referencia a su protagonismo en la novela precedente *Tormento* (1884) donde la esposa de Bringas aparecerá encarnando a una mujer totalmente diferente que en *La de Bringas* (1884). En *Tormento*<sup>86</sup>, Rosalía todavía no reside en el palacio real al servicio de la reina ni su marido es el administrador de los bienes de la Corona Real. Por eso, el ego y la vanidad de la mujer de Bringas aún no se ha desarrollado tanto como lo hará después al residir en palacio y relacionarse con la estopa y la aristocracia española. Hasta entonces, la fantasía y el afán de aparentar no habían aparecido y la existencia de Rosalía se caracterizaba por la tranquilidad y el conformismo con los preceptos del Patriarcado y de su marido. Así pues, la mujer de Bringas no acudía a tertulias ni organizaba las cenas palatinas de modo que no estaba obsesionada por adquirir y vestir los vestidos de la última moda. Por tanto, no había ningún elemento externo que potenciara su facultad imaginativa acerca de fantasear sobre otro tipo de vida ni, tampoco, una actitud subversiva contra la disciplina económica de don Francisco.

Contrariamente, Rosalía era una mujer que coincidía con los dogmas disciplinarios y económicos de su marido siendo, incluso, más rígida y severa que él en lo que se refiere a una educación patriarcal para sus hijos. La esposa se enorgullecía de su intachable estatus moral y social haciéndoselo saber, en todo momento, a las hermanas Amparo y Refugio Sánchez Emperador, unas parientes lejanas. La hermana mayor, Amparo, estaba sirviendo en la casa de los Bringas al quedarse huérfana y pobre. Desde su entrada en la casa, la mujer de don Francisco la juzga desde los preceptos de una educación patriarcal de modo que, continuamente, le explica cómo debía comportarse como mujer perteneciente a la clase popular en aras de mantener su honorabilidad. De esta manera, la señora solo veía el monjío como la única carrera posible para la huérfana puesto que, con su pobreza, la joven no conseguiría un buen matrimonio: —¿cuál es la afición, el deseo de esta infeliz? [...] Otro cualquiera habría comprendido que Amparo está demente por hacerse monja... Eso se cae de su peso, porque verdaderamente, no puede, no debe, no está en circunstancias de aspirar....||

(*Tormento*: 59-60). En este sentido, se hacen muy cotidianas las escenas en que la señora corrige constantemente a Amparo y habla en su nombre, por ejemplo, cuando su

---

<sup>86</sup> Para las referencias a esta novela en nuestro trabajo se seguirá el libro de la editorial El Cid Editor, publicado en Santa Fe (Argentina) en 2003.

primo indiano y adinerado Agustín Caballero ofrece a la joven una entrada de teatro que sobraba. Rápidamente, Rosalía contesta por ella afirmando que a Amparo ni le gustaba ni quería asistir a ese tipo de recreaciones sociales: —¿Esta?... Por los clavos de Cristo, Agustín. Si ella no va, ni quiere, ni le gusta, ni puede! (*Tormento*: 59).

La esposa de don Francisco se consagra como vigilante de la moralidad y no quiere que su pariente frecuente o acepte regalos de hombres y, mucho menos, de aquellos tan lejanos a su estatus. Por el contrario, la señora insiste en buscar su dote para una carrera de monjío de modo que pueda asegurar un futuro digno para Amparo que, como mujer del pueblo, solo tiene dos opciones: el monjío o matrimoniarse con alguien que pudiera garantizarle una cierta solvencia económica. El proyecto de Rosalía no era sino la puesta en venta de Amparo en un mercado estipulado por los hombres porque la dote —constituía el precio de la mujer/novia en este mercado y [...] se convertía en una aportación indispensable para todas las mujeres de todos los estamentos sociales! (Pérez Molina, I. 1994: 40). El afán de encontrar la dote de la huérfana recae sobre Rosalía porque ella se había erigido como su madre putativa, especialmente, frente a su círculo más cercano, su marido y sus amistades aristocráticas. Sin duda, la pobreza, orfandad y soltería de la joven pariente la obligaba a postularse como su guía moral en aras de evitar cualquier escándalo que pudiera dañar el nombre de la familia. En este sentido, el compromiso matrimonial que poco después llega a Amparo por parte del rico indiano, Agustín Caballero, suponía un éxito para el sistema del Patriarcado al asegurar la honorabilidad de la mujer. Aunque la noticia es un triunfo para la familia Bringas, también despierta los celos de Rosalía quien, ardida en su ego de clase, se resistía aceptar tal compromiso. De cualquier forma, la unión del indiano y la huérfana iba a certificar el buen nombre de la familia Bringas puesto que, aún siendo aquella una pariente lejana suya, permitiría entroncar a los Bringas con gente adinerada. Además, don Francisco había prometido al padre de Amparo, en su lecho de muerte, velar por la joven por lo que el señor convenció a su esposa de lo oportuno del casamiento también para ellos. Don Francisco resaltó los beneficios que podrían acaecerles con ese matrimonio: obsequios y regalos, entradas para el teatro y clases de piano para la hija.

Consecuentemente, los cónyuges manifiestan su aprobación al matrimonio de su ahijada Amparo, cumpliendo, aunque sea por ocultos intereses personales, el discurso falogocéntrico por el cual una joven complaciente, callada, —de su casa! y sin ninguna pretensión de vanidad iba a consagrarse a las órdenes del varón. La unión de los dos

jóvenes sería un triunfo para el Estado porque alejaba a una chica del pueblo, pobre y con un futuro dudoso y hasta peligroso (prostitución) con un hombre que, aunque redimido por el dinero, era un antiguo pícaro<sup>87</sup> que no había desechado todavía sus burdas habilidades sociales. De acuerdo con las reglas sociales establecidas en lo simbólico colectivo, era posible que una mujer del pueblo pudiera —aspirar a un buen casamiento con alguien superior a su clase, especialmente de la pequeña burguesía, o al menos de su propia extracción social pero con cierta solvencia económica o con capacidad para conseguirla (Cieza García, J. A. 1989: 91). Mientras tanto se conseguía un marido, la mujer popular tenía que acudir al trabajo asalariado para sobrevivir lo que, a la vez, también la exponía a alguna situación de ceder ante un asedio sexual. A todo esto se pondría fin pensaba la pareja Bringas con el matrimonio, el cual además aportaría a la joven —una consideración social de respeto y honra, atributos éstos que, como hemos visto, peligrarían si se quedase soltera (Cieza García, J. A. 1989: 92). El sistema, como tampoco los Bringas, aprueban la deshonor y la indecencia en la mujer repudiando a aquellas que habían cometido actos indecorosos. De esta manera, la revelación de las secretas relaciones pasadas de Amparo con el cura Pedro Polo frustrará, como veremos, su incipiente matrimonio relegándola a vivir fuera de los

---

87

Recordemos que Rosalía describe las rarezas del primo indiano que ha venido enriquecido de las Américas porque todavía conservaba la desconfianza hacia los demás y la tacañería que había adquirido durante el tiempo que pasó en América, pero que, también, podían justificarse por la falta de habilidades sociales de un individuo que había ascendido de clase social muy rápidamente: —era torpe para saludar o incapaz de sostener una conversación sobre motivos ligeros y agradables. En medio de las expansiones de alegría se mantenía serioso y taciturno. Si no ignoraba las fórmulas elementales del vivir social, era lego en otras muchas de segundo orden, que son producto del refinamiento de costumbres y de las continuas innovaciones suntuarias (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 54). Tal llega a ser la sequedad y frialdad del indiano con otras personas que es apodado el —osol en la casa de los Monpous cuando no está dispuesto a halagar los talentos sociales de la hija de la susodicha familia.

Asimismo, los estragos de la vida solitaria y desordenada de un hombre que tuvo que luchar contra la Naturaleza y los hombres de aquellas tierras lejanas para conseguir el —dorado se dejaban ver, también, en su rostro, el cual, ajado y oscuro por el sol, marcaba más años de los que tenía. Agustín Caballero era un hombre hecho así mismo y curtido a través de las experiencias que había vivido, motivo por el que al indiano no le gustaba codearse con las superfluas relaciones de los de Bringas, ni tampoco tenía interés en afectar fineza y elegancia ante, según él, la afeminada sociedad en que vivía. En este sentido, Robert Kirsner (1985: 100) destaca la heroicidad de Agustín porque es un hombre —sin mundo, que aunque abarca dos mundos, el americano y el español, no es completamente ni de uno ni del otro, sino que es un hombre hecho a sí mismo donde se forja —un nuevo tipo de gentilhomme, que sin ceder de su nobleza de carácter se niega a ser mártir. La hidalguía del indiano coincide con su propia manera de ser, no sólo en términos espirituales sino también físicos: el nuevo *caballero* que se formó en Brownsville tiene algo de salvaje; no se deja inmolarse por una sociedad que se apoya en creencias falaces que no tienen más fundamento que la apariencia, o sea, el *que dirá* la gentel. Por esta razón, se permitía transgredir las impías formulas sociales de la sociedad no se arraiga. En este sentido, es lógico que Caballero se sintiera atraído por Amparo, una mujer del pueblo, sencilla y apocada y sin ninguna pretensión de vestir y actuar de forma vanidosa hasta tal punto que llega a idealizarla como la perfecta esposa doméstica y virtuosa, que sabía guisar, coser, planchar y limpiar, en contraposición con esas otras damas emperifolladas que no tenían más talentos que tocar el piano y saber de las últimas modas que se llevaban en Francia o Italia.

límites de la decencia como amante<sup>88</sup> de Caballero en Burdeos. De acuerdo a los fueros sociales y morales, Amparo ya no podía ser la esposa de un hombre porque ya había perdido valor y pureza frente a la sociedad tal como confirma Rosalía: —¡con que no la puede hacer su mujer porque es una... y la hace su querida...! Estoy volada... Ignominia tan grande en nuestra familia, en esta familia honrada y ejemplar como! (p. 418-19). La aparente sumisa, apocada y callada Amparo<sup>89</sup> aparece ahora como la más libertina y

---

88

Si bien hay una holgada crítica que ha visto en el no matrimonio de Agustín Caballero con Amparo como un castigo social por la deshonra cometida, hay, también, quien ha interpretado desde una posición un tanto positivista como Quevedo García (1990: 489) el buen hacer del indiano Agustín Caballero quien, como un individuo forjado en el salvajismo y acostumbrado a la no civilización de las gentes amerindias, no tenía ninguna traba social para establecer una relación de amancebamiento con la joven en Burdeos y comenzar, así, una nueva vida: —La idealización de Agustín Caballero como un personaje positivo es absoluta, y a ello corrobora también su apellido. Agustín romperá las normas sociales en un acto que nos recuerda los saltos temporales al pasado donde nos contaba sus aventuras en tierra americana. Sabedor de lo que significa, inicia sus ansiadas relaciones con Amparo sin haberse casado con ella. No le importan ni los murmullos que subirán de tono ni las descalificaciones, necesita de Amparo y su conciencia, esa que le ha servido para enriquecerse, le sugiere que Sánchez Emperador, a pesar de su relación con el capellán Pedro Polo, es virtuosa y será una buena compañera. Este acto que pudiera significar una conducta negativa y, por tanto, una caracterización de la misma índole, se convierte en todo lo contrario; es una prueba más del buen hacer de esta persona. Socorre a Amparo, y en vez de hundir definitivamente a este Tormento comprende el escabroso hecho que ha cometido y la invita a vivir con él una vida, aunque sea a costa de hollar su delicada reputación social. En definitiva, con esta actuación, Agustín sigue comportándose como ha hecho, salvo individualidades, en toda la novela: como un caballero!.

89

La aparición de las dos hermanas Sánchez Emperador, entonces adolescentes, en una novela anterior titulada *El doctor Centeno* (1883), está marcada por la inocencia, la inexperiencia y la aparente mansedumbre graciosa de las dos —niñas!. Pero Amparo, por ser la más hermosa de las dos, se convierte en un objeto de deseo para Polo. En este sentido, Rodney Rodríguez (1989: 69-78) estudia cómo el lector a través de las sugerencias y observaciones que los personajes masculinos y el narrador hacen de Amparo pueden abrir nuevas interpretaciones de lectura, como por ejemplo cuando Polo pretende que Amparo tome una copa durante una cena y ella, aunque se niega al principio, después la acepta; o cuando los estudiantes Ruiz y Cienfuegos hablan cosas picantes sobre las dos hermanas a quienes les gustaría tratar con mayor confianza; o cuando el narrador compara a Amparo con una referencia mítica del erotismo como es Diana, etc. de modo que, en ciertos momentos, el comportamiento ambiguo de la joven que se mueve entre la inocencia virginal y la desinhibición, estimulada por los hombres la convertían en —the sort of woman who incites passion in men! (p. 72).

La inocencia o no de Amparo en la relación con el cura Pedro Polo ha sido el tema de discusión en el estudio de Geoffrey Ribbans (1993: 495-524), —Amparando/Desamparando a Amparo: Some reflections on *El doctor Centeno* and *Tormento!*, demostrando que son muchos los momentos en los cuales la desamparada y abandonada en la historia ha sido la joven, quien resultará abandonada por Polo y por la pareja Bringas. Incluso en la situación de orfandad y pobreza en que quedan las dos hermanas tras la muerte de sus progenitores, ambas afrontan las circunstancias de forma diferente en correspondencia con la personalidad de cada una de ellas. Así pues, el patetismo de Amparo es manifiesto en contraposición con la gallardía de su hermana Refugio puesto que —both suffer from this problem, but react differently. Refugio more resolute than her sister even in *El doctor Centeno*, rebels against Rosalía's pretentious despotism and Amparo's efforts to keep her in check by setting off an independent, degrading and perilous course of her own! (Ribbans, 1993: 505). En este sentido, la misma Amparo después en *Tormento*, cuando se ve amenazada por la vuelta a su vida del cura Polo, admitirá que todo lo que le ha ocurrido ha sido culpa de su debilidad: —Por débil me pasó lo que me pasó. Esto de la debilidad no se cura nunca... Dios castiga a las personas cuando son malas y también cuando son tontas, y a mí me castiga por las dos cosas, sí: por mala y por necia...! (Pérez Galdñs, B. *Tormento*: 164-65). Por tanto, la endémica debilidad de Amparo, que es connatural en ella, es y será la causante tanto de su falta de carácter que le hizo caer en tentación con el cura Pedro Polo, como de su falta de valentía que no le

promiscua de las mujeres provocando, en una de las escenas finales más significativas de la obra, la actitud de regocijo de Rosalía al confirmarle que ya todo el mundo sabía de su pecado. De este modo, frente a la conmiseración que la joven despierta en Francisco de Bringas, Rosalía la humilla y se burla al enseñarle en su dedo la sortija de compromiso que el indiano pensaba entregar a la huérfana. Le hace saber que Agustín ya no se casaría con ella: —¿Qué miras? [...] ¿te has fijado en esta sortija que Agustín compró para ti?... No creas que soy yo de las que se apropian lo ajeno. El primo me dijo ayer que podía tomarla para mí... (p. 349).

No obstante, la función educadora patriarcal de Rosalía también se dirige a su hija Isabelita de acuerdo con las doctrinas de buena esposa y madre burguesa: gastar poco y acatar las reglas del marido y educar y salvaguardar la virtud y el decoro especialmente de las hijas. Los pensamientos y cavilaciones de Rosalía se dirigen a un

---

permitirá rebelarse contra las humillaciones de Rosalía en *La de Bringas* ni tampoco confesar sus relaciones pasadas a su prometido Agustín Caballero.

No obstante, hay autores que han afirmado que esta supuesta flaqueza y sumisión de la joven no es sino otra máscara que usa para embaucar a la gente y sacar algún provecho personal, como por ejemplo encender, con su virtuosidad y pobreza, los amores de Agustín Caballero. En este sentido, Rodney Rodríguez en otro estudio (1986: 517-24) va más allá de indicar cómo las observaciones eróticas que las voces narrativas hacen de Amparo pueden generar una desviación de la interpretación de la modesta y trabajadora joven. El autor destaca el uso consciente de máscaras o caretas por parte de la joven cuando se relaciona con los distintos personajes de *Tormento* y que va, paralelamente, en relación con los sobrenombres que se emplean en la novela para referirse a la huérfana: —Amparitol, —Tormentol y la —Emperadoral: —Desde que aparece en la obra hasta que se marcha con Agustín, al final, Amparo está constantemente poniéndose y quitándose máscaras para manipular y engañar a la gente. Pero en contraste con los otros comediantes de la novela, Amparo es mucho más convincente en los papeles que hace (p. 517). Así pues, la teoría de Rodríguez no es significativa para mantener la tesis de una Amparo astuta en el arte del engaño puesto que, primero, la máscara de mujer sumisa que, según él, la joven aparenta frente a Rosalía no solo se manifiesta exteriormente en su silencio ante las críticas de la señora de Bringas, sino que también interiormente, donde la verdad del pensamiento del personaje se revela ya sin ningún disfraz, la huérfana siente un miedo constante que la paraliza. Ella misma se creía en una situación de inferioridad moral y social respecto a la señora que, en cualquier momento, podría sacar a la luz a partir de sus relaciones de amistad con Marcelina Polo, hermana del sacerdote, su oscuro pasado con el cura Pedro Polo. Igualmente, la sumisión intrínseca de Amparo se extrapola al espacio íntimo de la casa donde la joven vive apartada de las miradas de los demás donde, también, es incapaz de ejercer su autoridad, que según Rodríguez escondía a los Bringas, como hermana mayor frente a Refugio. Esta, conocedora del pasaje lascivo y pecaminoso de su hermana mayor, la chantajea en aras de obtener de ella el dinero que necesita para arreglarse. Por último, la máscara de mujer astuta y con poder que, según Rodríguez, se corresponde con el sobrenombre de la —Emperadoral y con la futura esposa del indiano, utilizada por la joven para encarar los reproches de su antiguo amante Pedro Polo o para convencerle por medio de mentiras y carantoñas, solo revela el miedo que subyace en el interior de la huérfana ante la amenaza que suponía la presencia de Polo para su matrimonio. Además tampoco guarda una lógica narrativa que, con tanta experiencia para la mentira y el enmascaramiento que Rodríguez supone en Amparo, esta obtuviese tan pocos frutos al final puesto que la careta de la decencia y sumisión femeninas no le sirvió para conseguir el matrimonio con Caballero sino que, por el contrario, fue la astucia de Rosalía de Bringas la que ganó. Con fundadas sospechas de que fue la señora quien hizo llegar el secreto poco honroso de la joven al círculo cercano del novio a través de segundas personas, Rosalía se mostró siempre mejor preparada en el arte del engaño ante su marido y la sociedad por lo que, también, sabrá manejar la situación y mantener a los novios separados mientras el escándalo se acrecienta y, mientras Amparo se sume en la tristeza y la culpa, Caballero se llena de cavilaciones y dudas sobre su prometida.

deseado matrimonio futuro entre su hija Isabelita, que apenas contaba con diez años, y el primo Agustín. De este modo, la señora pretendía conseguir un casamiento beneficioso para su hija y, también, para la familia dejando a su hija en potestad de un hombre que le traería honorabilidad y reconocimiento social:

Desde el otro lado de la mesa, la dama contempló largo rato en silencio el bonito grupo que hacían el salvaje y la niña, y fue acometida de un pensamiento muy suyo, muy propio de las circunstancias y que se había hecho consuetudinario y como elemental en ella. Era un desconuelo que se había constituido en atormentador y en perseguidor de la buena señora, y como tal se le ponía delante muchas veces al día. Helo aquí:

«Si yo tuviera poder para quitarle al primo diez años y ponérselos a mi niña... ¡qué boda, Santo Dios, qué boda y qué partido! Ya lo arreglaría yo por encima de todo, y domaría al cafre, que, bajo su corteza, esconde el mejor corazón que hay en el mundo» (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 64).

En este sentido, las diferencias en la educación de Paquito, hijo mayor de los Bringas, e Isabelita serán apoyadas por ambos progenitores. Estos favorecen, por un lado, el estudio y la inteligencia en el varón primogénito pero, por otro lado, solamente desarrollan las artes decorativas, como tocar el piano, en la hija menor en aras de deleitar y agasajar adecuadamente a los asistentes en bailes, tertulias y demás ceremonias sociales: —Ahora, lo que más me preocupa es la educación de Isabelita, que dentro de algunos años será una mujer. Es preciso ponerle maestro de piano...de francés. La música y los idiomas son indispensables en la buena sociedad ( *Tormento*: 70-71). Igualmente, la importancia de la educación del hijo varón y primogénito en la familia es aceptada por los padres que, sin dudar, mandan a Paquito, con apenas dieciséis años, a la Universidad para licenciarse en dos o tres Derechos. Asimismo, tal como don Francisco había ordenado, el primogénito de los Bringas disfrutaba de su propio espacio en el gabinete principal de la casa que, a modo de despacho, estaba lleno con —todo el fárrago de su biblioteca, papelotes y el copioso archivo de sus apuntes de clase, que iba en camino de abultar tanto como el de Simancas ( *La de Bringas*: 73).

Esta tradicional educación diferencial por sexos también es la que demuestra Marcelina Polo con su hermano Pedro. Ella obligaría a su hermano, pese a su nula vocación, a estudiar la carrera eclesiástica con objeto de conseguir la estabilidad económica. Frente a la belleza curvilínea y llamativa a modo de las ninfas rubenianas de Rosalía, Marcelina destaca por tener un cuerpo indefinido y enlutado hasta el cuello

y, también, por caminar con la ayuda de un bastón. Esta poseía, además, una cara<sup>90</sup> que salía tanto de los límites de la estética que —ni tenía en su habitación espejos que se lo reprodujeran, ni salía más que para ir a la iglesia o a visitar amigas de confianza ( *El doctor Centeno*: 83).

Enseguida, Rosalía y Marcelina entran en concordia y conversan durante el santo oficio de la misa y las visitas domiciliarias de una y la otra, sobre todo, a partir del descubrimiento del pasado pecaminoso de Amparo. Ambas mujeres se unirán para señalar y juzgar los actos de la huérfana, gracias a lo cual la noticia llega a oídos de Agustín Caballero. En este sentido, Rosalía sabía de la relación sacrílega de Amparo con el cura Polo por las dos cartas que Marcelina le había enseñado y que demostraban

---

<sup>90</sup> Una de las características físicas que es señalada por los demás personajes sobre la señora Marcelina es la ausencia de cualquier gesto facial que pudiera atisbar algún sentimiento o emoción. Por el contrario, Agustín Caballero señala, cuando va a visitarla para intentar ver las cartas donde se demuestra la relación sacrílega de Amparo con Pedro Polo, que su cara es de madera por la frialdad de sus ojos, la inmovilidad de su boca y por una mirada que siempre parecía acechante y vigilante como si pudiera descubrir los más recónditos secretos de los individuos. Esta dureza en la fisonomía facial de la viuda se recrudecen y se dejan ver, de una forma muy plástica, en la escena en que don Pedro Polo esconde a Amparo en una habitación de su casa cuando recibe la inesperada visita de su hermana, la cual no deja de imponer su escrutadora mirada sobre él: —Mira, hermana, plántate en la calle... Ea, ya se me subió la sangre a la cabeza, y no puedo aguantarte más». —Me plantaré, sí señor, me plantaré—replicó la figura de caoba, levantándose tiesa—. Me plantaré de centinela hasta verla salir y cerciorarme de tus pecados. D. Pedro le había vuelto la espalda. Ella le seguía con los ojos. Su cara, aquella tabla tallada por toscas manos, aquel bajo relieve sin arte ni gracia, no tenía expresión de odio, ni de cariño, ni de nada, cuando los labios de madera terminaron la visita... (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 333).

No obstante, esto no es algo nuevo en la vida de Pedro Polo puesto que, siendo más joven, sufrió la dominación y jerarquía de su hermana, obligándole a meterse al sacerdocio y, después, siendo Pedro más maduro, su hermana corregirá y castigará los impulsos más bajos que vuelve a sentir por Amparo desertándole, con la ayuda del Padre Nones a las Filipinas en labores de misionero donde, según ella, la peligrosidad de la casquivana e indecente joven no alcanzaría. La tenencia simbólica del bastón de mando otorga a Marcelina la potestad tanto de acallar la voluntad de su hermano en relación con todo aquello que suponía un apartamiento de la devoción religiosa, como de señalar y asediar con la mirada, desde la distancia, a la —pecadoral Amparo en la iglesia. En esta escena, se describe a una Marcelina que, vestida de negro y sentada en un banco, acechaba con su mirada inquisidora a la joven, quien medrosa intentaba taparse con el velo de la mantilla teniendo, finalmente, que escapar del recinto: —Antes de salir de la iglesia una visión desagradable turbó la paz de su espíritu. Allá en el extremo de la nave vio una mujer vestida de negro, sentada en un banco, la cual no le quitaba los ojos. Era doña Marcelina Polo. La penitente se cubría la cara con el velo de la mantilla deseando no ser conocida; pero ni por esas... La otra no la dejaba descansar ni un punto del martirio de sus miradas. Para abreviarlo, Amparo, que pensaba oír dos misas, se fue después de oír una ( *Tormento*: 253-54). En este sentido, el aspecto andrógino y ennegrecido por el luto de la vestimenta y el color caoba de la cara, la obediencia a la fe contemplativa y la potestad de medrar y silenciar a los demás de Marcelina se pueden comparar con el dominio que otra mujer patriarca —de mirada inmutable y fría, enlutada y con un carácter despótico representado con golpes de un bastón físico en el suelo— como Bernarda Alba ejercía sobre sus hijas, las cuales quedarán silenciadas y recluidas en el interior del espacio doméstico con el objetivo de conservar una intachable honra femenina y mantenerlas alejadas del asedio del varón: —¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas! —Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! (A otra hija.) Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (García Lorca, F. *La casa de Bernarda Alba*: 115-16).

las conversaciones pasadas entre la huérfana y el sacerdote. En esta situación, la astuta<sup>91</sup> esposa de Bringas se encargará de mantener a Agustín y a su prometida separados físicamente mandando a la desfavorecida huérfana, conocedora ya de que Rosalía se había enterado de su oscuro pasado, a descansar a su casa antes de que el indiano llegara para exigirle explicaciones. No obstante, la señora burguesa desviaría a Agustín a casa de su amiga Marcelina con objeto de que él mismo viera las pruebas epistolares donde se revelaba el pasado de su prometida.

Por todo ello, tanto Rosalía como Marcelina Polo se encuentran y se alían en *Tormento*, novela precedente a *La de Bringas*, para formar una alianza femenina patriarcal en aras de poner en práctica una labor de opresión y marginación hacia otra mujer no representativa de un modelo femenino normativo. De la misma manera, la mujer de Bringas asume las funciones paternas de don Francisco en cuanto a que —protege la honra de su ahijada, soltera y en edad casadera, mientras que Marcelina demuestra su autoridad sobre su hermano menor Pedro Polo obligándolo a desarrollar la carrera del sacerdocio.

### **3.2. Amparo y un hombre de la religión: Pedro Polo.**

En *Tormento*, hasta el regreso y el asedio físico del sacerdote Polo, Amparo siempre se había mostrado como una joven discreta, prudente, callada y obediente a los mandatos de los demás. Nada que ver con la personalidad independiente, impulsiva y rebelde de su hermana menor Refugio. Esta se había negado a servir en la casa de los Bringas pues su propia naturaleza no le permitía someterse a la despótica y vanidosa

---

<sup>91</sup> Geoffrey Ribbans (1993: 495-524) alude a la malicia de la señora de Bringas como una de las fuerzas narrativas que provoca el desamparo de la joven huérfana, cuya única esperanza de ser reconocida y aceptada socialmente como una mujer honrada era mediante el matrimonio. La esposa de Bringas, aprovechando que el oscuro pasado de Amparo ha salido a la luz, se vale de mentiras para provocar la ruptura de los novios con el fin de conseguir las atenciones del rico indiano y mantener los regalos y favores económicos que éste hacía a la familia: —The most powerful force, however, is Rosalía's calculated malice, which is studiously inbuilt within the novel's structure in so intricate a fashion that it has not always been discerned. Base don information supplied by Marcelina, she has the scandal clearly if unobtrusively transmitted to Torres, himself a lustful admirer of Amparo's, and from him to Mompous, who in turn inform Caballero. [...] Rosalía's tactics are to keep the couple separate until Agustín has the opportunity of visiting Marcelina. Hence her lies to each about where the other is to be found. Her malice is compounded by the barbed remarks conveyed in her apparently indulgent words, without regard to Amparo's distress; and by the way she flaunts her seductiveness before Agustín in a obvious attempt to replace Amparo in his affections. Even the latter manages to observe how over-dressed Rosalía is and that she has already begun to acquire some of Agustín's possessions meant for her! (p. 513).

esposa de don Francisco y, pronto, se rebeló contra su autoridad: —el tono, el aire de su protectora, así como los trabajos que le imponía, la irritaban tanto, que renunció al arrimo de la casa y despidiose un día para no volver más ( *Tormento*: 45). Por eso, el carácter transgresor y díscolo de Refugio se contraponía con el silencio y la culpa de su hermana mayor Amparo siendo frecuentes las riñas entre las dos hermanas en el cuarto en el que vivían. En este sentido, Refugio gustaba de acicalarse y comprarse prendas y vestidos y, también, de coquetear con los hombres. Tanto es así que ella decide trabajar posando como modelo para diversos pintores quienes, también, la mantenían y le compraban obsequios y regalos. .

La exaltación de la coquetería y del erotismo en Refugio<sup>92</sup>, síntoma de la liberalidad moral y sexual de la joven, se contravenía con la regla socialmente aceptada de la sumisión, la prudencia y la castidad de la mujer en sociedad. De este modo, Refugio inicia una auténtica revolución social al exacerbar voluntariamente su erotismo en aras de la libertad sexual femenina. Todo lo contrario que su hermana Amparo que se empeñaba por amoldarse a los cánones de decencia femenina con su despreocupación<sup>93</sup> y el ocultamiento del cuerpo<sup>94</sup>. Así pues, se entienden las críticas de Amparo a su hermana pequeña cuando encontraba a esta en la habitación vistiéndose para salir o haciéndose rizos y sortijillas con aquellos caracteres de pelo que no carecían de gracia y que complementaban esa belleza física graciosa y picarona. Frente a la hermosura clásica y romántica de Amparo, llena de melancolía y dulzura, Refugio destacaba por la

---

<sup>92</sup> Rivera Garretas (2006: 125-128) explica que la mujer, por medio de su apariencia y presencia, hace orden simbólico y recupera el lugar que se le ha usurpado históricamente, por la moral cristiana y patriarcal, a la madre. Por ello, —el adorno femenino es un lenguaje que dialoga con el origen del cuerpo femenino y con su raíz en el mundo, [esto es], un lenguaje que expresa también admiración y amor hacia la obra maternal (1996: 67). En Refugio, la cuestión del adorno no será utilizado solo como un instrumento para encontrar benefactores sino, sobre todo, como una manifestación de libertad y rebeldía femenina contra la potestad del patriarcado que intenta reconducir aquella hacia la relación heteronormativa, el matrimonio y, en definitiva, hacia el varón.

<sup>93</sup> —Decía Doña Nicanora, la esposa del vecino D. José Ido, hablando de Amparito, que si a ésta la cogiesen por su cuenta las buenas modistas, si la ataviaran de pies a cabeza y la presentasen en un salón, no habría duquesas ni princesas que se le pusieran delante. «¡Y qué cuerpo tan perfecto! -añadía la señora de Ido, poniendo, según su costumbre, los ojos en blanco-. He tenido ocasión de verla cuando íbamos juntas a los baños de los Jerónimos... Me río yo de las estatuas que están en el Museo» (Pérez Galdñs, B. *Tormento*: 103-104).

<sup>94</sup> Rivera Garretas (1996: 59-69) también explica que la cuestión del adorno en las mujeres tiene que ver con el mostrar y el enseñar públicamente el cuerpo pero, sobre todo, con el vivir en un cuerpo sexuado en femenino. Por ello, durante los primeros siglos del Cristianismo, los padres de la iglesia condenaron ya el adorno femenino porque lo asociaban, primero, con la desobediencia a Dios al querer las mujeres modificar y mejorar la obra divina y, segundo, con la pretensión lasciva y pecaminosa de las mujeres de seducir a los hombres en tanto que —los hombres son, en este contexto ideológico, presentados como no libres, ya que la capacidad de seducción del cuerpo femenino adornado tendría sobre ellos unos efectos imaginados como automáticos, como de respuesta incondicional (p. 64). De esta manera, el cuerpo femenino adornado no está oculto y, por tanto, es un cuerpo desnudo, obsceno y, también, agredible.

blancura de piel y la maleza negra de su cabellera, sus ojos picaruelos, un cuerpo tan fajado y ceñido que parecía hecho a torno y un seno que de tan abultado no guardaba proporciones con su talle y estatura. De ahí que la gente la apodara la Venus *Calipiga*. Asimismo, los gustos de las dos hermanas también diferían sustancialmente porque mientras Amparo gustaba de lo todo lo relacionado con lo doméstico, Refugio frecuentaba las calles madrileñas y los espectáculos sociales como el teatro. Si Amparo disfruta con la costura y los quehaceres domésticos, su hermana pequeña sale a comprar distintos trapos y complementos, pagados por sus amantes, para vestir y salir por la noche. En este contexto, los reproches de Amparo son muy frecuentes ante la dejadez de la otra de las tareas domésticas en el cuarto en el que viven. Amparo siempre la amonestaba por la vida callejera y la poca estima que tenía por la cocina y la limpieza: —Ninguna cosa está en su sitio. Eres una desastrada... Dios mío, ¡qué cocina! Tú no piensas más que en componerte. ¿Qué has puesto para comer?‖ (*Tormento*: 106).

Por el contrario, la libertad sexual de Refugio corría paralelamente con su deseo de vanidad y de ambición económica pues ella no se conformaba con una vida tranquila, ordenada y casera como su hermana. Refugio quería seguir aparentando y socializando con su círculo más cercano y no se resignaba con el mísero sueldo de una criada. Asimismo, la menor de las Sánchez Emperador no dudará en fajarse en apretados corsés que mostraran su anatomía más exuberante y que consiguieran atraer las miradas de futuros benefactores. Por eso, Refugio observa el mundo desde un prisma diferente, no comprende la desgana por arreglarse ni, tampoco, su docilidad y debilidad ante la explotación laboral a la que la somete la señora Bringas. Quizás, el motivo sea que, frente a la rebeldía intrínseca de Refugio, Amparo ha adquirido una culpa al considerar que ella ya está marcada por sus actos reprobables cometidos con el cura Pedro Polo. Por este mismo motivo, la vida de Amparo se convierte en un auténtico tormento porque alguien descubriese su secreto y se afana por ser reconocida como esposa de Agustín Caballero. Consecuentemente, Amparo no tenía —ambición de lujo, sino de decencia, aspiraba a una vida ordenada, cómoda y sin aparato‖ (*Tormento*: 212) empeñándose en ajustarse al modelo de esposa virtuosa que Agustín siempre elogiaba en ella. En unas epístolas a su primo, el indiano idealizada a su prometida frente a esas —niñas‖ que solo pensaban en ponerse perifollos y luego no sabían poner unas sopas ni poner un triste botón: —su hermosura, que es mucha, no es lo que principalmente me flechó, sino sus virtudes y su inocencia [...]. La mía es una joya, la conocí trabajando día y noche, con la cabeza baja y sin decir *esta boca es mía...*‖ (*Tormento*: 219-20).

No obstante, todo cambiará cuando Pedro Polo aparezca en escena y reclame citarse con Amparo, su antigua amante. Veremos cómo la inicial pasividad y sumisión de mayor de las Sánchez Emperador se torna ahora en decisión y valentía para sobreponerse a los mandatos y chantajes del sacerdote. En este sentido, significativa es la escena en que Amparo se rebela contra el violento y astuto Polo porque no está dispuesta a aceptar su trato, es decir, no está dispuesta a pasar la noche con él a cambio de dejarla en paz. En esta situación, el religioso no puede sino manifestar su sorpresa por la respuesta decidida y tajante de la huérfana (—prefiero ser cadáver...!) porque es consciente de que la antigua cordera se había tornado en leona:

Transfigurada, la cordera tomaba aspecto de leona. Jamás había visto Polo nada semejante a aquel sublime coraje de la que era toda paz, mansedumbre y cobardía (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 317).

El lenguaje y la actitud desairados de la huérfana destruyen la confianza del cura quien, apenado, se apartó rápidamente de ella y se refugió en la alcoba la casa que compartía con su hermana Marcelina. Mientras tanto, Refugio le observaba desde la distancia tal como si fuera una bestia herida que ya había perdido todo su poder sobre su antigua víctima. La única salida que le quedaba ya a Polo era el retiro espiritual en Filipinas tal y como el Padre Nones había acordado con su hermana Marcelina:

—Sí, ya sé, ya sé —murmuró él dando otra vuelta para ocultar su rostro—. Lo que tengo que hacer es... echarme a rodar lejos, lejos... Con rápido movimiento apartose de ella y entró en la alcoba. Amparo no quiso seguirle. Desde la sala vio allá dentro un bulto, arrojado en negro sillón, la cabeza escondida entre los brazos y estos apoyados en un lecho revuelto; y oyó bramidos, como de bestia herida que se refugia en su cueva (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 319).

### **3.3. La fantasía como elemento subversivo en Rosalía de Bringas.**

El modelo de la esposa decente y defensora de la moralidad del Patriarcado y la superficialidad y vanidad, propias de la clase burguesa de la época, son códigos sociales

y culturales que marcarán la trayectoria de Rosalía de Bringas<sup>95</sup>. Ya hemos visto cómo los códigos patriarcales están muy presentes en la Rosalía de *Tormento* pero, poco a poco y con el ascenso social del matrimonio y su traslado a las dependencias palatinas en *La de Bringas*, florecerá una vanidad y un afán por aparentar hasta ahora nunca vistos en la señora. Es a partir de las relaciones con la aristocracia y el deseo por vestirse adecuadamente en este ambiente cuando se despierta en Rosalía una incipiente necesidad por independizarse económica y socialmente de su marido.

En este sentido, la manifestación de sueños, deseos y pensamientos subversivos, dado que son contrarios a lo estipulado para una madre y esposa burguesa, posibilita una metamorfosis coherente y lógica en la personalidad de la mujer de don Francisco. Por eso, es posible que una destinataria con posturas feministas otorgue verosimilitud y descodifique a la de Bringas como una mujer que trasciende una cultura misógina para buscar una identidad propia. De esta manera, la compulsiva compradora Rosalía exterioriza otros deseos más profundos que se relacionan con la búsqueda de la libertad y de una identidad ajena a la construida por el Estado. Los engaños y las deudas de la esposa de Bringas por la ropa nos dejan ver actitudes impulsivas y arrebatadas que solo buscan afirmar su autoridad frente a un marido que quiere estancarla en el ámbito de lo doméstico. Ya no es la Rosalía anterior que se empeñaba en educar a la mujer, a Amparo, en la virtuosidad y en el decoro porque, ahora, seremos testigos de una Rosalía mentirosa, adúltera y prostituta. Por ello, se produce una ruptura de nuestras expectativas porque una señora que se nos presentaba casada e instruida fuertemente en las reglas y moralidad decimonónicas se convierte en una de las prostitutas más activas de sociedad madrileña. Una mujer que decidirá su propio futuro por encima de las reglas marcadas dentro del matrimonio patriarcal.

En este sentido, la gran capacidad fantasiosa de Rosalía por imaginarse vestida con prendas nuevas es fruto de esa tendencia vanidosa que se apoderó de la señora de Bringas. Los elementos fantásticos e ilógicos que delimitan su personalidad vienen dados por su pertenencia a la alta burguesía donde la circulación del capital y la práctica del consumo de bienes de lujo, como las manufacturas textiles, daba paso a la aparición de pasiones enfermizas y obsesiones. Rosalía ya ha visto, en parte, colmadas sus aspiraciones sociales porque tanto ella como su marido viven en las dependencias reales y al servicio de la reina Isabel II, pero su deseo de pertenecer a un mundo aristocrático

---

<sup>95</sup> En lo sucesivo las referencias sobre *La de Bringas* seguirán la edición A. Blanco y C. Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2000.

que no era el suyo le descubrirá una necesidad aún más grande: la de afirmarse social y económicamente como una mujer independiente del hombre, de su marido. De esta manera, los sueños, deseos y alucinaciones rebelan otra realidad de la esposa, —cosas verdaderas de otro mundo [que sirven para sugerir] una visión anticipada de los sucesos, destacar estados patológicos o comunicarnos datos entrañables que, de otra manera, no surgirían tan oportunamente, tan eficazmente (Gullón, R. 1973: 196).

En este contexto de idealismo, obsesiones y alucinaciones, la vida de Rosalía se convertirá en un continuo devenir donde se difuminan los límites entre lo verdadero y lo falso y donde todo es posible. Rosalía debe enfrentarse no solo a su mente obsesiva por las compras sino, también, a la enfermedad artística de su marido cuyos delirios febriles le dejarían temporalmente ciego y a las alucinaciones enfermizas de su hija Isabelita. Por una parte, Francisco de Bringas, o también conocido como Thiers por su parecido físico con el general napoleónico, se nos presenta episódicamente como un tipo tendente a la obsesión maniática por la creación artística porque, en su tiempo libre, estaba ocupado en construir cenotafios o monumentos funerarios conmemorativos con todo tipo de materiales (pelos, plantas, flores, hojas de sauce, angelotes...). No obstante, a pesar de estos episodios, Francisco era un hombre sin vanidades sociales ni siquiera deseos de alternar en tertulias y otros actos protocolarios de la aristocracia palaciega. Es un hombre práctico, sensato y ahorrativo en el gasto familiar y vigilante de la buena marcha moral de la familia. En cambio, su mujer estaba absolutamente dominada por su ego y vanidad, acuciados por los regalos que Agustín Caballero, pariente lejano y enriquecido en las Indias, enviaba a la familia desde Burdeos. Por otra parte, Isabelita e hija menor de los Bringas era una niña enferma y raquítica que sufría de episodios febriles y epilépticos observando, así, la realidad y a su madre bajo el prisma de la fantasía. No obstante, si bien la visión delirante y febril de la pequeña tiende a deformar y desfigurar todo lo que observa, también nos descubre<sup>96</sup> la verdadera personalidad de su madre: la de una mujer obsesionada por las apariencias, el —querer ser y por las

---

<sup>96</sup> El alegorismo del vómito en la hija de los Bringas ha sido visto con gran maestría y claridad por J. S. Zamosny (2010: 61-75), quien analiza los vómitos y sueños de Isabelita como símbolos que preludian el estallido de la Gloriosa, pero, también, la rebelión que estaba a punto de estallar en la casa por parte de Rosalía. Se analiza el episodio del vómito de Isabelita no solamente como un aviso de lo que en lo social y en lo privado se estaba gestando sino, también, como un mecanismo de defensa. Según el crítico, el individuo se protege frente al peligro presentado por un agente invasor, sea una persona, un objeto o una sustancia de modo que Zamosny recoge la opinión de otros críticos quienes afirman que el vómito de la niña manifiesta un hastío y una sensación de asco por aquellos objetos (vestidos) que antes deseaba. Esto se debía a la impresión de saciedad generada por el consumo excesivo profetizando, así, la revolución doméstica que estaba a punto de estallar en casa de los Bringas.

relaciones sociales con la alta sociedad. Significativo es el episodio en que Rosalía, junto a otras damas, organiza una cena caritativa en el palacio real porque, allí, Isabelita observa con una mirada aguda y examinadora todo lo que pasa ante sus ojos convirtiendo a las señoras en muñecas y en figuras de cera envueltas en el ajeteo de las sedas, estopa y plumas. En este sentido, las alucinaciones y sueños de Isabelita revelan la verdadera consistencia de los tipos de la ficción y, sobre todo, de Rosalía de Bringas que resulta ser muy diferente de cómo era en la realidad porque —la dimensión fantástica o nocturna de las personas y las cosas no se opone a la exterioridad, [...] pero destaca su verdadera consistencia. Lo irreal resulta ser la realidad genuina, mientras la apariencia no pasa de la realidad cortical, provisional, para usos sociales (Gullón, R. 1980: 127-128).

La fantasía y el delirio, que forman parte de la cotidianidad de Rosalía, revelan su verdadera apariencia que va más allá de su afán por vestir a la moda puesto que se manifiesta en ella un propósito mayor: el de conseguir la autosuficiencia social, económica y personal. Todo comenzará a fraguarse en un lugar específico del hogar marital, *El Camón* o la alcoba-guardarropa, que era el único espacio al que Francisco no tenía acceso y que estaba reservado para los asuntos de su esposa. Allí, la mujer de Bringas se deja arrastrar por su imaginación y empieza a combinar, refundir y almacenar los trapos y prendas que compraba a escondidas y a crédito en los negocios de moda madrileños. Ciertamente, no es casualidad que el *Camón* se erigiera como el universo de lo no reglado pues estaba distanciado del resto de los aposentos de la casa y era el único habitáculo donde la esposa podía dejar fluir con —gozo<sup>97</sup> —en el sentido de la plenitud interior experimentada en un espacio de la libertad— su imaginación, ideas y deseos al margen del orden impuesto por su —maestro, en cuanto a la disciplina doméstica, Francisco. En este particular y construido universo, —tenían siempre sus ideas más claridad (p. 144) y —solía rumiar las expansiones de la mañana, añadiéndoles conceptillos que no se atrevían a traspasar las fronteras del pensamiento (p. 128). Para

---

<sup>97</sup> Ya Teresa y Fátima Rodríguez (en Flepp, C. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), 2017: 293-309) hablan, respecto a Sor Juana Inés de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, de una escritura engendrada en la *jouissance* y de la relación entre esta y el intelecto. De esta manera, estas visionarias religiosas, experimentan el placer de las visiones que vienen dadas por la lectura y, también, por la escritura. Así, como una transgresión contra el silencio y los dogmas que ordenan sus —padres o confesores espirituales y la Iglesia, las dos religiosas transforman, mediante el lenguaje y por medio de sus textos, los axiomas que sostienen al mundo en su época experimentando la *jouissance* no solo por sus visiones o éxtasis místico sino, sobre todo, por su propio entendimiento del mundo. En ellas, a través de la escritura, no solo el alma experimenta los —favores divinos sino que, también, el cuerpo, por medio de los sentidos, experimenta el *gozo* místico descrito por Teresa de Jesús en términos de plenitud absoluta.

ello, será fundamental la amistad entablada con su confidente la marquesa Milagros de Tellería, quien pasaba gran parte de su tiempo acompañando a Rosalía en el *Camón* y en las visitas a los establecimientos comerciales de la ciudad. Las dos mujeres no solo coincidirán en sus gustos por comprar, reformar y combinar vestidos sino, también, por querer llevar una vida al margen de sus respectivos maridos.

### **3.4. Las máscaras de Rosalía de Bringas.**

Rosalía irá conformando su personalidad y su forma de ver la vida de acuerdo a sus relaciones con otros tipos de la ficción. De esta manera, la señora Bringas también está determinada por los enfoques de los otros entes de la ficción gracias a los cuales, también, experimenta un proceso evolutivo y de aprendizaje. Hay, pues, una evolución explícita desde la esposa obediente y resignada a los mandatos de su marido hasta la voraz y endeudada compradora al lado de Milagros de Tellería que, finalmente, termina como prostituta. En esta complejidad de máscaras ficcionales de Rosalía tendrá un gran peso el juego de perspectivas narrativas del texto de tal modo que, además de las voces de los diferentes personajes, tenemos que enfrentarnos a la ambivalencia de un narrador testigo. En ocasiones, éste se presenta como un buen conocedor de los antecedentes de los acontecimientos y personajes interviniendo en primera persona con sus comentarios y prejuicios sobre Rosalía. Sin embargo, otras veces, desaparece adoptando la perspectiva del narrador omnisciente o, bien, generando incertidumbre por su falta de conocimiento sobre los hechos. Moya Jiménez (1984: 39) explica que esta técnica narrativa galdosiana está más cercana a la novelística moderna donde el narrador ya no es la voz omnisciente y conocedora de los pensamientos más íntimos de los personajes sino que, ahora, es un personaje más con sus propias limitaciones en la observación de la realidad:

Ahora, el narrador ya no será ese dios distante y omnisciente que conocía hasta lo más íntimo de los personajes y por el hecho de saber tanto daba que pensar en el lector, sino un personaje más, con sus mismas limitaciones, que tratará de captar la realidad como pueda, pero a veces se le escapará por fluyente. Galdós, al utilizar esta técnica narrativa de un narrador-personaje, no hará otra cosa que seguir la línea que apuntábamos de la novelística moderna.

Por lo tanto, esta fragmentaria estructura discursiva genera también que se rompa, como lectores, nuestro *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 190-192) porque la imagen de Rosalía no cesa de transformarse y modificarse con las distintas informaciones que recibimos de ella. Recordemos que son varias las ocasiones en las que el narrador afirma creer, ignorar o no recordar bien los hechos narrados y, otras, en las que su presencia se difumina salvo en tres excepciones: cuando pide ayuda a su influyente amigo Manuel de Pez para arreglar un pleito de leñas y hierbas con un administrador de la Casa Real donde conocerá a los Bringas; cuando asiste a la tertulia en casa de doña Tula, donde se queda dormido; y cuando es nombrado administrador de los bienes expropiados a la corona por la Junta Revolucionaria y encargado de cesar a los Bringas del Palacio. Asimismo, la intervención de este narrador testigo en los acontecimientos tampoco asegura la credibilidad de lo narrado porque, en alguna ocasión, él llega ha quedarse dormido y casi en un estado de coma vigil:

Por mi parte, confieso que el modo de hablar de aquel señor tan guapín y de palabras tan bien medidas ejercía no sé qué acción narcótica sobre mis nervios. Lo mismo era ponerse él a explicar el porqué de su consecuencia con el partido moderado, ya me parecía que un dulce beleño se derramaba en mi cerebro, y el sillón de doña Tula, acariciándome en sus calientes brazos, me convidaba a dormir la siesta. La cortesía, no obstante, obligábame a luchar con el maldito sueño, de lo que resultaba un estado semejante al que los médicos llaman *coma vigil*, un ver sin ver, transición de imagen a fantasma, un oír sin oír, mezcla de son y zumbido (Pérez Galdós, B. *La de Bringas*: 186).

Pero la ambigüedad de lo narrado no solo está supeditada a la ignorancia de este narrador-testigo sino, también, a los diversos intereses y credos existenciales de los personajes. En este sentido, los frecuentes paseos de Don Manuel Pez y su amiga Rosalía por el Retiro nos dejan ver una imagen más poética e pastoril de la esposa. Durante los paseos, la señora y su confidente aparecen inmersos en un paisaje natural idílico cual si fueran dos pastores enamorados y alejados de los límites reglados de la ciudad. Por ello, se proyecta una representación más afable y complaciente de la vanidosa y señorial Rosalía:

Les vi varias veces cuando regresaban, ella cargada de un ramo de lilas, el velo un poco echado atrás, cual si sacrificara la compostura a la libertad de la vida campestre, el

rostro algo encendido por la agitación del paseo y la vehemencia del discurso; él, cargado con otro ramo suplementario, hecho un pollastro, con diez años quitados por ensalmo de encima de su cuerpo; los niños revoloteando ora delante, ora detrás, ensuciándose de tierra y azotándose con varitas, sacudiendo los árboles tiernos y saltando las acequias salidas de madre (Pérez Galdós, B. *La de Bringas*: 125-26).

La presencia del adulador funcionario Pez agrega nuevos rasgos en la caracterización de Rosalía de Bringas. La dama aparece revestida de formas sublimes y aristocráticas que remarcan su belleza redondeada a modo de las musas rubenianas. Así pues, en sus paseos también por la terraza de palacio, Rosalía es descrita como —la ninfa de Rubens, carnosa y redonda‖ y Pez como —el espiritual San José, de levita y sin vara de azucenas‖ (p. 108) frente a un fondo arquitectónico de —piedra blanca que parece tosco marfil‖ (p. 109). Allí, los dos amigos confidentes confesaban un sentimiento de infelicidad en sus respectivos matrimonios: ella porque estaba sometida al fuero administrativo y económico de Francisco y él porque estaba cansado de la obsesiva devoción religiosa de su esposa Carolina.

Ciertamente, la perspectiva narrativa del personaje de Pez precisa rasgos físicos de Rosalía que antes no conocíamos. Ahora, dada la futura relación adúltera que se prelude entre ellos, Rosalía destaca por su gran porte y su voluptuosidad de modo que provoca las lisonjas y halagos de Pez. El funcionario expresa por primera vez, coincidiendo con los comentarios del narrador, el buen cuerpo, la elegancia y gracia de la dama: —¡Qué bien le sentaba todo lo que se ponía, y qué majestad en su porte! Pocas personas poseían como ella el arte de vestirse y el secreto de hacer elegante cuanto usara...‖ (p. 125). Esto no hace nada más que insuflar de más vanidad el alma de Rosalía, quien se da cuenta, a pesar de que tales lisonjas están suscritas al discurso cosificador masculino, de su propia potencialidad sexual y del poder de su cuerpo para sacar provecho del varón. Lejos ha quedado ya la inocencia y el atolondramiento que, como una chiquilla, Rosalía parecía mostrar entre la vegetación porque, pronto, la señora se da cuenta de los beneficios que puede sacar de su intimidad con Pez:

«Ese Pez sí que es un hombre. Al lado suyo sí que podría lucir cualquier mujer de entendimiento, de buena presencia, de aristocrático porte. Pero como todo anda trocado, le tocó esa mula rezona de Carolina... ¡Todo al revés! ¿Qué mujer de mérito no se empequeñece y anula al lado de este poquitacosa de Bringas, que no ve más que menudencias, y es incapaz de hacer una brillante carrera y de calzarse una posición ilustre? [...] ¡Oh, Pez!, aquél sí que es hombre. Ya sé yo qué mujer le correspondería si

las cosas del mundo estuvieran al derecho y cada persona en su sitio...» (Pérez Galdós, B. *La de Bringas*: pp. 128-129).

En este sentido, sí podemos decir que Rosalía practica, si bien no desde un pensamiento feminista, una transgresión contra las convenciones sociales que estipulaban la virtuosidad, castidad y espiritualidad en la mujer y esposa decimonónicas. Ahora, la dama, como una mercancía más en el mercado de compra y venta de bienes, no necesita recurrir al empeño de sus joyas, ni al préstamo de otros y, ni siquiera, a la sisa del dinero que se resguardaba en la arqueta doméstica. Por todo ello, ante una promesa monetaria de su amigo y confidente Pez, la esposa no dudará en yacer con el funcionario porque —antes que los atractivos exteriores de él, antes que sus modales y su señorío, la cautivaban los propósitos que hizo de protegerla en cualquier circunstancia afflictiva‖ (p. 227).

De aquí en adelante, la ingeniosa y astuta Rosalía desarrollará una habilidad para representar una doble cara ante su marido convirtiéndose, así, en una experta narradora de historias fingidas. El doble juego de la esposa desemboca en los falsos juicios de valor a los que somete a su confidente Milagros en presencia de don Francisco a razón de los despilfarros y deudas de la marquesa. Esto le aseguraba a Rosalía el seguir preservando su papel de intachable y honorable esposa. A esta duplicidad discursiva de la protagonista también se ha referido E. Delgado (2000: 21-22)<sup>98</sup> quien señala la apropiación mimética de Rosalía del discurso del otro, es decir, de su marido para controlar por un lado, los signos que la representan socialmente y, por otro lado, evitar el cuestionamiento de sus propias actividades mediante su habilidad enunciativa. No es pues, casualidad que Rosalía exprese todo tipo de cuentos en los momentos en que se dedica a —arrullarl‖ y mimar a Francisco, sobre todo, durante la enfermedad y recaída de este en la ceguera. La enfermedad propicia una flaqueza pueril o senil en Francisco y,

---

<sup>98</sup> —Desde muy temprano en la obra, la presentación lingüística de Rosalía se caracteriza por su duplicidad, aludiendo en varias ocasiones el narrador tanto a sus mentiras y sus silencios como a la escisión de su discurso siempre dividido en lo que dice de hecho y lo que quisiera en verdad decir. Por ejemplo, su necesidad de anticiparse a las objeciones de su cónyuge le llevan a —ensayar‖ en su cabeza, mucho antes de ponerlas en práctica, las explicaciones necesarias para el sostenimiento de su comedia conyugal. [...] Lejos de representar meramente una debilidad moral o una hipocresía sistemática, esta duplicidad debe ser interpretada como han hecho Aldaraca y Charnon- Deutsch, entre otras, como una táctica evasiva que le permite explorar el curso de su deseo —independientemente del hecho de que éste sea más o menos laudable o se conforme a la propia construcción social de la feminidad que reprime su expresión—‖ (Delgado, L. E., 2000: 20-21).

sin duda, la astucia de su esposa que, cual si fuera una pícara del siglo XIX, procede de igual manera y engaña a su marido-amor.

### 3.5. Los hábitos pícaros de Rosalía.

La habilidad de Rosalía para sisar dinero y engañar con argucias y trucos a un marido ciego recuerda al protagonista de la novela picaresca —el *repertorio* en términos de W. Iser—, tema al que han aludido reputados estudiosos de la obra galdosiana. Gustavo Correa<sup>99</sup> (1977: 253-268) incide en que la tradición picaresca se alza como una fuente ineludible para explicar una de las vertientes del realismo literario galdosiano que, basado en el lenguaje coloquial y el enfoque detallista y directo de la realidad, se entrecruza, también, con la técnica cervantina sintetizando las perspectivas de realidad y ficción. Así pues, al igual que la protagonista galdosiana, el héroe de la picaresca sobrevive con ingenio y disimulación en una sociedad hostil que le pone barreras para sus ambiciones. Sufren, así, un proceso de envilecimiento donde van primando sus propios deseos y necesidades y deshaciéndose de las trabas sociales y morales. En el caso de Rosalía, la progresiva desmoralización se halla marcada por sucesos y experiencias que van minando su fe en la decencia y obediencia de la mujer casada. El mundo de libertad que le enseña Milagros a través de las calles y tiendas de la ciudad, la reivindicación de sus derechos en el manejo de los caudales familiares, el aprendizaje de un nuevo sistema económico y el conocimiento de un mercado libre en la compra y venta de mercancías y personas propician una renovación de sus ideales.

En este sentido, el mismo Correa (1977: 75-94) también señaló en otro estudio del mismo año la proyección de la novela picaresca en la novela moderna española. Dentro de esta, pone la atención en la obra galdosiana como la más auténtica en el ahondamiento de un realismo psicológico característico del héroe de la picaresca:

---

<sup>99</sup> Si bien es cierto que Correa profundiza en el estudio de la tradición picaresca especialmente en las obras galdosianas *La desheredada*, *Tormento* o *Fortunata y Jacinta*, sí incide en el mundo moral de los personajes como parte constitutiva de la arquitectura y forma de la novela realista de Galdós. La evolución de la moralidad de los personajes resulta un aspecto indiscutible para analizar patrones y comportamientos que transforman las representaciones proyectadas por los tipos de la ficción. En el caso de Rosalía de Bringas, el envilecimiento moral viene dado de su observación de otra realidad donde existen otros —pícaros— como Milagros de Tellería, quien conoce, también, el arte del disimulo y la representación convirtiéndose en la maestra de Rosalía.

Este autor [Galdós] aprovechará las lecciones de la picaresca de diversas maneras, ya sea ahondando en un realismo psicológico que se hallaba presente en aquella y que se fundamentaba en el conocimiento certero que los héroes pícaros tenían de la naturaleza humana, o haciendo uso de las perspectivas que acentúan la presencia de la realidad, frente al idealismo falso de tradición romántica (p.82).

En paralelismo con el héroe de la picaresca, Rosalía descubre, con la ayuda de la frenética gastadora Milagros, la realidad de las apariencias de la sociedad burguesa despertándola del letargo moral en que estaba sumida de la mano de Francisco. Al igual que Lázaro que desarrolla el ingenio y la astucia tras la observación del mundo del hampa y el servicio a diversos amos, la heroína galdosiana aprende de la mano de sus amigas aristocráticas arruinadas, Milagros de Tellería y doña Cándida. La primera está atrapada por los gastos que conllevan la celebración de cenas con la alta sociedad y las deudas en las tiendas de moda, mientras que la segunda dama vive arruinada y endeudada tras la dilapidación del patrimonio de su difunto marido. No obstante, las dos se esfuerzan y se adeudan por representar un estatus y una vida que ya no poseen. De este modo, el pícaro actúa movido por su necesidad de comer mientras que Rosalía y sus compañeras se mueven por su necesidad de egolatría y de apariencia frente a los demás, afirmando con ello, una necesidad mayor: la independencia económica, social y marital.

Si las acciones del pícaro son justificadas por una herencia desfavorable, marcada por la orfandad y el mundo del hampa de sus progenitores, las acciones de Rosalía están justificadas por una sociedad y un marido que la oprimen por el solo hecho biológico de haber nacido mujer. A partir de este paralelismo, evidenciamos que no solo estamos leyendo como feministas sino como conocedores de la literatura anterior —el *repertorio* de W. Iser— que guarda relación con el personaje de Rosalía y lo proyectamos en la lectura para revelar la situación opresiva de la mujer. De esta manera, al igual que Lázaro de Tormes, la de Bringas aprovecha la ceguera de su marido-amo y utiliza la llave que este le dio en un momento de debilidad para robar los billetes<sup>100</sup> de la arqueta doméstica mediante la estrategia de la falsificación. A este

---

<sup>100</sup>

Sobre esta relación con Lázaro de Tormes se refirió Jon Juaristi (1990: 277-296) en —Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*!—. Así como Lázaro de Tormes —finaba de hambre! de bodigos, Rosalía desea con mortal angustia los billetes de banco que atesora la arqueta de Bringas. Y si el pícaro sangra el fardel y ratonea el arcaz de sus avarientos amos, la Pipaón sustrae arteralmente del cajoncillo de su marido el dinero que precisa y lo sustituye por papeles convenientemente recortados, destinados, como la tortilla de cera con que Lázaro oculta la fuentecilla abierta en el jarro, a engañar el adiestrado tacto del ciego. Como el primer amo del Lazarillo, Bringas es desconfiado y sagaz, aun en su situación de

respecto, Anson C. Piper<sup>101</sup> estudia los paralelismos entre el arca del clérigo de Maqueda en el Tratado Segundo del Lazarillo de Tormes y la arqueta o —cajoncillo de Francisco de Bringas. En su afán por sobrevivir al hambre y a la miseria, Lázaro miente al calderero para que le preste una de las llaves que porta y, así, abrir el arcaz viejo del clérigo para tomar el pan. Sin embargo, Piper (1977: 119-120) señala que el —hambre de ambos protagonistas guarda distinta naturaleza, el hambre fisiológico en el caso de Lázaro y el hambre por el apetito de lujo en el caso de Rosalía:

Rosalía de Bringas, like Lázaro, is driven to desperation by overwhelming hunger. But whereas Lázaro's hunger is patently physical, la Pipaona's arises from an inordinate apetito de lujo. Neither can sustain life unless the forbidden chests are violated. Unfortunately, the *arcaz* and the *cajoncillo* are watched over by two men of equally penurious disposition. The miserly priest is self-righteously abstemious (*Mira, moço, los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beuer y por esto yo no me desmando como otros*), while Francisco Bringas prides himself on a thriftiness which borders on the absurd.

Por tanto, la evolución del pícaro desde la ingenuidad hasta desarrollar un instinto de supervivencia obedece a un sentido práctico de adaptación a una manifiesta realidad hostil. En cambio, la transformación de Rosalía desde la honorabilidad, el comedimiento y la obediencia hasta la expresión de un sentimiento de independencia de estos preceptos procede de su subconsciente o de su facultad imaginativa por los trapos. Su imaginación será el cauce para la consolidación de un credo existencial en el que va a derrocar todos los dogmas aprendidos, entre ellos, el de la pureza y decencia femeninos. Esta transgresión se traducirá en la —desapropiación del cuerpo femenino, tradicionalmente apropiado como estructura de lo maternal y lo marital por el orden simbólico del Patriarcado. En el caso de Rosalía, el resultado decepcionante para sus propósitos del —adulterio por conveniencia con el funcionario Pez provocará una idea nueva: profesionalizarse como prostituta para manejar su propio dinero. Si Lázaro, pese a las relaciones mancebas del arcipreste San Salvador con su esposa, se convierte en el

---

semiceguera, lo que a Rosalía a improvisar precipitadas explicaciones o, como en el caso citado, a cambiar apresuradamente su lujosa bata por una vieja prenda de lana. [...] Si Lázaro, al recibir la calabazada del ciego contra el toro de piedra en el puente de Tormes, despertó —de la simpleza, en que como niño, dormido estaba, Rosalía abrirá los ojos a la realidad solo después de su decepcionante adulterio con Pez. Entonces, decidirá como Lázaro, *arrimarse a los buenos* (282- 83).

<sup>101</sup> Véase su artículo —Lazarillo's Arcaz and Rosalía de Bringas's Cajoncillo, *Revista Hispánica Moderna*, Año 39, nº 3, 1976-1977, pp. 119-122.

pregonero de los vinos de aquél para comer, Rosalía será el sostén de la familia vendiendo su cuerpo. La de Bringas ahora se erige como —piedra angular de familia al quedar Francisco trastornado moral y mentalmente tras la expulsión de la familia del palacio real.

### **3.6. Dos referentes femeninos: Milagros de Tellería y Refugio Sánchez Emperador.**

En la evolución del carácter de la protagonista, no podemos olvidar dos referentes femeninos inmediatos de la señora burguesa como son la marquesa Milagros de Tellería y Refugio Sánchez Emperador. La primera enseña a Rosalía cómo robar y engañar con ardides al marido para salir de la —jaula del matrimonio. La segunda le muestra cómo su decisión y su propio esfuerzo le han permitido convertirse en una mujer independiente económica y socialmente al margen del hombre. Refugio, quien ahora, en *La de Bringas*, dirige una tienda de modas en Madrid, es un ejemplo de cómo un oficio donde no se cosifica y sexualiza a la mujer —recordemos su antigua dedicación a posar como modelo ante pintores en *Tormento*— le ha dignificado y liberado de su dependencia del varón.

Las dos figuras femeninas, Milagros y Refugio, dan forma —si bien es cierto, que la influencia de la marquesa es más evidente— a la rebeldía de Rosalía, quien se da cuenta de que la libertad y autonomía femeninas deviene del manejo del dinero y, de la capacidad para saber moverse en la compra y venta de mercancías. Esta concienciación supone un gran paso para la esposa de don Francisco porque la relación de ella con su marido siempre ha estado condicionado por el dinero en una situación de control y subordinación económica. En compañía de Milagros, Rosalía descubre que es posible otra vida donde poder moverse con libertad sin las restricciones económicas maritales y se convierte, así, no solo en una cotidiana compradora sino, también, en una mujer que cuestiona las limitaciones del matrimonio para la esposa. La función de la marquesa en el proceso de —liberaciñn de Rosalía se fundamenta en la ruptura de las normas maritales y en la desvinculación de la dependencia económica del marido, especialmente para la esposa burguesa que, por su clase, no vive de su trabajo y depende, absolutamente, del capital del esposo.

La marquesa le incitará a desarrollar su afán por las compras, a visitar nuevas tiendas, a adquirir una nueva forma de pago, a acudir a prestamistas y, sobre todo, a no ser más dependiente de su marido. En fin, ella se convierte en el modelo y en el espejo en el cual Rosalía se mira. Por ello, la habilidad para el engaño y la simulación es más evidente cuando Rosalía se coloca bajo la batuta de Milagros, mujer que sobresalía por su simpatía, ingenio, elegancia y refinado gusto en el arte de la vestimenta. Milagros ejerce sobre Rosalía una gran influencia tanto en lo que se refiere a asuntos de trapos, como en su faceta de consejera y confidente de los conflictos domésticos dentro del matrimonio brigandístico. Las dos pasaban buena parte de su tiempo encerradas en el *Camón* donde aprenden y desarrollan técnicas en el arte de la costura con el fin aparentar las mejores galas en los diferentes eventos de sociedad:

Tiraba Rosalía de los cajones de la cómoda suavemente para no hacer ruido, sacaba faldas, cuerpos pendientes de reforma, pedazos de tela cortada o por cortar, tiras de terciopelo y seda; y poniéndolo todo sobre un sofá, sobre sillas, baúles o en el suelo si era necesario, empezaba un febril consejo sobre lo que se debía hacer para lograr el efecto mejor y más llamativo dentro de la distinción. Estos consejos no tenían término, y si se tomara atas de ellos ofrecerían un curioso registro enciclopédico de esta pasión mujeril que hace en el mundo más estragos que las revoluciones. Las dos hablaban en voz baja para que no se enterase Bringas, y era su cuchicheo rápido, ahogado, vehemente, a veces indicando indecisión y sobresalto, a veces el entusiasmo de una idea feliz. Los términos franceses que matizaban este coloquio se despegaban del tejido de nuestra lengua; pero aunque sea clavándolos con alfileres, los he de sujetar para que el exótico idioma de los trapos no pierda su genialidad castiza (Pérez Galdós, B., *La de Bringas*: 94).

No obstante, Rosalía no solo aprenderá a refundir y hacer pasar las prendas viejas como nuevas sino, también, a representar como verdad aquello que no lo era. Ocurre cuando Rosalía es atrapada *in fraganti* por su marido con los vestidos en el *Camón*, momento en que utiliza su arte en la oratoria para engañarlo. Para ello, la esposa utiliza un —recursillo‖ asegurando que todos esos vestidos estaban allí porque el despilfarro de Milagros había provocado una pelea marital en casa de su amiga y el consecuente traslado de sus posesiones trapísticas al *Camón*:

Que la pobre Milagros le ha arruinado con sus pingajos. ¿Has visto qué borricadas? Luego se quitó de cueros y, cogiendo a la pobre modista por un brazo, la plantó en la calle, sin darle tiempo a que se pusiera la mantilla. ¿Has visto qué pedazo de bárbaro?...

Milagros se desmayó. Tuvimos que aplicarle éter y qué sé yo qué más cosas... En fin, por sacarla de este compromiso he tenido que traerme a casa las telas y modista para hacer aquí la labor. Ella vendrá luego a dirigirla, porque yo, francamente, entiendo poco de estas cosas tan historiadas y tan recargaditas (Pérez Galdós, B. *La de Bringas*: 121).

Ilustrativo también es la escena en que Rosalía, en el afán de esconder su hurto del arca doméstica, coloca billetes falsos en ella aprovechando la ceguera temporal de su marido por su dedicación extrema a los cenotafios. En este sentido, la esposa de Bringas no solo aprende a engañar remendando y cosiendo prendas sino, también, usando sus actos y su palabra pues la mentira, contada bien, resulta tan verosímil<sup>102</sup> como la verdad. Construye, así, Rosalía una dimensión paralela a la realidad, primero respecto a su papel como esposa y madre en el Patriarcado, evadiéndose de la anodina vida familiar en el aglomerado de las calles y tiendas madrileñas; y segundo, respecto al sistema económico bringandístico. Si en un principio, Rosalía fue dócil y obediente a la administración de Bringas, las circunstancias de restricción económica en el gasto familiar unido a la creciente pasión por los trapos provocan que la esposa recurra al engaño y la trampa. Es, entonces, en este momento cuando la señora de Bringas decide sacrificar los principios que habían gobernado hasta entonces su vida: la fidelidad conyugal, la decencia moral como madre y esposa y la vida tranquila sin deudas ni apuros económicos. Todo ello apoyado por el consejo de Milagros quien le anima a empeñarse cada vez más, a recurrir a prestamistas y, especialmente, a irse emancipando de su marido. En este sentido, —la pasión de Rosalía por el lujo tiene la fuerza de un delirio, es una pasión obsesiva y excluyente que oscurece y al cabo anula las defensas morales y los sentimientos‖ (Gullón, R. 1973: 94).

En este contexto, la función de Refugio en el proceso de liberación de Rosalía será la de desmitificar el papel mediador del hombre en el acceso de la mujer al dinero y el de encumbrar a la mujer trabajadora y que busca ganarse su propio jornal. Si bien no

---

<sup>102</sup> Esto mismo sucede en el proceso de la creación literaria porque las adversidades más surrealistas e irracionales en *La de Bringas* no dinamitan la coherencia narrativa del texto sino que lo dotan de una vivacidad y dinamismo esenciales para conseguir el efecto de lo real. Este no depende tanto de lo veraz o no que resulte lo narrado sino de la habilidad del autor para persuadir al lector mediante la coherencia de la escritura. Como explica Valles Calatrava (2008:132), la ficcionalidad se relaciona con el concepto de verosimilitud y que fue planteado ya por Aristóteles como poéticamente necesario. No obstante, la verosimilitud no es ni la veracidad, ni tampoco algo nacido esencialmente de la relación dual realidad/obra, sino la imagen poética de veracidad que se fundamenta en la propia imagen semántica de la obra, en la conexión obra/lector mediante la aceptación de la creencia y el pacto narrativo dentro del juego de la ficción.

había muchas salidas profesionales para la mujer aparte de la servidumbre, la costura y la prostitución, Rosalía aspiraba a mantener su nivel de vida aristocrático y, por eso, se convierte en una prostituta de —lujol que se moverá, exclusivamente, dentro de un círculo de caballeros nobles y marqueses. Aunque su acto supone una transgresión social en el siglo XIX, no es una transgresión desde unos postulados teóricos feministas. No obstante, podemos decir que los ideales de castidad y virtud femeninas que preponderaba la esposa burguesa han quedado en el olvido puesto que su inicial rechazo y repudio hacia las hermanas Sánchez Emperador en *Tormento* quedan suplantados por los ideales libertad e independencia. Por eso, Refugio, soltera y profesional, aparecía ahora redimida ante los ojos de la señora quien la observaba con cierta fascinación tal como si fuera una heroína del siglo XIX:

Y mientras la joven *calipiga* continuaba encareciendo los primores de aquella industria en que se había metido, la Bringas oíala con algún interés, perdonando quizá el vilipendio de la persona por la excelsitud del asunto que trataba. Así como el Espíritu Santo, bajando a los labios del pecador arrepentido, puede santificar a éste, Refugio, a los ojos de su ilustre pariente, se redimía por la divinidad de su discurso (Pérez Galdós, B. *La de Bringas*: 182).

Por tanto, la antigua esposa burguesa que sentía repulsa por los actos de la promiscua y libertina Refugio ahora experimenta un proceso donde va a simpatizar y hasta fraternizar con los principios de independencia y emancipación femenina de la menor de las hermanas Sánchez Emperador. Podemos hablar, así, un principio de *sororidad* y de comprensión entre las dos mujeres.

### **3.7. Rosalía y Refugio, “compañeras de camino”.**

Desde *Tormento* el ejemplo de Refugio como mujer libertina contaminará inconscientemente el pensamiento de otras mujeres, entre ellas de Rosalía. La motivación de la señora de Bringas por vestirse adecuadamente y aparentar una clase aristocrática le harán aproximarse no solo al pensamiento de la última Refugio autosuficiente en *La de Bringas* sino, también, al pensamiento de la primera Refugio

superficial, rebelde, coqueta y exhibicionista en *Tormento*. En concordancia con ello, la mujer de don Francisco experimenta una transformación física y moral conforme la necesidad de relacionarse y vestir bien puesto que, para ella, esto pesaba más en la balanza que cualquier otra cosa. De aquí en adelante, la prudencia y recato aprendidos en el matrimonio así como el ocultamiento del cuerpo, dentro del espacio privado, dejan paso a la presunción y la coquetería. Estos renovados hábitos ya empezaron a surgir en *Tormento* cuando la de Bringas estaba en contacto con las telas, vestidos y sombreros que Agustín Caballero regalaba a Amparo:

Había observado Amparo ciertas novedades en el carácter de Rosalía, y era que se le había desarrollado el gusto por las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes no tenía sino cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas; usaba casi siempre el corsé, y en todo se echaba de ver que no quería parecer desagradable (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 283-284).

Por aquel entonces, tanto Rosalía como Amparo solían criticar la forma en que la disoluta Refugio se vestía con corsés apretados. El discurso dominante ha propugnado, por una parte, el propio extrañamiento del cuerpo de la mujer puesto que este se consideraba como un elemento del orden patriarcal<sup>103</sup> puesto al servicio de la

---

<sup>103</sup> En este sentido, tomamos como referencia la teoría de Michel Foucault sobre cómo las fuerzas de poder penetran en el cuerpo y cómo se produce el control sobre las operaciones del cuerpo llamadas disciplinas para hacerlo obediente y útil. Los comportamientos, los movimientos, los gestos y las actitudes son programados por la relación de las fuerzas y los efectos de poder a través de los dispositivos institucionales produciendo corporeidades específicas que consigan mantener el esquema dominante-dominado imperante. No obstante, Foucault reelabora la teoría del poder afirmando que no solamente, como venía sucediendo en los sistemas monárquicos desde el siglo XVI al XIX, la soberanía se constituye en el dominio de las fuerzas de poder sobre los individuos sino que, también, el prolongamiento del poder del Estado se perpetúa a través de las relaciones de dominación que se producen entre los cuerpos sociales, esto es, entre aquellos que pertenecen a una misma clase o categoría en la sociedad : —Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento. La familia, incluso hasta nuestros días, no es el simple reflejo, el prolongamiento del poder de Estado; no es la representante del Estado respecto a los niños, del mismo modo que el macho no es el representante del Estado para la mujer. Para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía (Foucault, M. [1979], 1980: 157).

Así pues, la sexualidad, especialmente la femenina, se ha convertido histórica y culturalmente en un artefacto puesto al servicio del poder para conseguir el funcionamiento de un Estado patriarcal a través de la relación de dominación que el hombre efectúa sobre la mujer, de modo que se asegure tanto la perpetuidad de la familia patriarcal, donde la función reproductora oculta el deseo y el placer sexual en la

maternidad y del matrimonio. Una esposa decente no tenía la posibilidad de exhibir su cuerpo de una forma sexual o erótica si no era dentro del lecho conyugal de modo que la decisión de Rosalía por decorar y embellecer su figura quebrantaba el discurso androcéntrico sobre la prudencia, la pureza e inocencia femeninas. Tradicionalmente, el Estado se ha ocupado de poner en un pedestal la figura de la madre, es decir, de sacralizar lo materno dentro de lo simbólico colectivo confiriendo a aquella, al mismo tiempo, una incapacidad mayor para su desenvoltura fuera del ámbito privado. De la Concha y Osborne recogen en su colección una serie de estudios encaminados a demostrar cómo desde las fuerzas del poder falocéntrico se ha incentivado la expropiación del cuerpo femenino y la —maternalización de la mujer para relegarla a los márgenes o a lo abyecto de lo público:

Uno de los mecanismos por los que las mujeres se quedan fuera del mundo «que cuenta», el de lo público, es el de su infantilización. El proteccionismo nunca ha sido un principio favorable a las mujeres. La aparente cortesía del *dictum* «las mujeres y los niños primero» ha servido como coartada de los discursos que ensalzan a la «mujer», colocándola en un pedestal —o en el fango cuando «cae»— pero que al mismo tiempo le confieren un tratamiento de menor, de incapaz, como su equiparación con los niños parece implicar. So pretexto de esa igualación al mundo infantil, se concibe a las mujeres como «naturalmente» dotadas para las tareas de crianza —y por extensión para cualquier «cuidado»— dado que se les presupone una mayor proximidad caracteriológica con las criaturas (2004: 7-8).

---

mujer, como el mantenimiento de un sistema jerárquico y escalonal que se sustenta en la relación entre las fuerzas dominantes, en las esferas de la política, la religión y la educación, y los cuerpos sociales dominados. En este sentido, Foucault explica en otra obra, *Vigilar y castigar*, cómo a partir del siglo XVIII se produjo la transformación del sistema punitivo en tanto que se desechó el castigo físico por la formación de un vínculo, que en el mecanismo de controlar los elementos, movimientos, actitudes y gestos del cuerpo lo hacen todavía más obediente y útil. Foucault se refiere a los —cuerpos dñciles porque esta disciplina fabrica cuerpos sometidos mediante la consolidación de una —política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos (Foucault, M. [1975], 2002: 126). Por tanto, el cuerpo se hace preso de los demás no simplemente para que estos hagan lo que se desea, sino para que se opere, en aras de controlar el poder político y económico, como quieren en una sociedad distribuida y organizada en la que los individuos permanecen —encerrados en el espacio (fábricas, conventos y colegios) para garantizar un sistema ordenado y una economía efectiva. El control que el Estado patriarcal ejerce sobre los individuos mediante una normalización política, religiosa y social de sus comportamientos y movimientos también se sirve del matrimonio para perpetuar una sociedad de —esclavos, en donde la reclusión de la mujer en el espacio doméstico y su dependencia a la función reproductora aseguran la permanencia de los mismos órganos de poder.

Contrariamente, la —maternalización<sup>104</sup> de Rosalía resulta infructuosa porque, como Refugio, pronto quiere expansionarse por las calles de Madrid visitando y mirando nuevos establecimientos de moda. Así pues, aunque Rosalía es madre y Refugio no, el sentimiento maternal en la primera nunca llega a manifestarse de una forma óptima porque, ya en *Tormento*, era Amparo quien se ocupaba del cuidado de sus hijos mientras la señora asistía a representaciones teatrales. Su instinto maternal, algo que es construido por el discurso masculino, se reemplaza en *La de Bringas* por un sentimiento egocéntrico en el que prima una preocupación por acicalarse y engalanarse. Rosalía se apropia de su propio cuerpo tradicionalmente alienado por el orden simbólico patriarcal que lo vincula, por un lado, a la reproducción y, por otro, a la satisfacción sexual masculina. De este modo, el cuerpo femenino ha sido visto como una máquina de perpetuar la herencia biológica paterna por lo que, históricamente, se ha convertido en una arma arrojada entre las mujeres donde —la maternité apparaît donc comme la pierre angulaire de la reconnaissance sociale féminine, à tel point que certaines femmes deviennent vite obsédées à l'idée d'être mère (Hibbs, S. y Cadars, M. C. 2009: 33). La imposibilidad de lo maternal dibujaba a una mujer seca, sin amor ni compasión en el pensamiento colectivo, algo en lo que Refugio ni siquiera piensa.

Sin embargo, aunque Rosalía es madre, ella no ejerce tal función sobre sus hijos puesto que su orbe se construye en torno a satisfacer su propio deseo de vanidad y, por tanto podemos hablar, en términos de la profesora N. Mékouar-Hertzberg (2009: 12), de una maternidad conscientemente —auto-impedida. Esta se produce cuando la mujer reconoce el abuso del poder patriarcal que la reduce y la margina a un modelo preestablecido condicionado por su función reproductora que supone limitar lo femenino a la maternidad conforme a unas imágenes prefabricadas del modelo de Madre —con la Virgen María como máximo exponente— e inscritas en un sistema de valores morales, económicos y culturales. Esto puede llevar a un rechazo de lo materno

---

<sup>104</sup> —La maternalización de las mujeres (es decir, la progresiva confusión entre mujer y madre, femineidad y maternidad) se fue construyendo y extendiendo gradualmente en diferentes ámbitos y planos de la vida social, del mercado de trabajo, de las ideas y prácticas científicas y políticas. Se trató de un proceso que rebasó las fronteras nacionales en Occidente y que comenzó a percibirse nítidamente a partir de fines del siglo XVIII. Dado que se justifica en la —naturaleza, pretendía ser universal, abarcar a todas las mujeres sin distinción de clases sociales. Iba más allá de la posibilidad real o de los deseos de tener o no hijos. Alcanzaba, incluso, a las niñas. [...] La maternalización no implicaba algo obvio, que las mujeres podían ser madres, sino que sólo debían ser madres. Cualquier otra actividad, deseo, sentimiento, ponía en peligro su función maternal. Los cuerpos femeninos serían resignados en busca de indicios de la maternidad. Todo otro posible uso del cuerpo, desde la sexualidad hasta el trabajo asalariado, amenazaban la reproducción y todo lo vinculado a ella, la familia, la sociedad, la —raza. Si la maternidad era lo *natural*, el ocio, el placer, los trabajos, incluso —para muchos— el estudio, eran actividades *antinaturales* para las mujeres en tanto no tuvieran una directa relación con la maternidad (Nari, M. 2004: 101).

o, incluso, al discurso del matricidio puesto que —les femmes, prenant conscience de ces abus de pouvoirs, de cette réduction de la maternité à un ou des modèle(s) de fonctionnement pré-établi(s), se soient élevées contre la, voire contre leur mère, contre cette figure qui finissait par ne cristalliser que la toute-puissance de la pensée patriarcale (Mékouar-Hertzberg, N. 2009: 12). Así pues, en un sistema donde se adultera y se uniformiza las identidades maternas, la no maternidad asumida o deseada por la mujer surge como un acto de rebeldía y disidencia contra ese orden.

Esto es lo que llevan a cabo, primero, Refugio y, luego, Rosalía. En esta, el cuidado de sí misma derivaría en una magnificencia erótica del cuerpo que, al igual que en la joven rebelde Refugio, se intentaba refrenar con las restricciones domésticas. Es evidente el alarde físico de la esposa burguesa mediante los corsés y los vestidos que empezaba a usar y que, seguro, serían un hábito cotidiano en su futura faceta de prostituta. Consecuentemente, Rosalía tomará la batuta de Refugio, modelo de pintores, y empieza mostrando una tímida coquetería en *Tormento* expuesta —a cuenta gotas frente a hombres y mujeres de su círculo. Después en *La de Bringas* y al subir de escalafón social, Rosalía exhibe plenamente su cuerpo con diversos afeites y corsés, primero, para atraer la mirada del funcionario Pez con el fin de poder conseguir sus favores económicos y, segundo, para convertirse en una solicitada prostituta en el futuro.

Un ejemplo del progreso mental y físico de la mujer de Bringas se inicia en una escena en *Tormento* cuando todo el mundo ya sabe el pasado de Amparo con el cura Pedro Polo. En ese momento, la manifestación del galanteo y la seducción de la mujer de don Francisco en presencia de otro hombre, su primo Agustín, puede considerarse como un comportamiento adúltero o, por lo menos, indecoroso y punible moralmente. Mientras el enriquecido primo está reprochando a Rosalía el no haberle contado antes el pecado de su prometida, aquella se jacta interiormente y se envanece físicamente exhibiendo ante él su figura curvilínea, sus senos, dientes y cuello:

[...] cualquiera, que atentamente observara a Rosalía, podría haber sorprendido en ella, junto con el deseo de convencer a su primo, el no menos vivo de hacer patente su hermosura, realizada en aquella ocasión por el esmero del vestir y por aliños y adornos de mucha oportunidad. Cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello, cómo se erguía para dar a su bien fajado cuerpo esbeltez momentánea... (Pérez Galdós, B. *Tormento*: 375).

Pero la progresiva erotización de Rosalía también traerá consigo el derrocamiento de dogmas hasta entonces inamovibles. La señora burguesa miente y engaña con mil ardides a su marido empeñando los bienes materiales que tenía a su disposición: sus zarcillos o, incluso, las lámparas de la casa. El fin era conseguir el caudal suficiente para seguir vistiendo y engalanando su cuerpo. En este sentido, el paralelismo con Refugio es más que evidente porque ella también vendió las planchas a escondidas de la mirada vigilante de su hermana Amparo.

Los puntos comunes entre las dos mujeres que estaban separadas, en un principio, moral y socialmente, se plasmarán también en el mundo del subconsciente. Las dos sienten el ímpetu de exteriorizar, por medio del adorno de su cuerpo o desde su libertad sexual, unos pensamientos de independencia respecto al varón y a la sociedad e, igualmente, las dos fantasean persiguiendo sus deseos de una vida pudiente. Primero, Refugio se deja embaucar por la locura de su vecino y escritor de folletines, Ido del Sagrario, fantaseando con la idea de tener un padre millonario. El vecino Ido afirmaba que las heroínas de sus novelas eran las dos hermanas Sánchez Emperador e hijas de un señor muy —empingorotado. Por ello, Refugio sueña esa noche muchos desatinos adivinando, sin saberlo, que su hermana tenía un pretendiente adinerado: —El hombre me puso la cabeza como un farol... Por la noche, como tenía el entendimiento lleno de aquellas papas, soñé unos desatinos... ¡qué cosas, chica!, soñé que te había salido un novio millonario...! (*Tormento*: 109). Después, Rosalía también sufre de alucinaciones al sentir en sus dedos el suave terciopelo de guantes y de sombreros venidos de la Toscana.

Las ensoñaciones o fantasías de las dos mujeres tendrán, también, consecuencias en la vida tangible puesto que Rosalía roba y engaña a su marido mientras que la huérfana extorsiona a su hermana Amparo. En este sentido, Refugio manifestaba, a veces, un comportamiento desalmado hacia su hermana pretendiendo que esta le donara parte de su sueldo en aras de satisfacer sus gustos superfluos. La astuta huérfana conocía el pasado oscuro de su hermana con el cura y le sacaba todo el dinero que podía para costear sus caprichos. No obstante, si bien los sueños y las fantasías son comunes tanto en la joven pobre como en la acomodada esposa burguesa, la primera, más consciente de su tangible miseria y su pertenencia a una clase popular, tiene caprichos más baratos y no se verá tan agravada por el problema de las deudas. Por el contrario, Rosalía, al querer aparentar en un círculo aristocrático, se mueve entre gustos más caros y se endeuda gravemente con diversos prestamistas de la ciudad.

Por ello, el origen social influye en que Refugio tome, en primera opción, el trabajar como modelo de pintores y que Rosalía elija primeramente empeñarse y acudir a prestamistas. Refugio, huérfana y soltera, sin ninguna reputación social que perder y acostumbrada al trabajo<sup>105</sup> de la costura, no tendrá ninguna reticencia para vender su cuerpo a cambio de dinero. Sin embargo, la esposa burguesa, recluida en el espacio doméstico como madre y ama de casa, tendrá más reticencias para iniciarse en el mundo de la prostitución. Por tanto, la dificultad de acceder al dinero, sea por la clase social o sea por la moral decimonónica, pone al descubierto una circunstancia común entre las dos mujeres: la marginación y el sometimiento económico de lo femenino. Ambas, aunque están distantes socialmente<sup>106</sup>, no pueden manejar, dado que son mujeres, el

---

105

—Si el trabajo de la mujer constituye uno de los aspectos más ampliamente censurados por las féminas burguesas, será sin embargo el distintivo más claro y constante de la hembra popular, hasta el punto de introducirse como un componente básico de su idealidad. Efectivamente, no se trataba sólo de dominar un amplio espectro de quehaceres domésticos (lavar, coser, limpiar, guisar...), sino además de tener la capacidad para trabajar con agallas en una serie de tareas extradomésticas, que a menudo constituirán el único aporte para la subsistencia familiar o el único medio para no depender de nadie y asegurar el día de mañana sin tener que caer en las fauces de la prostitución, a lo que por otra parte estaban abocadas muchas mujeres dado que su analfabetismo y escasa educación les hacían disponer de su cuerpo y de su juventud como único caudal (Cieza García, J. A. 1989: 64). En este sentido, se explica que Refugio, como mujer del pueblo a quien le está permitido trabajar fuera de casa para sobrevivir, consiga su independencia económica antes que la señora burguesa, quien, por su educación burguesa, solamente debía estar dedicada a encontrar un marido de su clase y a encerrarse en el espacio doméstico para cuidar de la familia.

106

La circunstancia de la marginalización de lo femenino no es exclusiva de una raza, una clase social o de una determinada cultura sino que se extiende a todas las mujeres en tanto que las estructuras de poder, religiosas y sociales perpetúan el sometimiento económico, sexual y de clase de la condición femenina. El sistema del poder patriarcal produce formas específicas de subordinación que establecen, pese a la distancia social, puntos coincidentes entre la esposa burguesa, Rosalía de Bringas, y la pobre soltera, Refugio Sánchez Emperador, en cuanto a que la primera está sometida económicamente al marido porque no tiene el control monetario que le permita salir del cerco doméstico de don Francisco y moverse de forma libre e independiente en el espacio público; y la segunda, como mujer huérfana, soltera y pobre, está obligada, sin la protección del padre o del marido, a tomar el camino del monjío, a casarse con alguien de su clase o a ser explotada laboralmente ya sea como costurera, criada o prostituta. Por tanto, la subordinación marital y/o económica femenina respecto al hombre las sitúa en una posición de equidad pese a la diferencia social y cultural provocando en ellas una actitud de rebeldía contra el sistema imperante masculino que las relegaba al silenciamiento y al espacio de lo doméstico. En este sentido, podemos traer a colación el término de —interseccionalidad, que fue acuñado por la experta legal Kimberlé Williams Crenshaw en los años noventa, como la expresión de un —sistema complejo de estructuras opresivas que son múltiples y simultáneas para demostrar cómo los factores de clase, de linaje y de familia también relegaban al sujeto a la invisibilidad y a los márgenes de la sociedad provocando una dimensión de desempoderamiento.

A raíz del surgimiento de la interseccionalidad, se ha reclamado en las últimas décadas un —feminismo interseccional de modo que se tenga en cuenta no solo la discriminación de género, sino también la discriminación racial, social, religiosa y cultural que hace que las mujeres perciban y sufran su apartamiento o segregación de la sociedad de una manera distinta a la de otras, como las mujeres blancas y occidentales, porque a la opresión sexual femenina se suman otras opresiones que las desempoderan dentro de muchos colectivos. El conocimiento de las diversas y simultáneas estructuras de discriminación proporcionó a Crenshaw nuevas herramientas para abordar la violencia contra las mujeres más allá de su condición sexual de modo que su modelo —recupera el concepto de violencias entrelazadas al tiempo que enfatiza que el continuum de violencia contra las mujeres, en particular cuando se trata de mujeres pobres, inmigrantes de color y afrodescendientes responde a una diversidad de factores y no puede ser

caudal monetario si no era por la mediación del hombre quien garantizaba, por vía de lo paterno o del matrimonio, la seguridad económica de la mujer. Se establecen, así, un entendimiento y una cercanía entre las dos mujeres en cuanto a que Rosalía reconoce, aunque sea interiormente bajo un sentimiento de admiración, el progreso de la otra que se ha establecido como empresaria de modas. Asimismo, Refugio reconoce<sup>107</sup> a la otra como análoga a ella porque sabe que la sociedad tampoco permite a la esposa burguesa controlar el dinero sin la supervisión del varón. De este modo, Refugio aconseja a Rosalía librarse del yugo económico que otros, como los prestamistas o su esposo don Francisco, cercan sobre ella. Aquella insta a la esposa a buscar un oficio que le permita, como a ella, independizarse y hacer lo que quiere: —vivo de mi trabajo, y nadie tiene que ver con mis acciones, y lo primero que digo es que no engaño a nadie, que el que no me quiera así, que me deje, ¿está usted? (La de Bringas: 286).

### 3.8. Rosalía: de la mujer *nómada* a la prostituta.

La mujer de don Francisco también va a formular su propio credo existencial sustentado en la afirmación de que la necesidad es la única verdad que puede dirigir las

---

explicado de manera cabal por su condición de género subordinado; dicho de otro modo, por su condición de género (Muñoz Cabrera, P. 2011:11). Por tanto, la interseccionalidad en el movimiento feminista busca un feminismo inclusivo en el que se tengan en cuenta las diversas circunstancias de la mujer y se aborden también, entre otros, los factores raciales, étnicos y de clase como constitutivos de la identidad y de la marginalización de la mujer, lo que ha provocado, incluso, entre las feministas latinoamericanas, una infravaloración de la noción de —perspectiva de género, como descendiente de la cultura hegemónica occidental, y una reivindicación de la importancia de las diferencias étnicas en el análisis de las relaciones entre hombres y mujeres: —Consideramos que la perspectiva de género es una noción occidental originada en una cultura hegemónica. Por consiguiente, creemos que es crucial desarrollar un enfoque de género que incorpore las diferencias étnicas y permita el análisis de los roles, relaciones e identidades de los hombres y mujeres desde sus propias lógicas. Se vuelve necesario incentivar el diálogo interno e intercultural sobre los derechos de las mujeres, explorando las interconexiones entre los derechos individuales y colectivos. Estos derechos definen el sentido de identidad de las poblaciones indígenas y afrodescendientes (Bezarés Cobar, P. 2008: 21).

<sup>107</sup> Paul Ricoeur recurre a la fenomenología de la percepción de Edmund Husserl para explicar cómo a través de la simultaneidad existencial se produce el reconocimiento mutuo y el paso de la disimetría del yo a la reciprocidad con el otro. A partir de su obra *Meditaciones cartesianas*, Husserl expone su teoría fenomenológica de la percepción donde plantea que el carácter originario de la autosuficiencia del *ego* es el que provoca la disimetría con el *otro* y cuando lo otro o —lo extraño es constituido como *ego* para sí mismo precisamente como otro, es decir, como un sujeto de experiencia con igual razón que yo, sujeto capaz de percibirme a mí mismo como perteneciente al mundo de su experiencial ([1931], 1996: 199) a través de la —aprehensión analogizante del reconocimiento mutuo. Así pues, cuando otro cuerpo físico entra en mi campo perceptivo de mi naturaleza primordial, donde solo mi cuerpo puede estar constituido de forma original, se efectúa una transferencia aperceptiva a partir de mi propio cuerpo por la cual el *otro* es percibido, por analogía, como un organismo igual al mío porque se produce una relación de —emparejamiento o —parificación en la que tiene lugar la concordancia y la identificación de experiencias, expresiones, gestos y de posturas.

decisiones vitales del individuo y no las normas morales o sociales del sistema imperante. A partir de aquí conceptos como honra y la decencia femenina quedarán trasnochados para Rosalía y serán sustituidos por el propio deseo. La esposa de Bringas experimenta una fragmentación en su pensamiento como sujeto que ha aprendido de la experiencia y de las circunstancias y que se ha rebelado contra sí misma y contra los dogmas del Patriarcado. En este sentido, hacemos referencia al término de *nomadismo* de Rosi Braidotti para demostrar cómo la identidad de lo femenino —que se va a construir a partir de romper los lazos falogocéntricos que regulan la existencia de las mujeres— se tiene que fundar mediante un proceso de des-ocultamiento. En este proceso, la mujer debe habitar y trascender tanto los lugares que le fueron privados como las envolturas de identidad que le fueron asignadas, de modo que el sujeto debe —desplazarse<sup>108</sup>|| mentalmente por las categorías codificadas socialmente en función de la clase, raza, género y edad y por sus experiencias para constituir una subjetividad propia.

El término *nomadismo* siempre supone así, y en última instancia, una transgresión. Los sujetos, aunque permanecen anclados en una posición histórica, son individuos que están en tránsito, intelectivamente, porque su identidad se forma mediante procesos inconscientes en los que el deseo, que es productivo y se mantiene en movimiento, genera diferencias y contradicciones dentro de cada sujeto. Por tanto, a partir de la fragmentación interna en el sujeto y, también, en Rosalía se va a culminar en un acto de transgresión que se traducirá en una conciencia crítica cuestionando tanto el universalismo del Patriarcado como la naturaleza monolítica y estable del individuo. Así pues, si las aspiraciones sociales y de apariencia en Rosalía germinan en un deseo de emancipación económica, en otras mujeres como Augusta Cisneros, protagonista en *Realidad* (1889), generan una reformulación de su identidad despojada de la superficialidad y religiosidad propias de su clase burguesa. Augusta anhelaba liberarse de los resortes banales de una sociedad de apariencia evadiéndose en una vida arrabalera para escapar de los rutinarios y falsificados compromisos públicos de una

---

108

—Aunque la imagen de los *sujetos nómades* esta inspirada en la experiencia de personas o culturas que son literalmente nómades, aquí el nomadismo en cuestión se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. No todos los nómades son viajeros del mundo; algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno se aparte físicamente de su hábitat. Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar|| (Braidotti, R. [1994], 2000: 31).

mujer burguesa. Todo ello formaba parte de la educación del adorno<sup>109</sup> causante de los convencionalismos sociales de una mujer casada y burguesa de ahí que Augusta prefiera la soledad de la vida hogareña y doméstica donde, más y libremente, fluían sus verdaderos pensamientos. Aunque de distinto modo, tanto Augusta como Rosalía coinciden en querer separarse de esa vida normativa que la sociedad había estipulado para ellas y de esa sensación de ser vigiladas y evaluadas en todo momento. Augusta Cisneros es una casada inconforme con su matrimonio y hastiada de la frialdad de su esposo Tomás Orosco. Augusta cumplirá su deseo de amor romántico y su apartamiento del beato esposo con su amante Federico Vieira y Rosalía de Bringas cumplirá su deseo de libertad económica por medio del engaño, el hurto y el empeño.

Por lo tanto, en general, las protagonistas galdosianas se desplazan intelectivamente entre las identidades construidas por el Estado y las identidades que ellas mismas formulan en un proceso de resistencia y disidencia contra lo impuesto. Por esta razón, se va a producir un rechazo de los conceptos patriarcales que ambas esposas, Rosalía y Augusta, ya tenían asimilados dando lugar a sujetos psíquicos fragmentados, es decir, sujetos que se mueven algunas veces en contradicción consigo mismas, entre el pensamiento codificado del Patriarcado y el pensamiento transgresor que llevan intrínseco. Así pues, la fragmentación es la condición histórica de las mujeres como consecuencia de —las estructuras, los valores y los fundamentos teóricos del sistema mismo que las mujeres, como las demás minorías, están impulsadas a integrarl (Braidotti, R. [1994], 2000: 110). Pero, también, esta fragmentación se debe a las relaciones de poder que materializan el cuerpo femenino, según el interés masculino, para lo materno, lo sexual o lo espiritual. Por ello, Julia Kristeva (1995: 346-47) propone llevar a la práctica una ruptura de lo que ha llamado la —temporalidad

---

109

—Declaro que hay dentro de mí, allá en una de las cuevas más escondidas del alma, una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular. Las personas más allegadas a mí ignoran esta querencia mía, porque la educación me ha enseñado a disimularla. Pues sí, tengo antipatía al orden pacífico del vivir, a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades. Esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga. Bendito sea lo repentino, porque a ello debemos los pocos goces de la existencia. ¿Hemos nacido acaso para este tedio inmenso de la buena posición, teniendo tasados los afectos como las rentas? No, para algo nos habéis dado la facultad de imaginar y de sentir, por algo somos un alma que ama los espacios libres y quiere dar un paseíto por ellos. Este compás social, esta prohibición estúpida del más allá no me hace a mí maldita gracia. [...] Y lo peor es que la educaciñ puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo. De este modo aprendemos la hipocresía, y buscamos compensación al fastidio, trayendo a nuestra vida algún elemento secreto, algo que no esté a la vista ni aun de los más próximos. Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entrometerse, es un recreo esencial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas... (Pérez Galdñs, B. *Realidad*: 73-74).

compacta<sup>110</sup> de la subjetividad femenina. Esta perpetúa la huella del culto de lo materno en la mujer en el tiempo justificándose, en concordancia, con el ritmo biológico de la naturaleza y con el modelo simbólico mariano a partir de las representaciones místicas del cristianismo. Del mismo modo, Rodríguez Magda (1994:70) ha señalado que existe —una proliferación engañosa de virtudes— porque a la mujer se la ha recluido tradicionalmente en el hogar, su verdadera cárcel, bajo la apariencia de una pseudolibertad mentirosa, donde el carcelero-marido —ha de inventar a toda prisa unas supuestas virtudes —femeninas—, unos valores femeninos con los que disfrazar la reclusión: hacendosidad, entrega, sacrificio callado, maternidad—.

En este sentido, si bien no desde un discurso feminista, Rosalía lleva a cabo una transgresión contra las convenciones sociales establecidas en el Estado decimonónico puesto que, como prostituta, romperá con todos aquellos principios y valores femeninos que rendían culto a lo materno y a lo doméstico. No obstante, desde una perspectiva feminista, la protagonista galdosiana está concibiendo el cuerpo de la mujer como un objeto a disposición de la voluntad del —otro— de modo que sigue la estela del discurso patriarcal de considerar a la mujer como un instrumento bien para perpetuar la línea genealógica del varón o, bien, para satisfacer las necesidades masculinas<sup>111</sup>. De esta manera, Rosalía vuelve a sorprendernos una vez más porque, cuando creíamos que, ahora —despojada de la autoridad económica y doméstica de su marido, desequilibrado, enfermo y sin oficio al caer la monarquía española— se alzaría como la piedra angular de la familia y como autoridad dentro del matrimonio brigandístico, recurre al mundo prostibulario para sobrevivir en sociedad. Todo ello, nos obliga de nuevo a corregir nuestro *horizonte de expectativas* extrapolando hacia la protagonista galdosiana, desde una perspectiva feminista, una reacción de repulsa y de demanda ante sus actos. De esta manera, nos preguntamos ¿acaso Rosalía no podría haber conseguido un oficio como

---

<sup>110</sup> —En cuanto al tiempo, la subjetividad femenina parece conferirle una medida específica que, de sus múltiples modalidades conocidas por la historia de las civilizaciones, conserva esencialmente la repetición y la eternidad. Por un lado ciclos, gestación, eterno retorno de un ritmo biológico en concordancia con la naturaleza. [...] una temporalidad compacta, sin falla y sin huida, que tiene tan poco que ver con el tiempo lineal que el nombre mismo de temporalidad no le conviene. Englobadora e infinita como el espacio imaginario, hace pensar en el Cronos de la mitología de Hesiodo que, hijo incestuoso, cubría con su presencia compacta toda la extensión de Gaia para separarla de Urano, el padre. O bien en los mitos de resurrección que en todas las creencias perpetúan la huella de un culto materno, hasta su elaboración más reciente, la cristiana—.

<sup>111</sup> R. M.<sup>a</sup> Rodríguez Magda (1994: 30) explica que —el hombre-amo ha logrado serlo porque ha conseguido que su deseo de las cosas se cumpla por medio del dominio y anulación de otro deseo: el de la mujer. (Es por ello que lo libidinoso se ha pretendido que huyera siempre de lo femenino para ser definitorio y esencial a lo masculino. La mujer no desea, es deseada). No obstante, este señorío requiere el sometimiento del otro, esclavización que se logra negándole la autoconciencia, no reconociéndolo como un igual, cosificándolo—.

costurera, habida cuenta de su pericia para coser y refundir trapos, o un oficio como cigarrera en una de las tantas fábricas de tabaco que existían en la capital española?

A través de sus actos, Rosalía está fundamentando la violencia que, tradicionalmente, el varón, a través también de los discursos morales, médicos y psicológicos, ha ejercitado sobre la mujer al tomar posesión de su cuerpo y considerarla como un mero objeto dispuesto a sus deseos. La esposa burguesa no está dispuesta a reafirmarse con una identidad propia por medio de su óptica y experiencias que, solo como mujer, puede manifestar en una sociedad opresiva y construida por el varón. Por el contrario, ella está legitimando una identidad femenina que ha sido construida y asignada por el —Otro en tanto que la mujer solamente es considerada, según el discurso patriarcal, por su cuerpo y como objeto del deseo y placer masculinos de modo que, como esclava sexual<sup>112</sup>, aquella repite los esquemas de sumisión y obediencia estipulados. Por tanto, Rosalía vuelve a experimentar otra de sus tantas transformaciones desde *Tormento* a *La de Bringas* en un proceso en el que la esposa burguesa, si bien ha efectuado importantes transgresiones contra los preceptos del pensamiento falocéntrico, también ha ayudado, por momentos, a consolidarlos a partir de ciertas actitudes y actos. Por todo ello, solo en determinadas situaciones de la ficción tal y como hemos explicado, hablamos, en términos de R. Braidotti ([2004], 2015: 222-223), de una *conciencia nomadista feminista* en la protagonista galdosiana cuando su propósito es —desmantalar las estructuras de poder que sustentan las oposiciones dialécticas por las cuales se sostiene esa visión hegemónica que margina y excluye lo femenino respecto a lo masculino.

---

<sup>112</sup> En relación con la explotación sexual femenina, Michèle Soriano (en Flepp, C. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), 2017: 135-152) estudia la imagen pornográfica de la mujer y cómo la historia del feminismo lo ha interpretado. La autora explica que, a lo largo del tiempo, hemos pasado de una concepción pornográfica que, desde la perspectiva del activismo feminista pro-sexo en los años 80 y 90, reivindicaba la diversidad de prácticas sexuales y la sexualidad de la mujer como un campo de emancipación, exploración y desarrollo del placer femenino a otra concepción antagónica donde se enuncia la explotación y la violencia ejercidas sobre la mujer. Con la noción feminista de —post-pornografía, M. Soriano explica cómo las representaciones pornográficas femeninas enuncian formas, prácticas y espacios que perpetúan la violencia y la dominación sobre la mujer y que legitiman la sumisión, la vulnerabilidad y la obediencia de esta. En esta línea, la autora ha realizado trabajos interesantes como —De la niña inútil a la Barbie pornstar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano (en Semilla Durán, M.<sup>a</sup> (ed.), 2013: 397-424) o la comunicación —Discurso post-pornográfico: bolero del lobo rojo y de la caperucita feroz... en el XXI Congreso Anual de la AILCFH —Habitar el género / Inhabiting Gender en la Universitat de Barcelona en 2011.

**CAPÍTULO IV. *LA DESHEREDADA*  
O EL DESDOBLAMIENTO  
COMO VÍA DE UNA  
IDENTIDAD PROPIA.**

#### 4.1. La fantasía y la apariencia como elementos de transgresión en Isidora Rufete.

La protagonista de *La desheredada*<sup>113</sup> es la historia de una joven fantasiosa que llega a Madrid procedente de La Mancha persiguiendo un sueño, conseguir que su supuesta abuela, la marquesa de Aransis, la reconozca como nieta legítima y le retribuya los derechos que por su nacimiento aristócrata merece. Para ello, desde un principio, vamos sabiendo que tal historia proviene de los —cuentos‖ que su postizo padre, Tomás Rufete, un hombre trastornado y encerrado en el manicomio de Leganés, le ha contado. Por tanto, la vida de la joven pobre se moverá entre dos mundos: aquel que se relaciona con locos y dementes, preludiando el fuerte componente fantástico e ilusorio de su personalidad, y aquel conformado por sus amantes, ricos empresarios, estafadores y malhechores pícaros que le van mostrando la realidad de la sociedad. La muchacha irá perdiendo su dignidad de clase y su comedimiento social inicial para sobrevivir en una sociedad donde su necesidad será la primera ley. Así pues, cuando el pleito judicial que Isidora mantiene con la marquesa de Aransis porque se reconozcan sus derechos legítimos llega, la joven descubre los cuentos engañosos armados por su padre Tomás Rufete y su tío el canónigo. Como Lázaro aprende al servicio de sus amos, Isidora aprenderá, de la mano de diversos amantes, a subsistir en un mundo que margina a la mujer y a buscar su propia identidad.

En un principio, Isidora construye una realidad paralela a la verdadera donde vive y se afirma como una dama aristócrata con un orgullo y dignidad que rayan la arrogancia de la clase noble. La fantasía y la capacidad imaginativa de la muchacha nos descubren sus deseos, sentimientos y pensamientos los cuales chocan con un entorno patriarcal y con los —pies en la tierra‖ como su tía y el viejo amigo de la infancia, Miquis. Pero, Isidora, tal como si estuviera genéticamente en sus cromosomas, ha heredado una fuerte capacidad imaginativa que le lleva a recordar hechos acontecidos en el pasado, traerlos hasta el presente e, incluso, a anticipar las consecuencias de los mismos en el futuro dando por sentado hechos que todavía no han ocurrido. En este sentido, son numerosas las escenas en que Isidora se imagina la vida aristócrata que tendrá en el palacio de Aransis junto a su abuela haciendo —castillos de arena‖ sobre su rica y elegante vestimenta, su futuro marido e hijos dignos de su clase. En el capítulo II

---

<sup>113</sup>

Edición de Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2000.

que se titula —La Sanguijueleral, alias con el que era conocida su tía Encarnación, explica muy bien el tipo de imaginación de Isidora y se destaca el carácter e intensidad de sus representaciones imaginativas que parecían hacer real lo que no lo era. La manía de la muchacha de exagerar y extremar sus impresiones, recargándolas a veces hasta lo sumo hacía que la joven viera los acontecimientos y los lugares como si los tuviera delante: —lo que sus sentidos declaraban grande, su mente lo trocaba al punto en colosal, lo pequeño se le hacía minúsculo y lo feo o bonito, enormemente horroroso o divino sobre toda ponderación (p. 95). Por ejemplo, los suburbios y barrios marginales de la capital, donde vive su tía Encarnación y su hermanito Mariano, a ella se le hacían nauseabundos y miserables. En estos lugares, Isidora describe las calles con una sensación nauseabunda y las miserables tiendas, desconchadas fachadas y la multitud de niños casi desnudos que jugaban en el fango se le representaban como una caricatura de una ciudad hecha de —cartón podrido así como las aguas nada claras que corrían por las calles, residuos de varias industrias tintoreras, le parecían arroyuelos de sangre, vinagre y betún. Se plasma, así, el rechazo de la joven por una vida apegada a la realidad porque ella soñaba con otra vida que estaba en las tiendas y escaparates de la Puerta del Sol.

El encuentro de Isidora con su tía Encarnación manifiesta el primer momento en que el mundo fantasioso ideado por la joven se enfrenta con el mundo práctico y real de su pariente. Encarnación hace una crítica constante al destornillado y charlatán de su padre Tomás Rufete, cuya obsesión aparentar y vivir por encima de sus posibilidades condujeron a su sobrina y hermana a la miseria y a la enfermedad. Del mismo modo, la aristocracia de Isidora es objeto de las burlas de su tía refiriéndose a su sobrina con sobrenombres como —quimerilla (p. 90). Las dos llegan al enfrentamiento por distintos motivos como la necesidad de que su hermano Mariano abandone el trabajo manufacturado en una fábrica y se desbaste en el colegio como quiere Isidora. En este momento, la joven defiende la educación de su hermano porque es sabedora del poder de la instrucción en la búsqueda de la identidad del individuo. Durante la conversación con Encarnación, se hace patente el choque de ambas visiones cuando la anciana le recuerda a la joven las —farsas, —cuentos, —novelas que su mente enferma ha ido construyendo bajo la batuta de su padre Rufete. Todos acusaban a la joven de vivir en una mentira y de tener la cabeza —llena de viento acuciada, también, por su afición a leer las novelas cuyas protagonistas eran muchachas jóvenes y pobres que descubrían su ascendencia noble y recuperaban sus fortunas. Esto hacía reverdecer —una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba potente, construida por la

imaginación, sin que faltase una pieza, ni un cabo, ni un accesorio (La desheredada: 114). No obstante, esta especial capacidad le permitirá no solo trascender la realidad de su pobreza sino, también, los fundamentos de una sociedad que le quería imponer una subjetividad femenina específica. Una subjetividad femenina que querrá ser impuesta, primeramente, en casa de su padrino José Relimpio. Allí, la joven no es del agrado de la esposa de su padrino, doña Laura. La ojeriza que esta tenía sobre Isidora se fundamentaba en su poco recato y aversión a los quehaceres domésticos y de costura. De esta manera, pronto, Isidora es puesta a trabajar como costurera junto a las dos hijas de la señora con la excusa de ganarse el alquiler y su manutención en la casa. En este sentido, Isidora cuenta lo duro que era pasar de un mundo a otro y de una vida a otra:

En aquella segunda vida, Isidora se lo encontraba todo completo, sucesos y personas. Intervenía en aquéllos, hablaba con éstas. Las funciones diversas de la vida se cumplían detalladamente, y había maternidad, amistades, sociedad, viajes, todo ello destacándose sobre un fondo de bienestar, opulencia y lujo. Pasar de esta vida apócrifa a la primera auténtica, érale menos fácil de lo que parece. Era necesario que las de Relimpio, con quienes vivía, le hablasen de cosas comunes, que fuese muy grande el trabajo y empezase muy temprano el ruido de la máquina de coser, o que su padrino, el bondadosísimo don José de Relimpio, le contase algo de su vida pasada. Como estuviera sola, Isidora se entregaba maquinalmente, sin notarlo, sin quererlo, sin pensar siquiera en la posibilidad de evitarlo, al enfermizo trabajo de la fabricación mental de su segunda vida (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 114-115).

Tal es el poder que esta segunda vida ejerce sobre la existencia de Isidora que, muchas veces, llega a ver las alucinaciones y las fantasías experimentándolas como verdaderas y dotando a los sucesos y lugares de unos matices y características nuevos. En este sentido, también la visión de la joven se contrapone con la de Augusto Miquis, un sano, prometedor e inteligente estudiante de medicina quien ascenderá por sus capacidades. Éste acompaña a Isidora para que conozca las calles, parques y museos de Madrid mientras, al mismo tiempo, se burla de las aspiraciones fantasiosas de la joven llamándola irónicamente, entre otras cosas, —marquesal y —reinal. Pero, en este mundo, los pensamientos, deseos y sentimientos latentes en el alma de la joven se revelan con mayor nitidez bajo el prisma de la imaginación de modo que la huérfana va cincelandando su propia personalidad y desarrollando las acciones que no puede en la vida real. Así pues, este mundo de fantasía nos descubre también las obsesiones, deseos y pensamientos que tienen lugar en el subconsciente de la joven puesto que, como

afirmaba Tomás Rufete, —hay muchos cuerdos que son locos razonables‖ (p. 72). Es por esto que los numerosos personajes dementes, excéntricos y maniáticos que Galdós cincela, buscando siempre la coherencia narrativa, en sus novelas se convierten para el espectador en figuras reales y completas que hacen plausible rocambolescos acontecimientos<sup>114</sup>. En este sentido, la identidad de Isidora se irá conformando en medio de una sociedad compleja y diversificada y en compañía de pequeños empresarios de la capital, burócratas y funcionarios del Estado, pícaros y estafadores procedentes de los suburbios madrileños como su hermano Mariano, alias Pecado. Conforme Isidora va observando y aprendiendo del entorno, experimenta un cambio en su punto de vista dejando atrás todo tipo de reticencias sociales y clasistas sobre cómo debe parecer y comportarse como dama aristocrática. La joven no solo está abocada a deambular de un lado para otro, buscando los protectores o amantes que la mantengan o la salven de las deudas sino, también, a un andar intelectual en una búsqueda incesante de la identidad propia. En esta labor será fundamental el contacto de Isidora con los seres y los puntos de vista de otros de su alrededor.

#### **4.2. Una personalidad cambiante: entre la rebelión y la sumisión.**

La personalidad y el pensamiento de Isidora Rufete van sufriendo un cambio a medida que los puntos de vista de los personajes le ponen de manifiesto distintos idearios vitales. En este contexto, unas perspectivas de la ficción se ajustan más a la realidad y moralidad patriarcales, el caso de su tía Encarnación, y otras se ciñen más a una naturaleza subversiva contra el sistema, el caso de su hermano Mariano alias

---

<sup>114</sup> Como afirma Peter G. Earle (1971:117) importa más la trayectoria interna y externa del personaje en un camino de obsesiones, deseos, conflictos, choques, caídas abruptas y revelaciones en torno a los estímulos y obstáculos que el personaje encuentra en el azaroso escenario que la configuración de este mismo. Por tanto, al igual que hiciera Cervantes, el personaje constituye el eje vertebrador de la narración por encima de la creación de un —mundo‖: —Lo que haya de ambiente en las mejores novelas españolas es cuestión de los personajes. Estos no viven en un ambiente tanto como lo producen; y Pérez Galdós, siguiendo la iniciativa de Cervantes, ha sido el exponente máximo de esta perspectiva. El ambiente, siempre más anímico que naturalista, se crea en torno a los estímulos y obstáculos que el personaje halla en el azaroso escenario sin paisajes de su vida. El ambiente galdosiano no es ni más ni menos que la compleja relación, o interdependencia, de los personajes. [...] Los elementos fundamentales del concepto son dos: 1) *el movimiento* (salidas, choques, encuentros, búsquedas, caídas, abruptas revelaciones) que constituye el escenario y ambiente de los libros; 2) *el personaje centrífugo*, o el que aparece en la obra con su carácter e inclinaciones ya hechos, y que vive siempre desde dentro hacia fuera.

Pecado. Las primeras se fundamentan en el orden y la disciplina que otorga el trabajo y el matrimonio para redimir al individuo díscolo y, las segundas, en la rebeldía y astucia del individuo para sobrevivir en un mundo donde solo hay sufrimiento y miseria. De esta manera, pese a que Isidora tiene muy claro que ella es la nieta de los Aransis, los diferentes credos existenciales de los demás irán dejando una impronta en ella hasta descubrir y formar su propia identidad.

Así pues, mientras se resuelve su pleito judicial, Isidora confronta a tipos como el estudiante de medicina y primer pretendiente Augusto Miquis, la tía Encarnación alias la Sanguijuelera y los sucesivos amantes que la mantienen como Juan Bou y *Gaitica* entre otros. El aristocratismo de Isidora chocará: primero, con la imagen de la tradicional y sumisa esposa que tiene Miquis desea en ella; segundo, con la de la mujer trabajadora y casada que desea su tía Encarnación; tercero, con el modelo de costurera y decente mujer que doña Laura ha transmitido a sus hijas; cuarto, con la de una mujer erógena que prefiguran sus protectores y amantes como José Relimpio o el timador violento *Gaitica*; y quinto, con la de una pícara y estafadora joven que Joaquín Pez quiere forjar y su hermano Mariano enseñar. Así pues, las principales características definidoras de la personalidad de la joven se van construyendo en un proceso dual gracias a la multiplicidad de voces, puesto que si bien se enfrenta y supera algunas de ellas, también asimila elementos de otras. En este sentido, las voces narrativas se fundamentan en credos existenciales particulares como, por ejemplo, el sentido regeneracionista del médico Augusto Miquis, quien pretende curar la fantasía de Isidora con un tratamiento médico de modestia, recogimiento doméstico y decencia; la explotación laboral defendida por la tía Encarnación como una vía para disciplinar las almas díscolas, el pragmatismo propugnado por el pícaro Mariano quien desarrolla su ingenio para sobrevivir en un mundo hostil, o el radicalismo político del rudo litógrafo y amante catalán Juan Bou.

Por ello, hay personajes que perfilan aún más la locura de Isidora, como Canencia o Tomás Rufete, y otros que exacerban una actitud rebelde y combativa en la joven. El anciano Canencia, compañero de Tomás Rufete en el manicomio, la insta a seguir con sus planes de dama aristocrática y nieta de los Aransis. Algo lógico si consideramos que el anciano, en su locura, se cree el secretario del director de la institución mental en donde pasa los días. Por unos momentos, Canencia corrobora los supuestos derechos hereditarios de la otra pero, también, en otros momentos de lucidez, la alecciona avisándola del peligro de la apariencia, el engrandecimiento y la ambición.

De todas maneras, las palabras del anciano llenan de orgullo a Isidora cuando la llama —señorita haciendo aflorar, incluso, cierto rubor por los halagos recibidos:

¡De qué manera tan clara relampagueó el orgullo en el semblante de Isidora al oír aquellas palabras! Su rubor leve pasó pronto. Sus labios vacilaron entre la sonrisa de vanidad y la denegación impuesta por las conveniencias (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 86).

No obstante, serán dos personajes, la tía Encarnación y el joven médico Miquis, quienes generen dudas en la mente de Isidora entre seguir libremente sus ideales o amoldarse a la realidad de una mujer huérfana, soltera y pobre. En este sentido, la tía Encarnación despertará las primeras actitudes de confrontación y enfado en su sobrina. La tía constantemente repite el discurso del oficio remunerado y del matrimonio como el mejor camino para una joven pobre y huérfana como Isidora. En esta situación, las dos visiones antagónicas de ambas chocan constantemente sacándose la sobrina su habitual máscara de modélica dama para enfrentar a la anciana. Isidora rechaza cualquier consejo u orden de su tía e, incluso, rebate y desbarata la teoría disciplinaria que su tía quería imponer a su hermano menor Mariano. Tanto es así que Isidora exige la internación de su hermano en el colegio porque, no habiendo querido estudiar, fue obligado por su tía a trabajar en una fábrica de sogas. No obstante, esta polaridad de perspectivas también es manifiesta exteriormente en la discordancia de físico y carácter de ambas mujeres. Mientras que Encarnación es una mujer humilde, enérgica, trabajadora, harapienta y decrepita<sup>115</sup>, su sobrina es una joven cursi, debilucha,

---

<sup>115</sup> La peculiaridad de Encarnación Guillén respecto a otros personajes también ha sido estudiada por Krow-Lucal (1977: 21-28) quien argumenta cómo no sólo el físico ni la verbosidad infinita de la vieja, sino también el lenguaje que utiliza o el bagaje cultural que ha adquirido a base de los libros de referencia del pueblo llano, como la *Biblia* y *La Celestina*, además de la —honradez y crueldad, un gran sentido para apreciar la realidad de las cosas y un rigor extremado y brutal para castigar las faltas de los pequeños, sin dejar por eso de quererles! (*La desheredada*, 2000: p. 111) configuran un personaje que se impone, junto a Miquis, como el único equipado de suficiente lógica y sentido común para intentar curar la enfermedad imaginativa de su sobrina: —Encarnación Guillén, by her own admission «más charlatana que todos los cómicos de Madrid», rises up before us (talking at breakneck speed, of course) out of the sea of garbage that is the *barrio de las Peñuelas* like a caricature of Venus rising out of the sea at Cyprus, and becomes an important counterweight to Isidora in her mad flights of fancy. In a novel where language and ideas are so closely intertwined and used to indicate a character's moral and social worth, Encarnación's language separates her from -and in certain ways places her above- her fellow characters (Mariano grunts; Joaquín and Isidora use the highflown, empty language of the *novela por entregas* and bad Romantic theater; Relimpio declaims in imitation chivalresque style about his goddaughter's problematical honor; Bou thunders simplistic anarchism; Sánchez Botín is the embodiment of windy, meaningless parliamentary oratory; and *Gaitica* is unable to speak at all without the copious use of

acomodada y hacendosa. Por ello, la anciana ha vivido de acuerdo a su clase y se ha adaptado a un ambiente de carestía donde no le quedado más remedio que trabajar como comerciante en una modesta tienda de todo tipo de trastos. Sin embargo, la joven había crecido en un mundo idealizado premeditado por la enfermedad alucinógena de su padre y la exageración de su tío el Canónigo en La Mancha. En este sentido, M. Gordon (1977: 29-37) ha señalado que la apariencia ajada y mortuoria<sup>116</sup> de Encarnación Guillén, símbolo del apego de la anciana a la realidad de miseria de la clase del pueblo, es uno de los elementos narrativos que potencia rasgos del carácter de otros personajes que se contraponen a ella como, por ejemplo, en la soñadora y díscola Isidora. Por tanto, la técnica contractual deliberada de Galdós de construir tipos con actitudes y físicos contrarios sirve para subrayar aspectos de la personalidad de cada uno de ellos. Un ejemplo de esto es cuando las aspiraciones aristocráticas de Isidora se acrecientan, por medio de la cursilería y pedantería, delante de su tía Encarnación. No tanto por aparentar como sí por un acto de rebeldía, la sobrina se niega a comer los guisos ordinarios de su tía. Así pues, la joven se muestra brava, hinchando las ventanillas de su nariz, proclama su parentesco con el marquesado de los Aransis y defiende la escolarización de su hermano: —¡Qué fierecilla! ¡Cómo hinchaba las ventanillas de su nariz, y que fuertemente respiraba, y qué enérgica expresión de voluntad tomó su fisonomía! (p. 108).

Los reproches de Encarnación a su sobrina también estarán dirigidos a condenar su lasciva vida al lado de diferentes amantes. Mientras se resuelve su pleito, Isidora

---

obscenity). While they are perverted by bad literature (except for *Gaitica*, who doubtless cannot read), Encarnación is a fount of fresh and pungent «pueblo» speech; the only visible «literate» influences are the Bible and (in passing) *Celestina*. [...] Thus we realize that Encarnación's nickname, like her given name, was not chosen at random; it reflects her curative function (or her attempts at one). On one level the trade of leech-selling is a picturesque one which reminds us that for centuries leeches were a medical instrument; the leeches that Encarnación sells are used to bleed patients. But she herself, on another level, bears a strong relation to her worms; she is certainly not Juan Bou's hated «sanguijuela del pueblo», but rather someone who draws blood (her tongue is sharp enough) and cures sickness at the same time. Her harsh words to Isidora are ultimately intended to bring the young woman back to reality and cure her of her madness! (pp. 21-22).

<sup>116</sup> —This contrapuntal technique, however, extends even further. Both Encarnación Guillén and Juan Bou, for example, may in this respect be seen as «contrafiguras» to Isidora. If she is an example of the perils which lie in wait for those who choose to evade reality, or to try and mould it in the light of their own aspirations, the limited sensibilities of the likes of Encarnación and Bou are likewise a warning of the dangers of too close and unquestioning an adherence to the narrower sort of «realism». As much is suggested even by their physical appearance. Galdós' description of Encarnación, for example, readily conveys a sense of her immense physical vitality. Yet the description is also laced with abundant images of death and decay: her face is «pergamínosa», the sparkle in her eyes like «el fuego fatuo bailando sobre el osario», her hands are like those of a skeleton and her thinning hair is formed into «el más gracioso peinado de esterilla que llevaron momias en el mundo». These images reflect symbolically Encarnación's combination of physical vivacity and spiritual mummification! (p. 33).

paga sus caprichos y deudas frecuentando a empresarios acomodados y a hombres rufianes y farsantes. Pese a su querencia aristocrática, aquéllos últimos no eran desconocidos para ella ya que su hermano Mariano estaba preso por apuñalar a otro pícaro y su amante predilecto y con quien tuvo un hijo, Joaquín Pez, estaba huido y había sido condenado por estafa. En tal situación y según Encarnación, su sobrina solamente podría redimirse y alcanzar la decencia y honradez con un matrimonio. Una opción para ella era un antiguo amante estanquero porque, a través suyo, conseguiría un oficio honroso como estanquera. También, otra opción óptima sería trabajar como ama de cura porque la joven se redimiría con una vida de recogimiento y espiritualidad:

¿Vas a ser honrada, sí o no? Mira, tienes varios caminos: o te casas con el estampador de la calle de Juanelo, o te vas en busca de aquel Sr. Botín de otros tiempos y le pides el estanco que te prometió. Pondremos estanco y cacharrería en dos tiendas juntas de una buena calle, y no habrá quien nos tosa... Pero en mi casa no entran pantalones; ¿te conviene? Otra cosa te propongo. ¿Quieres ser ama de cura? Yo conozco un capellán de monjas, ancianito, buen cristiano, y que convierte gente mala, porque tiene un pico de oro, un gancho del Cielo que es un primor; el cual curita me está diciendo siempre que le busque un ama de fundamento... Decídete; ¿estampería, estanco o religión con llaves? (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 466).

La insistencia de Encarnación Guillén solamente dará algunos frutos temporalmente cuando Isidora se vea asediada por las circunstancias. De forma provisional, la huérfana, recién salida de la cárcel y el descubrimiento de su falsa ascendencia, decidirá aceptar la propuesta de mano de su antiguo amante el litógrafo anarquista Juan Bou. Con el devenir de los acontecimientos, Isidora muda sus pretensiones y planes pensando en las comodidades, la buena ropa, el baño, el lujo y el dinero que tendría al lado del litógrafo. Si bien solo lo aceptará de boquilla para afuera pues, mientras convivió con él, Isidora siguió manteniendo sus escarceos con Joaquín Pez. Vemos, así, a una Isidora diferente que, como una pícara, se adapta a la realidad de un mundo hostil donde solo importaba el sobrevivir.

Con una misma línea patriarcal, el estudiante de medicina Augusto Miquis pretenderá como futura esposa a la joven Isidora. Pero la perspectiva masculina de Miquis también nos deja ver a una Isidora física y sexual que no aparecían con la mirada de la tía Encarnación. A este respecto, aquél añade nuevos matices al retrato físico y moral de Isidora mediante una potencial sexualidad y belleza que queda remarcada en la escena en que el médico se deleita con los labios de la joven

saboreando una naranja<sup>117</sup>. El erotismo de Isidora, remarcado por la mirada masculina, profetiza la imagen censurada de la mujer caída o la Eva pecadora confirmando, así, su posterior vida de pillería y de prostituta. De esta manera, el médico nos descubre la hermosura de sus ojos, que se mostraban claros, serenos y como velados; de sus labios pintados de un intenso carmín; de sus dientecillos blancos que mordían una naranja al igual que los de Eva mordían una manzana; de sus hoyuelos de la cara que surgían cuando se reía; y de su nariz recta. Otras veces, el mismo Miquis la observaba desde la moralidad patriarcal representándose él como la conciencia razonable e, incluso, represora de Isidora. Ello comienza cuando Miquis, amigo del tío canónigo de la joven, promete enseñarle a esta los sitios más vistosos y bonitos de Madrid a su llegada a la ciudad. Durante los paseos, Miquis también expone la perspectiva que tiene de la joven, la cual se corresponde con la de una futura esposa y ama de casa experta en guisar, coser y planchar. En este sentido, Augusto, que se burla irónicamente de las ínfulas nobiliarias de Isidora llamándola —marquesital. Además, Miquis gustaba de las prácticas quirúrgicas y de la lectura y audición de las ideas de sus maestros en la facultad, lo que le consagró como un experto en la dicción y en los discursos sobre Medicina y Filosofía naturalista. Por eso, el futuro médico aplicaba una lógica científica a todo lo que observaba en la vida cotidiana recetando a la joven un tratamiento para su enfermedad soñadora, basado en la humildad, obediencia y prudencia. En este sentido, Miquis, defensor de la clase del pueblo, hace gala de sus chuscas habladurías y de su afición a los entretenimientos más mundanos de la sociedad como ir al parque del Retiro. Allí, delante de Isidora a modo de alumna, Augusto le enseña las especies vegetales y animales y, después, se sientan a comer en un ventorrillo cercano. Sin duda, las lecciones del médico estaban encaminadas a formar a una mujer más humilde, prudente, conformista y apegada a la realidad, esto es, más patriarcal. Según este hombre de ciencia, el individuo del pueblo solo podía ascender socialmente por su esfuerzo y trabajo criticando, así, las vanidades y fantasías de la otra: —¿A qué vienen esos melindres? Somos hijos del pueblo; [...] crecimos sin cuidados, mocosos, descalzos; y

---

117

La escena de Isidora comiéndose una naranja mientras Miquis la deleita con una mirada sexuada tronca con otra mítica escena en que Fortunata, con una apariencia salvaje y animal por la apariencia ornitológica que le confería su vestimenta, aparece chupando un huevo crudo mientras Juanito Santa Cruz se la encuentra por primera vez. Así pues, como afirma Germán Gullón (2000:131), —todas estas escenas le sirven a Galdós para cruzar la raya que separa el mundo de la belleza ideal del de la sensualidad, incluso podríamos decir de la sexualidad!. Por tanto, el énfasis en mostrar la corporalidad y sexualidad de Isidora la aleja del mundo ideal y aristocrático donde ella debería comportarse con una actitud decorosa y refinada.

por mi parte sé decir que no me avergüenzo de haber dormido la siesta en un surco húmedo, junto a la panza de un cerdo.

De aquí en adelante, el médico se enarbola como el principal corrector moral en la vida de Isidora aconsejándola cuando esta caiga maltratada por sus amantes o salga de la cárcel. Tanto es así que, en algunos momentos, la protagonista llega a cuestionar la moralidad de sus actos y su credibilidad de esa vida de apariencias que se había formado, especialmente cuando se confirma la falsedad de su origen nobiliario:

Miquis te ha dicho, bien lo sabes, que eso es un vicio, un puro vicio, como tantos otros hábitos repugnantes, como la embriaguez o el juego, y de ese vicio nace una verdadera enfermedad. El pensamiento se pone malo, como las muelas y el pulmón, y ¡ay de ti si llegas a un estado morboso que te impida disfrutar luego de la realidad lo que ahora quieres gozar, en sueños, contraviniendo a las leyes del tiempo y del sentido común! Sostienes que ese vicio, aberración o como quiera llamarle Miquis, es una fuente de consuelos para ti. Ya, ya se conoce tu sistema. Después de un día de penas, apuros, celos y disputas, llega la noche, y para consolarte... das un baile. ¡Qué gracioso! Satisfaces tu orgullo y tus apetitos determinando en ti una gran excitación cerebral, de la cual irradian sensaciones y goces. Sabes vestir con tal arte la mentira, que tú misma llegas a tenerla por verdad. Te engañas con tus propias farsas, desgraciada. Te posees de tu papel y lo sientes. Enseñas a tus nervios a falsificar las sensaciones y a obrar por sí mismos, no como receptores de la impresión, sino como iniciadores de ella. ¡Bonito juego! ¡Violación de los órdenes de la Naturaleza! (Pérez Galdós, B., *La desheredada*: 300-301).

Pasado el tiempo, cuando Miquis es un consagrado y reconocido médico que se ha casado emparentándose con la alta sociedad, ofrece una mirada más paternalista sobre la joven. El médico se la encuentra, a causa de su pícaro amante Surupa alias Gaitica, muy golpeada, encorvada sobre sí misma y sentada en un rincón del cuarto tras un sofá viejo. Isidora tenía los pies desnudos, llevaba un vestido muy a la ligera y mostraba el cabello desordenado. En esta situación, Miquis, a modo de padre, le recomienda que vaya a vivir con su tía, lo que despierta el enfado y los reproches de Isidora. Esta acusa al médico de hipócrita y de cómo ha cambiado su discurso de defensa del pueblo por el discurso de la apariencia y de conformismo en sociedad. Del mismo modo, ahora al médico le repugna esta nueva Isidora pícara, hecha a sí misma y determinada:

—Búscate un modo de vivir. Vete con tu tía...  
—No hay tu tía, no, no...; déjame. ¿Para que has venido acá? Ni falta... Aire, aire.  
No necesito consejos.  
—Aborreces a Surupa, y, sin embargo, ¡cuánto se te ha pegado de él! Cuando recuerdo cómo eras y cómo eres, cómo hablabas y cómo hablas, no sé qué me da.  
—Así es el mundo: unos se quedan y otros se van. Yo me fui, ¿te enteras? Yo me he muerto. Aquella Isidora ya no existe más que en tu imaginación. Esta que ves, ya no conserva de aquella ni siquiera el nombre.  
—Pues aquella era mi buena amiga —dijo Augusto con tesón—; esta me repugna.  
(Pérez Galdós, B., *La desheredada*: 490).

Por tanto, el orden moral que Guillermina y Miquis pretendieron instaurar en Isidora no tuvo el éxito esperado sino todo lo contrario. Ambos, con sus pretensiones y acusaciones, provocaron una auténtica revolución mental en ella porque, además, también se derrocaron las reticencias clasistas iniciales sobre cómo debía comportarse una mujer aristocrática. Así pues, Isidora se ha convertido, por voluntad propia, en una mujer astuta y pícara para sobrevivir en el medio. Por eso, la perspectiva final de Miquis, más viejo y conservador que ha emparentado con la férrea mentalidad aristócrata, manifiesta una repugnancia hacia esta Isidora nueva que ha dejado atrás sus escrúpulos y su infundada reputación de dama honorable.

### **4.3. La “apicarada” Isidora.**

Con el devenir de los acontecimientos, Isidora experimenta un proceso interno y externo en el que adquiere modales o procederes de pícaro. En este proceso será fundamental, entre otros, el ejemplo de su hermano menor Mariano, alias Pecado. Así pues, en la incesante búsqueda de forjarse una identidad propia, Isidora irá incorporando a su personalidad distintos rasgos que se acoplen a su situación particular de convertirse en una mujer independiente del hombre. En este sentido, la falta inicial en la joven de una identidad propia, pues exclusivamente posee aquella que le había prestado su padre Rufete, provocan los continuos cambios del personaje. De esta manera, ella se transforma con cada situación nueva asumiendo, en un principio, rasgos de la identidad de otros como disfraz para su personalidad vacía de contenido. No obstante, la incorporación de estos rasgos nuevos también le servirá a Isidora para llevar a la práctica tanto una transformación de sus ideales, como una separación y derribamiento

de las distintas subjetividades construidas premeditadamente por el Patriarcado para la mujer.

Algunas de las escenas significativas que revelan la —apicarización del personaje vienen precedidas por el sentimiento no tanto amoroso como sí obsesivo de Isidora por Joaquín Pez, marqués viudo e hijo del director del Ministerio de Hacienda. En este sentido, Isidora condicionará buena parte de sus acciones en solventar los problemas económicos de su amante vendiendo y empeñando las alhajas y el mobiliario de su amante de turno, el adinerado señor Botín. Éste, como si fuera un carcelario, apenas dejaba salir de la casa a la de Rufete, ni siquiera le permitía asomarse al balcón. No obstante, aquélla se las ingenia, mintiendo y representando, para llevar una vida disipada por las calles de Madrid ocasionando, en ocasiones, un ambiente de tensión y confrontación entre la joven y el señor. En este sentido, en el capítulo VII titulado —Flamenca cythereal de la segunda parte, se hace referencia a una Venus flamenca o andaluza para insistir en la naturaleza a la vez pecaminosa y a la vez rebelde y díscola de Isidora. En este capítulo, la protagonista contraviene la voluntad y las amonestaciones claras de Botín porque se salta sus reglas y acude a la romería de San Isidro. Para ello, Isidora se disfraza, con ayuda de su doncella y su peinadora, con un atavío chulesco tal y como lo hace una mujer de pueblo permitiéndole, así, no solo encajar en un ambiente popular sino, también, disfrutar del regocijo febril y salvaje del pueblo. De esta manera, ella se mueve libremente lejos de la prisión de Botín.

En este sentido, el atuendo de chulapa madrileña es un elemento de vestuario que propicia la libertad de movimiento y la permeabilidad con el pueblo de Isidora. El disfraz en la pradera de San Isidro se relaciona con un ambiente festivo y lleno de excesos que suponía una relajación de las normas morales y una permisiva interrelación de una clase social con otra. De esta manera, la vestimenta de chulapa madrileña le permite a Isidora potenciar aquellos deseos que Botín se empeñaba en reprimir. En esta situación, Isidora no sola adopta una vestimenta, sino también un comportamiento específico que le permite ir consolidando su identidad. Incluso el mismo narrador se extraña por la presencia de una nueva Isidora porque —se podría decir que ella no era lo que parecía, que ella no era Isidora. Ahora el narrador la nombra simplemente por su nombre de pila y no con el nombre del fallecido padre, lo cual es un indicativo de que estamos ante una mujer liberada y sin ninguna reticencia de índole clasista o moral.

A este respecto, ha sido fundamental el contacto de Isidora con el ambiente chocarrero e, incluso, grotesco de las fiestas populares porque se ha alejado de sus ideales aristocráticos y de señorío. Empieza, así, a sentirse atraída por los ventorrillos, los guisos y las comidas populares a base, por ejemplo, de avellanas, piñones y garbanzos torrados y, de igual forma, ella se siente muy cómoda con las galanterías y atrevimientos más groseros de los mozos. El espacio de la pradera de San Isidro — naturaleza que surgía en el medio urbano para dejar correr la alegría, la luz, el ruido, el gentío, las blasfemias y la promiscuidad— se contrapone con el espacio oscuro, silencioso y cerrado del salón de la casa de Botín. En el momento en que Isidora llega a la casa después de la romería, solo se vislumbraba la luz del gabinete donde estaba el amo de la casa, sentado en una butaca, pálido, fumando y con cierta hinchazón en las serosidades de su cara lobulosa. La tensión contenida dentro del escenario cerrado aumenta cuando Isidora, en un gesto de burla, le regala un pito de vidrio que había traído de la romería. La acción inmediata y violenta de Botín será la de romper en dos pedazos el pito iniciándose, así, una disputa dialéctica entre la pareja. Durante la discusión, Isidora se muestra en todo momento despreocupada, espontánea, desvergonzada y díscola asegurando que es dueña las alhajas que posee y de los muebles que disfrutaba en la casa. Tanto es así que ella afirma que puede disponer de aquéllos a su antojo vendiendo o empeñando sus alhajas, regaladas por Botín, y los demás enseres que allí había. Como un hombre de negocios, según ella misma dice, Isidora se ha adueñado del mercado de compra-venta de mercancías en aras de conseguir y manejar su propio dinero. En definitiva, la hija de Rufete no estaba dispuesta a ser controlada más por el racionamiento económico de Botín ni, tampoco, por su disciplina carcelaria:

—Aquí están —dijo Isidora, llevándose la mano a la oreja.

—¡Mentira! Esos son falsos. Los buenos los ha vendido usted... ¿Y el alfiler y la cadena, el medallón...?

—Esas prendas son mías y puedo disponer de ellas a mi gusto —dijo Isidora prontamente, dueña ya de sí misma.

—Las ha empeñado usted.

—Las he pignorado —replicó ella con aplomo y burla—, como dicen ustedes los hombres de negocios. (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 358).

Otro de los amantes de Isidora es el litógrafo catalán Juan Bou cuyo pensamiento hacia las mujeres rayaba, en cierta medida, una actitud misógina al considerar, por el ejemplo de su antigua mujer, que todas las del género femenino eran unas díscolas y despilfarradoras. Esta actitud tajante se consolidaba con un físico imponente porque era él un barcelonés duro de más de cuarenta, atlético y dotado para el trabajo. Su aspecto físico dibujaba a un hombre fuerte, bravo y saludable como un toro: su cara enfundada en una copiosa barba negra y revuelta; dos ojos desiguales, uno vivísimo y dotado de un ligero movimiento rotatorio, el otro fijo y sin brillo; una nariz ciclópea y una frente lobulosa. En resumen, según el narrador, —podía pasar por marinero curtido en cien combates contra las olas y también por bandido de las leyendas‖ debido a la tosquedad de sus manazas y a una respiración tan áspera y bronca que parecía el fuelle de una fragua. Asimismo, su defensa radical de los derechos del pueblo dibujaba a un político convencido e intransigente, carácter que se dejaba notar también en su trato con el género femenino. Sus intentos de acercamiento a Isidora no eran demasiado delicados y sus galanterías con ella —semejaban a las del oso que quiso mostrar el cariño a su amo matándole una mosca sobre la frente. [...] Era como esos mascarones trágicos que en el arte decorativo aparecen echando flores de sus bocas monstruosas‖ (pp. 377-78).

En este sentido, las estructuras discursivas, por medio de las descripciones del narrador y el monólogo interior y soliloquio de la protagonista, dibujan a un Bou tosco, grosero e, incluso, violento. Así pues, la *figura* se hace visible intelectivamente en el receptor por los *esquemas* físicos (fuerte como un toro, cara y barba, ojos vivos y frente lobulosa) y de comportamiento (rudo, malhablado e intransigente) en el texto. No obstante, la acción de Isidora genera una ruptura de estas expectativas porque descubrimos que el tosco —marinero‖ se siente burlado y engañado por la frescachona y astuta huérfana. Bou culpa a su —ceguera amorosa‖ pero, sobre todo, a la mental de su incapacidad para ver la apariencia engañosa de Isidora porque no ha querido ver el despilfarro de la joven ni tampoco ha podido someterla al encierro de la casa. Es significativa la escena en que el litógrafo catalán cuenta sus penurias a Mariano, hermano de Isidora, quejándose de su ligereza moral, de su cabeza destornillada y de sus hábitos de despilfarro:

Tu hermana es una liquidadora como no se ha visto. En su corazón, lleno de apetitos, está escrito con letras de oro «¡abajo los ricos!». Buena pieza, sí. Es un tigre para el bolsillo ajeno. Quien ve aquella cara, ¿cómo ha de sospechar lo que hay dentro? Quien ve aquellos ojos divinos, donde tienen su madriguera los ángeles, ¿cómo ha de pensar que estos ángeles son una cuadrilla de secuestradores...! Yo estaba ciego, yo estaba tonto. [...] La puse en una fonda mientras arreglábamos una casita; yo estaba embobado; quería probar las delicias del mundo, cuando la Justicia..., ya sabes... Este animal de Bou se quedó con la copa en los labios... Ahora me alegro. [...] O si no, observa lo que ha hecho tu hermana conmigo. La saqué de la miseria, la vestí, la calcé, le di regalo, comodidades, cuanto pudiera apetecer. Ella abría la boca y yo abría el bolsillo, y palante siempre. Pues mira el pago. Dice que soy un bruto, que le repugno, que le doy asco. Le mando un ramo de flores y lo pisotea. Le escribo cartas y no me contesta. Voy a verla y me recibe con un gesto... (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 446).

Por todo ello, Bou termina como un hombre fracasado, sin dignidad y que mueve a la conmiseración porque, pese a los engaños de su amante, vuelve a rogarle y llevarle flores para terminar, otra vez, siendo rechazado por Isidora. Por tanto, el mismo hombre que se nos representaba como una figura entre hombre y animal (—toro!), ahora, se nos descubre como un ser burlado y pusilánime cuyas reglas han sido quebrantadas, con astucia e inteligencia, por una mujer. Una apicarada mujer que consolidará esta nueva forma de ser cuando salga de la cárcel y se reencuentre con su hermano Mariano. Isidora aprenderá sobre la vida rufianesca con los actos de los pícaros de su entorno como Mariano y su amante *Gaitica*. Éste, que ayudó económicamente a Isidora mientras estaba en la cárcel con comodidades y ciertos lujos, había tenido que crearse una posición a base de su ingenio tras haber sido desheredado, según él, de la fortuna de sus nobilísimos abuelos. De esta manera, Isidora se rodea también de personajes pendencieros que se dejan llevar por sus ambiciones y se mueven por los círculos de juego y prostitución de la capital.

En este sentido, tanto *Gaitica* como Mariano tienen un habla soez y chabacana y una apariencia —animalizada! que se le pega a la hija de Rufete. Mariano es un joven sin ninguna vocación laboral que se había ido embruteciendo en las calles hasta convertirse en un delincuente. Ya, en el primer encuentro de los hermanos, Isidora resulta lo monstruoso y grotesco la fábrica de sogas donde trabajaba Mariano. Posteriormente, la litografía de Juan Bou, donde después el pícaro empezaría a trabajar, es comparada con la —cueva de Gutenberg! por la cantidad de artefactos y objetos y por su aspecto extravagante y monstruoso. Un aspecto que, también, se traslada a Isidora en los

últimos tiempos por su vida errante y prostibularia: deambulaba con vestidos roídos y manchados, voz ronca y con cardenales.

No obstante, lo más importante es que la hermana de Mariano adapta los ideales de este a su propia existencia y ya no ve los actos del pícaro como una deshonra familiar sino como un signo de la libertad y lucha individual. Por eso Isidora, recién salida de la cárcel acusada de estafa, estará de acuerdo en atentar con petardos a los nobles de la ciudad en venganza por quitarle, según ella, lo que por nacimiento le pertenecía:

«Sí, sí, sí —dijo entre lágrimas y sollozos—. Picardía tras picardía, nos han quitado nuestro derecho, es decir, nos lo han negado... ¿Cómo? Inventando mentiras, comprando la ley. La ley se vende, hijo. Tú y yo tenemos derecho a una casa y a una herencia. Pues bien: nos la han quitado. Mira lo que han hecho conmigo; meterme en una cárcel. Pues contigo harán lo mismo, y nos ahorcarán, si pueden» (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 441-442).

La hermana de Mariano reinterpretará estos ideales picarescos adaptándolos a su particular situación como mujer independiente que ya no necesita andar con ningún benefactor masculino porque ella ya controlaría sus propias ganancias como una prostituta libre: —ya no necesito para nada la dignidad, ni la vergüenzal, —venga el dinerol. Así pues, tras la última paliza recibida por su amante *Gaitica*, Isidora decide a ganarse la vida por ella misma y lejos del mandato de cualquier hombre. Ella sabe que, en general, los del —génerol masculino únicamente buscan domesticar a la mujer y coartarle su libertad, es decir, construirla como una mujer patriarcal. A este respecto resultará transgresor el discurso que, en los últimos tiempos, la huérfana expone a Miquis denunciando que el hombre genera la degradación de la mujer al quitarle su dignidad como persona. Pero lo más grave es que son las propias mujeres quienes lo potencian al querer envidiar, culpar y confrontar a otras en su lucha por el varñ: —En fin, los hombres sois todos unos. Hay que vengarse, perdiéndoos a todos y arrastrándoos a la ignominia. Nosotras nos vengamos con nosotras mismasl (p. 327).

#### 4.4. Doña Laura o la madre sustituta.

Las circunstancias de Isidora Rufete tampoco se ajustan al modelo de una joven que ha sido educada bajo el amparo de los postulados del Patriarcado. La joven era huérfana de madre y su padre, encerrado en un manicomio, estaba a punto de fallecer. Por ello, en los últimos tiempos, la joven había estado bajo el amparo de su tío canónigo en La Mancha y, recientemente, había marchado a Madrid para ser acogida en casa de su padrino, José Relimpio. En este contexto, la hija de Rufete no había conocido la educación férrea de un padre patriarcal sino que, por el contrario, había sido educada bajo la tutela de un hombre que ni siquiera era Canónigo. Su tío se había aplicado este apodo por —su amor a la vida descansada, regalona y sibarítica. En realidad, su nombre era Don Santiago Quijano-Quijada y era un seglar soltero y extravagante primo carnal de Tomás Rufete. De su afición lectora, de sus hábitos de grandeza y avaricia y de su ciega confianza en los cuentos de Rufete se explayaron sus chifladuras y una aguda estupidez para dejarse engañar por cualquiera. De esta manera, el tío libertino de Isidora ya había profetizado a su sobrina que sería una hermosa mujer y una famosa y elegante dama puesto que estaba emparentada con la familia de Aransis. Por ello, como hiciera don Quijote con Sancho Panza ante su inminente nombramiento como gobernador de la Ínsula Barataria, el —canñigol aconsejñ a su ahijada que siguiera con la empresa para que se reconocieran sus derechos nobiliarios además de instruirla sobre cómo vestir y comportarse en sociedad una vez investida como marquesa de Aransis. No obstante, como estudia Victoriano Santana (2005: 268-283)<sup>118</sup>, ambos consejeros, están devaluados. Mientras Sancho será gobernador fruto de las promesas fantasiosas de don Quijote y el escarnio que los duques de Villahermosa quieren continuar sobre aquel,

---

118

—Ambos consejos son atinados en la medida que obedecen a una serie de reglas para dirigirse con rectitud en dos actividades de la vida (como gobernador y como aristócrata), pero carecen de un trasfondo convincente donde desarrollarse y que nos permita ver a Sancho y a Isidora desempeñando ambas actividades respectivamente. No obstante, al escudero le ampara las acciones que ha de ejercer como gobernador y a Isidora su anunciada disputa judicial. En este sentido, los consejos adquieren el valor de la provisionalidad. Sancho, por escarnio, será gobernador y eso lo sabe el lector, quien no valorará los consejos de Don Quijote [...] como lecciones para un futuro gobernador (porque Sancho no es un gobernador a la usanza). Pero quien lee, además, debe reconocer que el "beneficio de la duda", por decirlo de algún modo, ha de amparar al futuro gobernador de la Ínsula; hemos de esperar a que el escudero ejerza sus funciones para saber si los consejos han servido o no de algo. Con Isidora pasa lo mismo. Sabemos que salió escaldada de su entrevista con la marquesa de Aransis y que al poco tiempo recibió la carta de su tío con los consejos. Intuimos que en realidad la historia de Isidora no es más que una fantasía folletinesca, aunque no cerramos la puerta a un final feliz. Sólo podemos apreciar el carácter devaluado de la carta del canónigo *a posteriori*, después de leer la novela, nunca *a priori*; por eso, el consejo del canónigo mantiene el referido carácter de provisionalidad, (p. 275).

Isidora sería solamente una dama aristócrata en sus ilusiones folletinescas promovidas por el tío.

En este ambiente, Isidora ha sido educada en estos sueños de grandeza y en la vida disipada y señorial de su tío. Por ello, aunque el Canónigo no era demasiado generoso en agasajar a su sobrina en territorio manchego, sí le otorgaba libertad para explayar sus deseos y fantasías. Por tanto, como una mujer que cree pertenecer a la aristocracia y ser la propietaria de una gran riqueza, puede, bien, elegir marido y rechazar al estudiante Miquis porque ella era —mucho para alguien —tan pequeño (p. 136), o bien, permanecer soltera, viajar y disfrutar de —su afán de ver tiendas, —de comprar todo, de probar diversos manjares, de conocer las infinitas variedades del saber fisiológico y dar satisfacción a cuantos anhelos conmovieran el cuerpo vigoroso y el alma soñadora (p. 274). De ahí que, dadas las ínfulas de grandeza de la muchacha, es lógico que Isidora repruebe tanto la idea de matrimonio y trabajo de su tía La Sanguijuelera o la educación patriarcal que doña Laura ha impartido a sus hijas Leonor y Emilia Relimpio.

Ante la ausencia del referente materno, el más inmediato modelo maternal para la joven será doña Laura, esposa de José de Relimpio. Después de doña Encarnación, la tía carnal y casi desconocida de Isidora, doña Laura se presentará como la madre de la muchacha. Por ello, cuando la de Rufete es acogida en casa de los Relimpio, la señora se afanará por corregir y reeducar a la joven como a sus hijas biológicas. Desde el primer momento, Isidora observa la diferenciación que la madre realiza respecto a sus hijas y a su único y primogénito hijo varón porque mientras que las primeras eran casi explotadas en el trabajo de costura dentro de la casa con objeto de conseguir una buena remuneración, el segundo, Melchor, cursaba la carrera de Derecho. El hijo era el orgullo y esperanza para todos porque se preparaba para ocupar un cargo importante. Doña Laura miraba a Melchor como un ser superior, talentoso y dotado de una hermosura divina y, según la madre, el primogénito siempre llevaba la razón y tenía derecho a disfrutar de lo más superfluo aunque ella y sus hermanas tuvieran que quedarse sin comer. En este sentido, la personalidad activa y poderosa de doña Laura contrasta con el carácter bobalicón, inocente e, incluso, infantil de su marido al que el narrador describe como un —hombre que no servía para nada. José Relimpio, primero, había abandonado el servicio militar por el estruendo y la pesadez de las armas; segundo, había sido despedido de su oficio en las Rentas por holgazán e incompetente; tercero, había llevado a la ruina al teatro donde trabajó como contador; y, por último, había quedado destapada

su estupidez cuando, siendo asociado de un contratista de fielatos, dejaba entrar casi todas las vituallas sin pagar. Su excesiva amabilidad también había provocado que el patrimonio de doña Laura se redujera considerablemente llegando a decir esta que se arrepentía de haberse casado con él.

En esta situación, llega Isidora a la casa y pronto despierta enseguida el desprecio de doña Laura que la observa como una muchacha díscola, promiscua y con ínfulas de grandeza. La señora de Relimpio no oculta su antipatía hacia la huérfana y afirmaba que el —Ordenador de todas las cosas, [...] le había mandado a Isidora, como una plaga de Egipto, para probar su paciencial (p. 181). Ante la inutilidad de su marido, la señora Laura es la auténtica cabeza de familia, la que con su férreo y disciplinado carácter corrige y amonesta a los demás miembros de la casa. De ahí que Isidora se sienta obligada a justificar las visitas de Miquis y presentarlo en la casa de forma reglamentaria. Para lo cual, como era habitual, la joven inventaría una —mentirijillal basada en un encuentro fortuito con el médico amigo de su tío el Canónigo que había venido a la casa para prestar sus servicios a la familia de salud delicada. De aquí en adelante, doña Laura se encargará de dirigir los pasos de Isidora mientras esta rentaba un cuarto en su casa. La señora —invital a la joven a trabajar en la costura junto a sus hijas a quienes tendría como maestras, sobre todo, a Emilia porque era la más inteligente y trabajadora de las dos hermanas. Ella dominaba los mecanismos auxiliares para hacer dobladillos, enjaretar, marcar y coser bastillas y servía de gran ayuda a Isidora junto a José Relimpio que, de repente, mostraba un gran interés por enseñarla un oficio tan poco varonil como manejar la máquina de coser.

Sin embargo, pronto se vio que la disciplina patriarcal de doña Laura no estaba teniendo éxito en el interior de Isidora porque, durante las labores de costura, ella se distraía continuamente y abandonaba el trabajo para evadirse en un mundo de ilusiones y fantasía. Además, el comportamiento de la joven pronto despierta los reproches de doña Laura porque no le gustaba trabajar sino emperifollarse, escribir cartas, pasear y lavarse. La tensión entre ellas va en aumento cuando comienza a visitarla Joaquín Pez, marqués de Saldeoro, con objeto de manejar su asunto judicial sobre sus derechos legítimos. Estas visitas provocan el enfado de la mujer de Relimpio quien se pone a escuchar a la pareja detrás de la puerta y los acusa de ser demasiado cercanos:

—Sea lo que quiera, esas visitas me apestan. No es mi casa para estas cosas, señorita doña Isidora. Tú, Relimpio, como eres tan alma de Dios, no te fijas; yo sí. Ese marquesito, o lo que sea, vino aquí un día y estuvo de visita con ella un cuarto de hora. Volvió a la semana siguiente, y la encerrona fue más larga, ¿te enteras? Después siguió viniendo cada tres o cuatro días. ¡Oh, cómo se le conoce en la cara a esa berganta, cuando le espera, cuando tarda, cuando no ha de venir! Tú eres un simple y no ves nada. Yo me he puesto detrás de la puerta a escucharles, y les he sentido charlar muy animados, sumamente animados; pero no he podido entenderles una sola palabra. Les he oído reír, sí, reír mucho, pero ¿de qué...? Aquí hay algo, Relimpio; aquí hay algo (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 187).

Asimismo, la distinta manera de ver la vida, genera que la relación de Isidora con las hijas de Relimpio, Emilia y Leonor, no sean las más confidentes. Su relación con ellas, que en principio era cordial, se fue enfriando porque, detrás de su pedantería, Isidora no llegaba a comprender el conformismo de aquellas chicas con la vida doméstica. Además las consideraba inferiores en su posición social, en su hermosura y en el buen gusto y en la manera de presentarse. Tanto es así que Isidora no ocultaba su desdén hacia ellas cuando surgía alguna conversación sobre prendas de vestir o la elección de un color, flores o adorno cualquiera porque esas —pobres cursis! no podían compararse con ella. En este sentido, las hijas de la señora Laura no disfrutaban de grandes lujos ni de salidas sociales porque su madre los utilizaba para agasajar al hijo varón. Así pues, las muchachas, Emilia y Leonor, subsistían largos meses con —un solo vestido bueno para las dos, un par de botinas comunes y una pelliza blanca de invierno! (p. 189) de modo que el propósito de doña Laura de conseguir un matrimonio provechoso a sus hijas resultaba una empresa ardua. Ello se debía a que la madre mostraba poco a las niñas en público y, cuando salían de paseo, lo hacían de una en una. La madre es la que se encargará —enseñar! y acompañar a sus hijas casaderas a todos los espectáculos públicos a los que podían asistir y que, por ejemplo, tenían lugar en el Teatro Real. Para ello, doña Laura trabajaba y se desvelaba más y se ajustaba a inverosímiles economías para lograr vestirse y calzarse adecuadamente:

Doña Laura misma, hecha ya al vivir miserable, barnizado y compuesto para que no le pareciese, no pensaba en alianzas denigrantes. Sus ilusiones eran que Emilia se casase con un médico, de estos chicos listos que salen ahora, por cuya razón no veía con malos ojos las visitas de Miquis. En cuanto a Leonor, a quien su madre suponía dotada de un talento no común, le vendría bien un oficial de Estado Mayor, de Ingenieros, o cosa así. En el paraíso del Teatro Real, adonde iban un par de veces por semana, tenían estas dos niñas finas su círculo de mozelos galanteadores y estudiantes y empleados de esas

categorías ínfimas que rayan en lo microscópico (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 189).

La asimilación de Emilia y Leonor de una subjetividad femenina construida a partir de los ideales patriarcales de su madre conllevará, como ahora veremos, una severa falta de sororidad y empatía entre ellas e Isidora. De ahí que las hijas de Relimpio y otras mujeres en el texto no lleguen a entender que el hábito de Isidora de ambular de un lado para otro obedeciera a una necesidad intrínseca por buscar su identidad. Isidora no quiere convertirse en esposa de alguien, ella quiere ser libre.

#### **4.5. Dos casos opuestos de sororidad: Emilia Relimpio y Eponina.**

La libertaria Isidora no encuentra ninguna comprensión ni empatía en otras féminas, inclusive, tampoco en aquellas más jóvenes como las hermanas Relimpio quienes, quizás, por edad podrían comprender su necesidad de salir del encierro doméstico. Por el contrario, aquellas, correctamente educadas bajo el amparo de doña Laura, se encontraban muy a gusto en el ambiente de la costura dentro de lo doméstico. Tanto es así que Emilia, la más inteligente y trabajadora de las hermanas, había llegado a amar la máquina de coser como un animal querido y se ocupaba de proporcionarle los cuidados y los mimos que necesitaba:

Semanalmente la engrasaba con cariño, la recorría con interés fraternal, para ver si alguna parte o miembro de ella necesitaba reparación, y todos los días cosía en ella con presteza increíble. Cuando llegaba la hora del reposo la cubría y la abrigaba bien para que no le cayese polvo. Entre las dos costureras, una de hierro y otra de carne, hacían los respuntes más preciosos, largos o menudos, según fuera menester. Además de esto, Emilia, a quien inspiraba sin duda el espíritu venturoso de Elías Howe, dominaba los mecanismos auxiliares para hacer dobladillos, enjaretar, marcar y coser bastillas. (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 182).

En el cumplimiento de sus deberes femeninos, Emilia Relimpio conseguiría un conveniente matrimonio con su primo Juan José, hijo de un ortopedista. Emilia es, ante los ojos de su familia y conocidos, un ejemplo de mujer correcta y decorosa que podía

ser la maestra de la díscola y promiscua Isidora. Sin embargo, esta solo admitirá el consejo de Emilia cuando sus esperanzas aristocráticas se vean dañadas por el rechazo de la marquesa de Aransis a reconocerla como su nieta. Esta noticia junto con las promesas infecundas de matrimonio de Pez, el marqués de Saldeoro, sufre un debilitamiento de carácter<sup>119</sup> prometiendo encaminar sus pasos por la senda del decoro y la moralidad: —Soy honrada, quiero ser honrada, honradísima, por respeto a mi nombre, a mi familia... (p. 312). Por ello, Augusto Miquis le receta un tratamiento de decoro y recogimiento doméstico aconsejándola que fuese a vivir junto al hijo que tuvo con Pez, *Riquín*, a casa de Emilia y de su marido el ortopedista: —Consulta con Emilia. Ella te dará buenos consejos (p. 313).

En esta situación, comienza el tratamiento de Isidora con ayuda de Emilia y el médico Augusto Miquis que, prontamente, resultaría muy fructífero. En presencia de la hija de Relimpio, parecía que Isidora se había curado de aquellas tonterías de aparentar porque —no volvió a ponerse sombrero más que cuando iba de viaje los veranos, ni a tratar de parecerse a las niñas de Pez (p. 396). En esa casa, Isidora tenía un sólido bienestar y no tenía que preocuparse de sus necesidades porque el marido de Emilia tenía una ortopedia exitosa, además de poseer unos buenos ahorros. A los pocos días de estar allí, el tratamiento hizo efecto y el espíritu de Isidora empezó a adaptarse a la

---

119

Galdós presenta la segunda persona narrativa para indagar en la conciencia individual de Isidora. La lectora, en referencia a la teoría estética de Wolfgang Iser, debe adoptar un *punto de visión móvil* para moverse entre distintas perspectivas narrativas que le permitan —actualizar las imágenes mentales que va conformando sobre la joven Rufete: —Aunque el lector es un punto que se desplaza incesantemente en el texto, éste solo se hace actual en fases; es característico de estas fases que ciertamente en ellas esté presente el carácter de objeto del texto, pero que a la vez aparezca como inadecuado. Pues el carácter de este objeto siempre es algo más que lo que el lector es capaz de actualizar en él en el tramo correspondiente del momento de la lectural (Iser, W. [1976], 1987: 178).

Así pues, de una —focalización cero o focalización externa, donde el narrador se ubica fuera de los hechos y nos describe solo que ve y oye sin los pensamientos de los personajes, pasamos a una focalización interna en la que Isidora nos va mostrando la sucesión de sus pensamientos llegando a increparse a sí misma: —Sostienes que ese vicio, aberración o como quiera llamarle Miquis, es una fuente de consuelos para ti. Ya, ya se conoce tu sistema. Después de un día de penas, apuros, celos y disputas, llega la noche, y para consolarte... das un baile. ¡Qué gracioso! Satisfaces tu orgullo y tus apetitos determinando en ti una gran excitación cerebral, de la cual irradian sensaciones y goces. Sabes vestir con tal arte la mentira, que tú misma llegas a tenerla por verdad. Te engañas con tus propias farsas, desgraciada. Te posees de tu papel y lo sientes (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 301).

Después de leer este fragmento, nos percatamos que Isidora está más cuerda de lo que pensábamos y de que es un personaje poliédrico y complejo que rompe nuestras expectativas y nos hace modificar intelectivamente las imágenes mentales de forma continua. Esto todavía es más evidente cuando leemos la conclusión del fragmento: —voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo escrito vale (p. 302). Así pues, como lectores, en este vaivén de perspectivas dentro de la lectura, adoptamos un *punto de visión móvil* (W. Iser) donde continuamente —actualizamos el objeto textual, en este caso Isidora, que nunca se corresponde fielmente con el del texto sino que se sitúa en un espacio intermedio entre el texto y el lector. Esta situación que se produce en la lectura hace posible que experimentamos la ficción como verosímil porque intervenimos activamente en la producción de la significación textual, lo que nos hace —vivir la historia narrada como si estuviéramos allí.

regularidad y tranquilidad de la vida doméstica e, incluso, con motivo del encierro, se acostumbró a —la poca luz, al olor de badana y a la vista de los feos objetos! (p. 397). Del mismo modo, el hijo de Isidora, *Riquín*, hizo muy buenas migas con los dos hijos de Emilia, casi como si se hubieran criado en la misma cuna. Tanto es así, que Emilia lo cuidaba como si fuera suyo dedicándole las atenciones que necesitaba y el niño, también, buscaba el cariño materno en ella. No obstante, Emilia también se encargaba de que la madre biológica de aquél cumpliera con sus obligaciones como mujer de modo que empezó a adiestrarla en la máquina de Singer que poseía: —¿Ves? —decía Emilia, riendo—. Te manda que trabajes y me ayudes a coser en la máquina. Este Miquis es lo más salado... ¡Y qué razón tiene!! (p. 397).

Así pues, Emilia establece unos falsos lazos de fraternidad y *sororidad* con Isidora porque éstos se fundamentan en unos postulados del Patriarcado contrarios a la naturaleza de la huérfana. Con un afán redentor, Emilia pretende que la —pecadora! exculpe sus pecados y regrese al redil de la honorabilidad doméstica empezando por la costura. Esto no resulta descabellado si recordamos que las recetas de Miquis aconsejaban que la —enferma! leyera el *Año Cristiano* o las *Páginas de la Infancia*. También el médico aconsejaba a la enferma que recibiera con amabilidad, con vísperas de un posible matrimonio, a su antiguo amante Juan Bou porque pronto recibiría una herencia. Pero Isidora, que no puede negar su espíritu rebelde, encontrará una vía para escapar de este tratamiento doméstico en una anciana vecina de Emilia llamada Eponina. La vecina era madre de la habilidosa modista francesa también llamada Eponina y frecuentaba la casa de Emilia y Castaño con motivo de la confección de algunos vestidos para la señora. Esta relación propició que Isidora visitara el piso de la anciana donde, a modo de una contraofensiva hacia lo doméstico, le permitía probarse sus galanas obras. Como ocurriera con Rosalía cuando el primo Caballero enviaba regalos a la familia desde Burdeos, los trapos de la anciana despertaron a Isidora de la domesticidad y tranquilidad en que estaba sumida y su cerebro empezó a llenarse de ahora tenía —de peregrinas visiones de trapos y faralaes! (p. 398).

A partir de este momento, el comportamiento obediente de la hija de Rufete cambiará. Ya no leía las cartas y recetas que Miquis le enviaba, ni mostraba la energía o la alegría del principio sino que, ahora, estaba muy ensimismada y hablaba muy poco. De esta manera, vemos cómo el mundo real en que hasta entonces vivía será cubierto por un mundo interior donde Isidora podía dar rienda suelta, como hiciera otras veces, a sus pensamientos, deseos y fantasías. En este sentido, si bien la vecina de Emilia no

propugna verbalmente una relación de *sororidad* con aquella, sí se establece entre ellas un cierto entendimiento cómplice porque las dos gustan de la vanidad trapística. La anciana se deshace en halagos hacia Isidora cuando se está probando sus vestidos resaltando su hermosura cuando la joven se refleja en el espejo. El espejo se convierte en un elemento que liberta el espacio doméstico, esto es, lo —ensancha y rompe los límites del piso para llevar a Isidora a los mundos imaginables de la fantasía. Asimismo, la mujer se envanece delante del espejo, es consciente de su hermosura y ya no está dispuesta a ocultarla más:

Contempláse en el gran espejo, embelesada de su hermosura... Allí, en el campo misterioso del cristal azogado, el raso, los encajes, los ojos, formaban un conjunto en que había algo de las inmensidades movibles del mar alumbradas por el astro de la noche. Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! ¡Cómo la admirarían, y con que entusiasmo habrían de celebrarla las lenguas de la fama! ¡Qué hombros, qué cuello, qué... todo! ¡Y tantos hechizos habrían de permanecer en la oscuridad, como las perlas no sacadas del mar? No, ¡absurdo de los absurdos! (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 401).

No obstante, Eponina no solamente propiciará que Isidora recupere su rebeldía inicial a través de los vestidos y galas que esta se prueba, sino que, también, regrese a su fuerte y descarada personalidad. Eponina era una mujer desordenada y hacía mucho tiempo que no pagaba al médico Augusto Miquis y, por eso, se mostraba complaciente permitiéndole entrar a su taller para bromear con las oficialas. En este sentido, se pone de manifiesto la personalidad disoluta y, ciertamente, tendente a lo adúltero de la anciana puesto que, prácticamente, su taller se transformaba en un lupanario para los encuentros ilícitos de Miquis. El médico, que hacía apenas seis días que se había casado, frecuentaba a las trabajadoras de Eponina y esta, a modo de proxeneta, recibía gratuitas recetas médicas a cambio de favorecer los encuentros sexuales. Como Isidora con sus amantes, Eponina era un ejemplo más de la mercantilización libre del cuerpo femenino. En este sentido, gracias a la mediación de la anciana modista, la potestad moral de Miquis sobre Isidora se derrumba deshaciéndose, así, cualquier culpa que ella pudiera tener respecto a una vida libre y disipada. Por ello, Isidora abandona la casa de Emilia y Castaño dejándoles el niño a su cuidado.

De aquí en adelante, durante los meses posteriores, Emilia se valdrá del discurso de la maternidad apropiándose del hijo de Isidora como una manera de, primero, afirmarse ella como madre en sociedad y, segundo, castigar a una pecadora que no había querido redimirse. Así pues, la madre biológica solo vio al niño tres veces porque la pareja no había querido entregárselo. El niño se convertirá en un motivo de disputa entre las dos féminas plasmándose una falta de empatía y comprensión por parte de Emilia. Esta, bajo los preceptos patriarcales, aseguraba que Isidora no era una buena madre alegando, también, los cinco meses en que amparó al niño cuando su madre biológica estaba en prisión. Por ello, la hija de Relimpio no dudará en luchar por su custodia y acudir a los tribunales. Mientras tanto, con el hábito, *Riquín* había desarrollado un afecto por su madre postiza y se espantaba cuando veía a la otra. Por tanto, no sorprende la falta de *sororidad* de Emilia que se afana, constantemente, por someter a la otra a juicios de valor criticando su desventurada y desordenada vida. En estas circunstancias, la mujer del ortopedista manifiesta su estupor y horror ante el médico Miquis debido al decaimiento moral y físico de la —pícaral. En una de sus visitas a la casa para ver a su hijo, Isidora llevaba un vestido roído y carcomido por las manchas y tenía una apariencia enfermiza producto de su vida errante y disipada en el mundo prostibulario. Su atuendo raído y desgastado es comentado por Emilia Castaño en presencia del médico:

Desde la primera vez que vino en esta temporada hasta ahora ha variado tanto... Y parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero, que ya, ya... Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. El sábado creí observar en su cara algunos cardenales, y traía una mano liada. Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca, y lo más salado de todo fue... que me pidiñ dos reales... Debe de andar mal. Como siempre..., ¡qué carácter y qué vida! (Pérez Galdós, B. *La desheredada*: 484-85).

**CAPÍTULO V. *MARIANELA* O EL  
CONTRAPUNTO DE LA IMAGEN  
FEMENINA IDEALIZADA**

### 5.1. La mujer grotesca como imagen femenina transgresora.

*Marianela*<sup>120</sup> es la historia de una huérfana de dieciséis años en el espacio rural de la localidad cántabra de Socartes, un pueblo minero, donde Aldeacorba era la zona agrícola. La joven vive sin ningún tipo de afecto en la casa del capataz Centeno porque, allí, donde fue recogida al morir su madre, es menospreciada y posee menos derechos que el propio gato de la casa. Tanto es así que la protagonista, en realidad, no tiene un nombre fijo e, incluso, ella misma se muestra confusa al respecto. Todos en el pueblo la llamaban de modo diferente: La Nela, Nelilla, la hija de la Canela, María Nela, Marianela, Mariquita, Mariquilla. Como afirma Messina Fajardo (2010: 77), ese juego de apelativos responde más bien —a la intención de querer evidenciar la incertidumbre del nombre debido a la falta de una familia, de herencia familiar, y también al deseo del autor en manifestar el sentimiento que los demás personajes mostraban por la huérfana. El nombre verdadero de Marianela solamente se descubrirá después de su muerte revelándose como uno de lo más castizos del pueblo: María Manuela Téllez.

Así pues, Marianela se sentía y participaba en las acciones de los habitantes como un animal más de Aldeacorba, como las mulas o el ganado que andaban por allí. Fea, raquítica, débil y con un cuerpo enjuto que le hacía parecer todavía una niña, Marianela era despreciada por todos en el pueblo no solo por su fealdad sino, también, por ser hija de una madre soltera, pobre, desgraciada y alcohólica que terminó suicidándose. Excepto Teodoro Golfín, oftalmólogo y hombre de ciencia que —se hizo a sí mismo por medio del esfuerzo y del estudio, y Pablo, ciego que profesa adoración por la joven convertida en su lazarillo, todos contribuían a que la misma Marianela se percibiera como una persona grotesca y poco digna de atenciones. Por ello, la joven sufría un profundo y permanente complejo de inferioridad repitiendo, en no pocas veces, que no servía para nada. Tal consideración de sí misma venía propiciada por el trato que Marianela recibía en casa de los Centeno porque, allí, no era más que un estorbo o un objeto inservible de la casa que, incluso, tenía menos utilidad que los trastos acumulados. De ahí que Marianela ocupara el último lugar en la casa y se mudara según las necesidades de los demás: ella dormía entre dos cestas, en un rincón de la cocina y, de vez en cuando, algún miembro de la familia se acordaba de ella y le arrojaba un pedazo de pan, pero jamás le dirigían una palabra afectuosa o un halago.

---

120

Las referencias a esta obra galdosiana en el trabajo seguirán la edición de Joaquín Casalduero, Madrid, Cátedra, 1983.

Fuera de la casa, Marianela servía como lazarillo del ciego señorito Pablo Penáguilas mostrándole, así, verbalmente todas las bellezas del mundo sensible que no podía ver. En este sentido, Pablo piensa que su lazarillo debía poseer una extraordinaria belleza, expresión de la bondad, amabilidad y dulzura que siempre mostraba hacia él. Por todo ello, en *Marianela* hay una clara alusión al determinismo social, bajo la influencia de Dickens pero, sobre todo, al mundo de la picaresca con las figuras del ciego Pablo y la lazarilla Marianela. Sin embargo, ¿no resulta paradigmático que Galdós eligiera a una mujer lazarilla y, además, con una imagen tan grotesca dentro de una tradición, la de la picaresca, repleta de un mundo masculino de delincuentes y timadores? Por esto mismo nos preguntamos ¿acaso Galdós pretendía decirnos algo más al presentar una imagen femenina que iba en contra de los cánones de la belleza angelical en una sociedad patriarcal? En este sentido, demostraremos cómo lo grotesco en la imagen de la lazarilla Marianela supone, desde un pensamiento feminista, una denuncia y una transgresión a los estereotipos femeninos que la cultura nos ha transmitido históricamente en los discursos. De este modo, la muerte de Marianela la interpretamos también como un signo de que esa mujer cuya subjetividad ha sido construida en función de los cánones patriarcales ya no tenía cabida en sociedad.

En este sentido, la huérfana posee todos los complejos e inseguridades del mundo por la falta de belleza, virtudes y modales considerados tradicionalmente como propios de la identidad femenina. Así pues, el pensamiento de ocultarse en sitios incómodos como en una cesta y los sentimientos de miedo, tristeza, vergüenza y culpa en esta —lazarilla decimonónica no tienen nada que ver con las características de engaño, supervivencia y de ascenso social del tipo picaresco. Una escena muy significativa de esto es cuando Pablo recupera la visión y contempla, por primera vez, el rostro y el cuerpo de la que fue su lazarilla. La inmediata reacción de Marianela será la de sentir vergüenza y culpa y la de querer ocultarse, como si hubiera cometido un crimen, de la mirada escrutadora de su amado:

Entonces ella se agitó, abrió los ojos, movió las manos. Parecía que había vuelto desde muy lejos. Al ver que las miradas de Pablo se clavaban en ella con observadora curiosidad, hizo un movimiento de vergüenza y terror, y quiso ocultar su pobre rostro como se oculta un crimen (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 224).

Asimismo, la astucia, la bravuconería y el atrevimiento que solían caracterizar a los pícaros en la literatura áurea se supeditan en el texto galdosiano al idealismo amoroso de Nela. Esta elevaba al ciego al pedestal de los hombres más hermosos y soñaba con poder casarse con el futuro propietario de las tierras de Aldeacorba. Por tanto, los sueños y anhelos de la joven se supeditan a casarse con el señorito Pablo y a adquirir, por fin, un nombre y un reconocimiento social que todavía no tenía. Ello se debe a que Marianela era una joven desprestigiada en el pueblo por ser huérfana y pobre, por ser hija de una soltera alcohólica y, sobre todo, por ser una mujer fea. Tanto es así que la huérfana solamente podía vivir en un ambiente grotesco y embrutecido con la familia Centeno.

De esta manera, la presencia del mundo de los miserables y desfavorecidos en la vida de Marianela es una constante porque vivía con la familia de —pedral, apodada así por su embrutecimiento en el trabajo de la mina y en la avaricia monetaria. Los Centeno estaban ofuscados en la ganancia de los —cuatro ochavos que el trabajo de la mina les dejaba de tal forma que eran considerados, por los demás y por ellos mismos, como simples animales de trabajo. De ahí que la raquítica y deforme Marianela encajara bien en este tipo de entorno siendo, así, recogida por el capataz de las minas Centeno. Por todo ello, *Marianela* es una obra impregnada por el sentimiento de la protagonista, un sentimiento que refleja su amargura por no ajustarse al modelo de feminidad que, tradicionalmente, ha suscrito la cultura del Patriarcado. En este sentido, Joaquín Casalduero (1961: 197), cuando habla del origen de esta novela en la narrativa galdosiana, afirma que —es desconcertante hallar en la producción galdosiana este tema, cuya nota esencial parece ser el sentimiento puesto que Galdós —no tenía una visión poética del mundo, sino ética. Sin embargo, la postura ética galdosiana sí que aparece al reinterpretar a la protagonista como una mujer que, mediante su aspecto, está cuestionando la idealizada imagen femenina dentro del colectivo social. Desde esta postura y feminista, nos damos cuenta de que el escritor canario ya estaba denunciado, consciente o inconscientemente, la imagen estereotipada femenina en el siglo XIX. De ahí que Galdós, quizás por la denuncia que Emilia Pardo Bazán<sup>121</sup> hiciera contra el ideal

---

121

En este sentido, no podemos obviar la comprobada relación afectiva e intelectual que mantenían el escritor canario y la literata feminista tal y como se ha manifestado a través de sus epístolas, publicadas recientemente. Quizás por la impronta que Pardo Bazán pudiera haber dejado en Galdós, los textos del escritor se caracterizan por dibujar la especificidad femenina de forma tan magistral, especialmente en buena parte de su narrativa. Algo de esto dio cuenta ya C. Bravo-Villasante (1982: 199-204) cuando, en su trabajo, recogió los aspectos inéditos de Pardo Bazán a partir de su epistolario con Galdós y de los que se deduce que ambos literatos debatían, arduamente, sobre la emancipación de la mujer: —En fin, por otra

masculino acerca de la imagen encorsetada en la mujer, se empeñara en confeccionar a una protagonista tan marcadamente deforme y monstruosa.

Marianela, pese a sus dieciséis años, tenía cuerpo de niña con alma y años de mujer. Esta característica fisonómica la define y la delimita durante toda su vida de modo que es una mujer que vivirá estigmatizada por ella misma y por la gente del pueblo. La imagen del cuerpo femenino siempre ha estado presente en el discurso de la sociedad patriarcal convirtiéndose en el instrumento más poderoso para mantener a las mujeres como objetos de deseo del varón y no como sujetos libre pensantes. Por eso mismo, Marianela no tiene más ambición o esperanza que la de ser bonita y casarse con Pablo y dejar, así, de ser una mujer sin valor en sociedad. En este sentido, la joven repite constantemente que no sirve para nada expresando, así, su deseo de ser valorada o amada por sus cualidades físicas. De este modo, incluso entre los elementos de la naturaleza o en su propia imaginación, Marianela concede primordial importancia a la belleza exterior observable no solo en los árboles y en las estrellas que describe al ciego Pablo sino, también, en su imaginación cuando sueña con la Virgen María o, en la realidad, cuando observa a la joven Florentina. De ahí que sea el ciego Pablo quien intente explicar a Marianela que hay otro tipo de belleza que no es la física, sino la belleza ideal fundamentada en la bondad y la sabiduría del individuo:

—No es eso, tontuela; habla de la belleza en absoluto... ¿no entenderás esto de la belleza ideal?... tampoco lo entiendes... porque has de saber que hay una belleza que no se ve ni se toca, ni se percibe con ningún sentido (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 105).

En la ficción, el juego de perspectivas que ofrecen los personajes como Pablo va generando una ambigüedad sobre cómo los habitantes del pueblo contemplan a Marianela en el cuadro de la sociedad decimonónica española. Parece que el tema que el escritor canario quería poner a debate era el de la idealizada y normativa imagen de la mujer dentro de la cultura patriarcal. El ciego abre, así, un gran panorama de puntos de vista posibles sobre la realidad social contada y, concretamente, sobre la construcción esencialista y transhistórica de lo femenino que ha reducido a la mujer a un cómputo de

---

parte, el lenguaje de la pasión y de la intimidad de los amantes es sumamente esclarecedor de la segunda parte de la novela *Tristana*, a nuestro parecer un trasunto de algunas de las cartas de la Pardo Bazán a Galdós y de las conversaciones que ambos sostenían acerca del tema de la emancipación de la mujer (p.202).

virtudes y estereotipos. En esta situación, se abre un camino de posibilidades interpretativas variadas y alternativas para una lectora que, con unos fundamentos teóricos feministas, adopta una postura propia y una actitud de censura contra el tradicional discurso androcéntrico sobre la imagen idealizada femenina. Así pues, esta lectora se siente continuamente confrontada en el proceso de lectura debido a la diversidad de puntos de vista expresados en el texto porque, por una parte, observa a una mujer cuya apariencia física le afecta considerablemente cuando estaba llamada a ser, por sus similitudes con el tipo picaresco, una rebelde y sabotadora del sistema social y, por otra parte, aparece un hombre ciego que profesa otro discurso opuesto y transgresor sobre el ideal femenino.

De esta manera, esta particular lectora reacciona ante el significativo pasaje donde la huérfana idolatra esa imagen mariana de la cristiandad que había observado en algunas representaciones artísticas y durante sus escasos acercamientos a los oficios evangélicos. Marianela se empeñará en traer a colación aquella belleza de la Virgen María que había contemplado en retratos y esculturas divinas cuando Pablo le refiere que existe otro tipo de belleza que no es física: —como, por ejemplo, la Virgen María— interrumpió la Nela a quien no vemos ni tocamos, porque las imágenes no son ella misma, sino su retrato. Marianela se declara, así, conforme con la imagen estereotipada femenina relacionada con el culto mariano en la cultura occidental o con la belleza divinizada de la mujer —ángel del hogar. Por todo ello, tenemos que hablar también, en términos de Gadamer, de una ruptura del *horizonte de expectativas* debido a que nuestras conjeturas iniciales serán modificadas al representar Marianela un falso o un fraudulento tipo de la picaresca.

Al principio de la lectura, las figuras de la lazarilla Marianela y del amo ciego Pablo nos remiten rápidamente a códigos literarios anteriores de la tradición picaresca que forman parte del *repertorio* textual (Iser, W. [1976], 1987: 116-142). Según la teoría iseriana, todo texto comporta unos conocimientos previos que remiten a textos anteriores y a un contexto socio-cultural concreto —el *repertorio*—, cuyas normas no se reproducen en la obra, sino que esta, como advierte Iser ([1976], 1987: 121), se presenta como una reacción a los sistemas de su *repertorio*. En este sentido, Marianela no sigue el modelo normativo del estafador, ladrón o delincuente de la novela picaresca porque no proclama su independencia ni utiliza su astucia o el engaño para imponerse a lo social y moralmente establecido. Por el contrario, Marianela es una joven con un severo sentimiento de inferioridad como mujer en la sociedad decimonónica debido a su

grotesca apariencia física de modo que ansía, como única salida, ser reconocida casándose con su señor/amo Pablo. Por tanto, La Nela es una mujer estigmatizada por los demás y por ella misma porque está sometida a un cuerpo que la Ley del Padre convirtió en un lenguaje de seducción para los hombres. Por todo ello, Marianela entra en pánico y en una profunda crisis existencial ante la posibilidad médica de que su amado Pablo pudiera recuperar la visión y verla tal como era:

«Madre de Dios y mía, ¿por qué no me hiciste hermosa? ¿Por qué cuando mi madre me tuvo no me miraste desde arriba?... Mientras más me miro más fea me encuentro. ¿Para qué estoy yo en el mundo?, ¿para qué sirvo?, ¿a quién puedo interesar?, a uno solo, Señora y madre mía, a uno solo que me quiere porque no me ve. ¿Qué será de mí cuando me vea y deje de quererme?... (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 153).

Por motivo de su fealdad física, Marianela tampoco tiene motivación alguna por progresar ni económica ni intelectualmente. Recordemos que La Nela da sus monedas a Celipín, hijo menor de los Centeno con el fin de que éste marchara a Madrid para estudiar y dejar de ser una —bestial de trabajo. Sin embargo, a ella no le interesaba tal cosa puesto que, según Marianela, qué podría hacer ella siendo tan fea. De ahí que, más adelante, tampoco considerara los consejos del oftalmólogo y hombre de ciencia Teodoro Golfín sobre aprender a leer y cultivar otras dotes que no fueran las de la belleza física.

Por tanto, las normas y las relaciones literarias en que se inscribe el texto y Marianela marcan el horizonte del texto cuya organización corre a cargo de las *estrategias* (Iser, W. [1976], 1987: 143-172). Entre estas estrategias está la ordenación del *repertorio* textual referido a los sistemas sociales de su entorno y a los discursos literarios precedentes como la picaresca a partir de los cuales el lector o lectora —tiene que realizar el sistema de equivalencial (Iser, W. [1976], 1987: 143). En este sentido, si en *Marianela* encontramos que la heroína lazarilla no es la normativa de la picaresca al ser una mujer débil, acomplexada y sometida por el estereotipo femenino patriarcal, se produce la transgresión del repertorio. Ello supone que el sentido del texto ha de ser reconstruido por un destinatario en el proceso de la lectura<sup>122</sup> donde el discurso androcéntrico acerca de la imagen idealizada en la mujer posibilita que una lectora, con

---

122

Vid. acerca de esta cuestión el trabajo de W. Iser —El proceso de la lectural en Warning, R. (ed.), *Estética de la Recepción*, Visor, Madrid, 1989, pp. 149-164.

una actitud de rechazo y combativa contra los valores patriarcales, produzca una *realización* (Iser, W. [1976], 1987: 132 y 141) feminista del texto galdosiano. Y es que ningún autor en literatura presenta un panorama completo ante los ojos del lector, sino que le proporciona, en términos de Ingarden, —perspectivas esquematizadas‖ a través de las que aparece el objeto de la obra. Según Ingarden, en la obra literaria los objetos descritos no se corresponden con los de la vida real (Iser, W. en Warning, R. (ed.), [1979], 1989: 175) y es por eso por lo que los textos contienen *vacíos* que han de ser —llenados‖ por los receptores en las *concreciones* individuales. En la obra galdosiana, el personaje de Marianela presenta *vacíos* o *indeterminaciones* en Ingarden que se corresponden no solo con su misteriosa y velada apariencia del inicio<sup>123</sup> sino, también, con la ambigüedad y contradicción generadas por la pasividad y sometimiento de esta plausible pícara.

En la tarea de deshacer la confusión o ambigüedad generada por una lazarilla pusilánime, débil y acomplejada será imprescindible la participación del destinatario/a quien también interviene con su experiencia puesto que el objeto no está determinado de forma definitoria en el texto. De este modo, las concreciones pueden ser diferentes pudiéndose dar, entre otras, la de una lectora feminista que centra su atención en determinados caracteres de Marianela a los que otros receptores no atenderían generando, así, una ilusión como en el caso de la percepción visual estudiada por

---

123

Debemos señalar el estudio de G. Álvarez Pérez (1990: 9-18) acerca de cómo se conforma narrativamente el retrato de Marianela. Galdós construye la imagen física y moral de la protagonista a partir de un juego de perspectivas narrativas en el que se van matizando, modificando y aportando detalles fisiológicos y psicológicos de Marianela: —Surge del diálogo que ella sostiene con Teodoro Golfín (oftalmólogo que dará vista al ciego Pablo) y de algunas facetas descritas por el autor. Es un retrato en el que los rasgos van apareciendo esporádicamente. La frase surge con desgana, sugiere más de lo que en realidad dice. Cuando procede de la boca de Marianela es ambigua («dicen»... «dicen»). Es que su entrecortado discurso va dejándose entender gracias a las preguntas que le hace Teodoro Golfín. Añádase que ocurre durante la noche, sin más luz terrena que la de una cerilla cuando viene el caso. Cuando la palabra procede del autor, no suele ser directamente afirmativa, sino comparativa («era como una niða»)‖ (p. 9).

De esta manera, este retrato inicial de dispersos rasgos y actitudes (—negros ojuelos que brillaban de contentol y —cara de avecilla graciosa y vivarachal que —multiplicaba sus medios de expresiñn‖) nos dibuja a una huérfana que tenía espontaneidad, agudeza, sensibilidad y gracia de modo que —su ascendencia parece, a primera vista, haber sido picarescal (p. 10), pero no lo es. Como explica Álvarez Pérez, el código de la clásica picaresca solamente se plasma en Marianela en calidad de acompañante de un ciego, porque la joven —ha sido dotada de la suficiente cordura para darse cuenta de la situación social que le corresponde y de que el valor del dinero en sus menguadas manos es nulo. Por eso las propinas que recibe, se las da a Celipín Centeno para ayudarle a salir en busca de la sabiduría, y llegar a ser médico, como el doctor Golfín‖ (p. 10). Por tanto, aunque el lector adopta un *punto de vista móvil* con el que se desplaza incesantemente por el texto, aunando las distintas perspectivas narrativas, aquel solo se le hace actual en fases (Iser, W. [1976], 1987: 178). La razón es que, frente a la percepción visual, en literatura no captamos los caracteres definitorios del objeto que se corresponde con el de la vida real. Por el contrario, en los textos observamos, dado que contienen vacíos, objetos indefinidos y ambiguos que demandan la actividad del lector.

Gombrich<sup>124</sup>. En este sentido, Iser ([1976], 1987: 193) señala, basándose en la teoría de este último, que el objeto —se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector y que, por tanto, no se puede reducir exclusivamente ni a los signos del texto ni a las aptitudes del lector. Lo no escrito o lo que genera ambigüedad en Marianela hace posible el juego interpretativo de la lectura feminista y nos permite la posibilidad de representar a la protagonista en la imaginación como un elemento transgresor porque, de la mano del autor, está derrocando la imagen femenina estereotipada del Patriarcado. Así pues, como en la imagen del pato/conejo estudiada por Gombrich ([1979], 1998: 4), una lectora feminista lee a Marianela de tal forma que

---

124

Gombrich pone en cuestión los criterios de exactitud representativa en los cuales se ha basado la historia del arte a la hora de juzgar las obras contemporáneas. De este modo, explica que, dado que la creación artística es un proceso mental, la ciencia del arte tiene que ser psicología. Por ello, Gombrich postula una teoría en la que las estructuras psicológicas del observador juegan un papel muy importante en las distintas interpretaciones o —lecturas de las representaciones visuales. Gombrich, en *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, estudia la imagen del pato/conejo para plasmar cómo figura y fondo se intercambian, generando una ilusión, cuando fijamos nuestra atención en unos caracteres u otros: —no cabe duda de que la forma se trasmuda de cierto sutil modo cuando el pico del pato se vuelve orejas de conejo y destaca cierta mancha antes desdeñada convirtiéndola en la boca del conejo (Gombrich, E. [1979], 1998: 4). Así pues, si bien sabemos que la imagen, puesta en papel, no se parece a un pato o un conejo —real, el juego de la ilusión hace que lo experimentemos como tal y lo conectemos con nuestra vida personal. Del mismo modo, la obra literaria describe reacciones producidas por los objetos, los cuales son el resultado de la interacción entre texto y lector, generando una ilusión como en el caso de la percepción visual estudiada por Gombrich.

En este sentido, resulta interesante la ilusión óptica que genera la percepción visual de Florentina, prima de Pablo. Cuando ella observa las rocas durante el paseo que, junto a La Nela y al ciego, da por la ladera, aquellas se le aparecen intelectivamente diferentes según fije o no su atención en determinados elementos de los objetos. Como en las imágenes gestálticas, figura y fondo se intercambian cuando Florentina se detiene en detalles de las rocas que su primo Pablo encuentra disparatados, lo cual también se produce porque Florentina interpreta las rocas a partir de su experiencia: —Aquella piedra grande que está en medio tiene su gran boca, ¿no la ves, Nela?, y en la boca tiene un palillo de dientes; es una planta que se ha nacido sola. Parece que se ríe mirándonos, porque también tiene ojos; y más allá hay una con joroba, y otra que fuma en pipa, y dos que se están tirando de los pelos, y una que bosteza, y otra que duerme la mona, y otra que está boca abajo sosteniendo con los pies una catedral, y otra que empieza en guitarra y acaba en cabeza de perro, con una cafetera por gorrol. Por el contrario, el ciego Pablo, que no ha conocido nunca la visión, no puede comprender la ilusión óptica que experimenta su prima y afirma que los ojos de ella la engañan más que a él su propia ceguera: —Todo eso que dices, primita —observó el ciego— me prueba que con los ojos se ven muchos disparates, lo cual indica que ese órgano tan precioso sirve a veces para presentar las cosas desfiguradas, cambiando los objetos de su natural forma en otra postiza y fingida; pues en lo que tienes delante de ti no hay confituras, ni gatos, ni hombres, ni palillos de dientes, ni catedrales, ni borrachos, ni cafeteras, sino simplemente rocas cretáceas y masas de tierra caliza embadurnadas con óxido de hierro. De la cosa más sencilla hacen tus ojos un berenjenall.

Ante la afirmación del ciego, Florentina responde que es nuestra imaginación y no los ojos la que verdaderamente —vel los objetos: —[...] Por eso digo yo que nuestra imaginación es la que ve y no los ojos. Sin embargo, estos sirven para enterarnos de algunas cositas que los pobres no tienen y que nosotros podemos darles. Esto viene a apoyar la teoría iseriana, fundamentada en los experimentos de la Gestalt, sobre que es un sujeto cognitivo el que se proyecta sobre los objetos (verbales y visuales). Según los experimentos gestaltistas, la retina no provee al cerebro de materia prima sensorial sino de conceptos (Pierantoni, R. [1981], 1984: 50), lo que supone movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible y ponerlos en relación con lo que se observa. Como hace Florentina, ver las rocas supone comprenderlas intelectivamente porque —no parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual (Arnheim, R. [1969], 1986: 27).

la contempla como la *figura* que se destaca del *fondo* permitiéndole configurar, así, la *gestalt* —la forma— del texto literario.

En el proceso de la lectura de *Marianela* fluye en la conciencia receptora una corriente o *continuum* de imágenes que se construyen y se modifican en cuanto la huérfana se aleja de las características del modelo picaresco. Se produce, así, una ruptura del *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 188-192) y una corrección de las mismas. En este sentido, no sorprende que la teoría iseriana se apoyara en los presupuestos de Gombrich<sup>125</sup>, inspirados a su vez en la psicología de la *Gestalt* que se basa en los experimentos sobre la percepción de las artes figurativas, para analizar los mecanismos que intervienen en los actos de comprensión de las obras ficcionales. El acto de representación en las artes figurativas es un permanente proceso de diferenciación de los *esquemas* transmitidos, cuya *corrección* correspondiente posibilita una representación del mundo más adecuada. Del mismo modo, en literatura surgen dos códigos, uno primario referido a los *esquemas* que proporciona el texto, y otro secundario cuando el lector —corrige esos *esquemas* y construye el objeto estético al leerlo. Se produce una operación similar en la percepción de las imágenes visuales de modo que el observador, guiado por sus expectativas, selecciona determinados objetos de entre la cuantiosa información plástica que recibe. Estos objetos conforman una figura rodeada del resto de elementos que se han desechado o ignorado, pero éstos —que han sido dispuestos y percibidos como fondo— en una vuelta de tuerca pueden acentuarse y demandar nuestra atención, convirtiéndose en figura.

Como afirma Gombrich ([1979], 1998: 53), —toda cultura y toda comunicación dependen de la interacción entre expectativa y observación, de las ondas de cumplimiento, de decepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados que constituyen la vida de cada día. Por todo ello, también en las artes figurativas, la retina no provee al cerebro de una materia visual, sino de ideas o conceptos, esto es, el observador no parte de su impresión visual sino de sus esquemas<sup>126</sup> mentales acerca de

---

<sup>125</sup> W. Iser, en su obra *El acto de leer* ([1976], 1987:150-151), recurre al par conceptual gestáltico de *esquema/corrección*, utilizado en la interpretación de las artes figurativas, para comparar el *esquema* (filtro que permite agrupar los datos de la percepción) con los esquemas que el texto de ficción aporta (normas sociales y formas de representación de textos precedentes); y el concepto de *corrección* (según Gombrich significa la adaptación del modelo heredado a la particularidad percibida) aparece en las obras de ficción cuando el lector, guiado por las estrategias textuales internas, realiza al construir el objeto estético.

<sup>126</sup> Estos esquemas mentales son individuales y diferentes de una persona a otra puesto que las visiones se ajustan a unos conceptos y rasgos que son familiares y conocidos en el que observa. En este sentido, Gombrich menciona al pintor y escritor chino Chiang Yee, quien realizó una colección de libros referida a sus encuentros con escenarios del campo inglés e irlandés. En su obra, Yee adapta sus

cómo deben ser los objetos que observa. Esto mismo es lo que le pasa al artista que pinta, por ejemplo, un castillo de acuerdo con su concepto de castillo o a quien contempla un busto de acuerdo a unos modelos culturales que ha aprehendido. Por ello, nos formamos una serie de expectativas o disposiciones mentales de cómo debe parecer un busto (cabeza de mármol, sin color...). Estas expectativas iniciales se confirmarán, si el busto responde a nuestros esquemas mentales, o se modificarán si observamos otros rasgos en él (en bronce patinado, de estilo modernista, con color...). Por tanto, el arte no se basa en la visión sino en el conocimiento y, como en literatura, opera con imágenes mentales.

De forma similar, en literatura, —la vista deja de detenerse en las palabras concretas y se centra solo en determinados puntos de los párrafos que integran el texto, de modo que enseguida empezamos a generar imágenes mentales (Heramosilla, M.<sup>a</sup> A., 2011: 26) que pueden modificarse a lo largo de la lectura. Es un proceso semejante al que manifestaba el observador cuando intercambiaba figura y fondo en las figuras gestálticas, experimentando un efecto de sorpresa. En este caso, una lectora, que no puede leer independientemente de su género y de su experiencia en el mundo, se detiene en aquellos elementos narrativos que le sugestionan a reprobear el discurso del cuerpo de La Nela como instrumento al servicio de la maternidad y la seducción del hombre. Se invierte, así, primer plano y trasfondo durante el proceso de lectura del texto galdosiano observándose un efecto semejante<sup>127</sup> al de las figuras gestálticas y nos adentramos, así, en un mundo ficcional donde la frontera entre literatura y vida parece desdibujarse. En el proceso de la lectura, la lectora reacciona ante las imágenes mentales que va produciendo en torno al modelo de la pícara Marianela, modificándola o corrigiéndola, lo que le permite experimentar el texto como una vivencia personal.

Esto es, en una lectura feminista, enseguida relacionamos a Marianela con la cultura del Patriarcado de nuestra actualidad donde todavía persisten los patrones de mujer que observamos en el texto: la mujer como objeto que debe poseer ciertos atributos físicos (fragilidad y belleza angelical) y virtudes (practicar una —ética del cuidado, saber coser y cocinar) para ser aceptada en sociedad. Así pues, en la ruptura

---

impresiones del paisaje inglés —con ojos chinos y los conceptos de la tradición china opera —como una pantalla selectiva que sólo admite los rasgos para los que dispone de esquemas (Gombrich, E. [1979], 1998: 13).

<sup>127</sup>

—[...] se muestran por ejemplo en la novela social, en donde las normas presentadas en los personajes frecuentemente sirven para remitir la mirada al trasfondo de relaciones del que han sido tomadas. En tales momentos el trasfondo se convierte en figura, y el efecto de sorpresa que se produce en el lector indica que éste empieza ahora a experimentar el sistema relacional en el que está encerrado y que no puede convertirse en objeto mientras guía su conducta (Iser, W. [1976], 1987:158).

del *horizonte de expectativas*, también se incorpora la experiencia de la lectora en el mundo real porque, enseguida, reconoce en Marianela los intentos del Patriarcado por consolidar una subjetividad femenina de acuerdo a unos cánones preestablecidos. En este sentido, ya desde los experimentos de los teóricos gestaltistas, se puso de manifiesto que, en pintura, en escultura y, en general, en todas las artes figurativas, —leer el cuadro o la escultura de un artista significaba movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible.

En este sentido, como un hecho profético, el ciego Pablo nos estará dirigiendo hacia esa lectura feminista y transgresora que busca denunciar y también anular la imagen estereotipada de la mujer en los discursos. Cuando Pablo se imagina que la huérfana es bella por su cualidad bondadosa e intenta inculcárselo a ella, muestra su intención de anular la subjetividad construida por el Patriarcado en la mujer. En su ceguera, Pablo verá más que aquellos que poseían la capacidad de ver.

## **5.2. La visión intelectual y disidente en torno a la imagen femenina: Pablo Penáguilas y Teodoro Golfín.**

Ver y comprender supone interpretar los objetos exteriores (imágenes, objetos reales o textos) no de una forma pasiva, sino todo lo contrario. Esto se debe a que vamos al encuentro del objeto con esquemas ópticos o conceptuales, verdaderos horizontes de expectativas que proyectamos sobre la realidad (objeto visible o texto), los cuales confirmarán o refutarán nuestras hipótesis de partida. Así pues, texto e imagen se rigen por reglas hermenéuticas similares y la recepción de uno y otro conlleva una actividad de conocimiento: la lectura perceptiva conduce al concepto y la lectura verbal origina imágenes mentales permitiendo que re-conozcamos las cosas y nos abramos al conocimiento. Este mecanismo hermenéutico lo podemos poner en relación con la ceguera de Pablo Penáguilas, quien, a través de la palabra de su lazarillo Nela, tiene que *comprender* los elementos de la naturaleza. Nela se convierte así en su llave para conocer un mundo que le estaba vedado por carecer de visión. Así pues, al igual que el lector comprende intelectivamente, mediante imágenes mentales, lo que perceptivamente, capta en los contenidos verbales y conceptuales del texto, Pablo también *comprende* (intelectivamente) mediante representaciones mentales, lo que

auditivamente capta a través de la palabra de Marianela sobre las cosas del mundo sensible:

—Sí, señor, es muy bueno. Él dice que ve con mis ojos, porque como le llevo a todas partes y le digo cómo son todas las cosas...

—Todas las cosas que no puede ver —indicó el forastero, muy gustoso de aquel coloquio.

—Sí, señor; yo le digo todo. Él me pregunta cómo es una estrella, y yo se la pinto de tal modo hablando que para él es lo mismo que si la viera. Yo le explico cómo son las hierbas y las nubes, el cielo, el agua y los relámpagos, las veletas, las mariposas... Yo le digo lo que es feo y lo que es bonito, y así se va enterando de todo (Pérez Galdós, B., *Marianela*: 73).

No obstante, si desde lo sensible se llega a lo inteligible, también se produce a la inversa, esto es, desde el concepto o la idea se llega a la imagen, a lo perceptible. Así pues, el ciego conoce las ideas de armonía y bondad porque ha escuchado el canto de Nela y sus descripciones acerca del cielo y de las estrellas. Por ello, el ciego, que conoce tales conceptos, proyecta, mediante imágenes mentales, a una joven de extraordinaria belleza en correspondencia a sus virtudes y cualidades: —¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial [...] no estuviese representada en la misma hermosura? (p. 106). Idea que también será confirmada por el padre de Pablo cuando su progenitor le leía sobre la belleza, la bondad y la verdad:

—Pues bien —añadió él— anoche leyó mi padre unas páginas sobre la belleza. Hablaba el autor de la belleza, y decía que era el resplandor de la bondad y de la verdad, con otros muchos conceptos ingeniosos y tan bien traídos y pensados, que daba gusto oírlos (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 105).

En este sentido, Pablo se acerca a Marianela desde un horizonte de expectativas, según la Estética de la recepción alemana, o desde una *disposición mental*, en palabras de Gombrich, que actúan a modo de *esquema* con el cual el ciego interpreta a su lazarilla. El ciego, aunque no es analfabeto y ha sido instruido por su padre a través de sus lecturas, es un hombre cuyo conocimiento del mundo proviene a través de sus oídos, su nariz y sus manos. Por eso, el señorito comprende intelectivamente el mundo

oyendo, oliendo y tocando los objetos del mundo sensible. En este sentido, siente la riqueza y variedad de materiales (rugosos, arenosos, cristalinos y de pizarra) que puede tocar, la humedad de las paredes que puede oler y los ruidos (agua sulfurosa, voz ronca y pausada del sapo) que puede escuchar. De este modo, como le ocurre con Marianela, el ciego se ha imaginado el lugar más hermoso del mundo y lo ha concebido como un lugar agradable, como su lugar preferido. Por eso, tiene mucho interés por conocer cómo parecen físicamente las cosas llevándole a desarrollar una fértil capacidad imaginativa para —verll las cosas en su mente. Así pues, el comprender intelectivamente el mundo sensible permite a Pablo imaginar a Nela de una forma distinta a la de los demás. De esta manera, Pablo tiene confianza no solo en la belleza interior sino, también, en la belleza exterior de su lazarilla porque la forma se corresponde con la idea y viceversa:

—[...] Cuando mis ojos vean, si ven, no habrá para ellos otra hermosura más que la tuya celestial; todo lo demás será sombras y cosas lejanas que no fijarán mi atención. ¿Cómo es el semblante humano, Dios mío? ¿De qué modo se retrata el alma en las caras? Si la luz no sirve para enseñarnos lo real de nuestro pensamiento, ¿para qué sirve? Lo que es y lo que se siente, ¿no son una misma cosa? La forma y la idea ¿no son como el calor y el fuego? ¿Pueden separarse? ¿Puedes dejar tú de ser para mí el más hermoso, el más amado de todos los seres de la tierra cuando yo me haga dueño de los inmensos dominios de la forma? (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 169).

En este sentido, el proceso hermenéutico del ciego también lo experimenta el oftalmólogo Teodoro Golfín cuando se produce una falta de luz y tiene que recurrir a su intelecto para —verll las cosas. Así pues, el médico llega en la noche a Socartes para devolver la visión a Pablo y se pierde por los caminos enlodados del lugar, sin apenas luz por la oscuridad de la noche y con la ausencia de algún referente óptico o auditivo que le pudiera guiar por el camino como edificios, chimeneas, ruidos de arrastres, resoplillos de hornillos o trepidación de máquinas, propios de un enclave minero. En ese momento, Golfín se ve obligado a comprender el mundo más por su imaginación que por su vista o su oído. En esta situación, el señor Golfín —un hombre de ciencia y el hombre más serio y menos supersticioso del mundo— oye, en la lejanía, la voz bella y melodiosa de Marianela. Ante la falta de visión, aparece la imaginación del médico o, como dice él, —toda la chusma emparentada con la loca de la casa ll (p. 54) de modo que el entorno se llena de silfos, ondinas, gnomos, hadas. Surge, así, un lugar mítico,

mágico y fabuloso en el que relaciona la voz melodiosa de Marianela con esas mujeres enigmáticas, etéreas, mágicas y de gran belleza como las hadas.

Sin embargo, con la vuelta de la luz, Teodoro acudirá a sus conocimientos de ciencia para interpretar a Marianela desde una postura más práctica pero, también, igualmente transgresora al contraatacar esa imagen estereotipada femenina a partir de la cual se ha repudiado a Marianela. No obstante, la vuelta de la claridad genera también una contraposición entre el médico y el ciego porque el primero recupera la visión, pero el segundo sigue permaneciendo en el mundo de las tinieblas. En este sentido, una vez los dos están en la mina y hay claridad, Teodoro la observa con cierto espanto por su grotesco aspecto mientras que Pablo, todavía ciego, el lugar no le parecía ni tan asombroso ni tan terrible como al médico. Desde su perspectiva científica, éste compara la mina con un paisaje lunar una perspectiva científica donde ya no aparecen hadas sino hombres y monstruos deformes en un medio agreste: —Hallábase en un lugar hondo, semejante al cráter de un volcán, de suelo irregular, de paredes más irregulares aún. [...] Se elevaban figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arriba... (p. 58-59). Por el contrario, el ciego no le da importancia a algo que ha conocido desde su infancia mostrándose indiferente ante el estupor generado en su compañero de camino. En este sentido es significativa la frase del ciego —si no fuera porque unas veces es escaso el aire y otras la humedad excesiva, preferiría estos lugares subterráneos a todos los demás lugares que conozco (p. 64-65) porque ya nos está dando cuenta de su preferencia por lo excéntrico y lo abyecto, en términos de Kristeva, como una actitud consciente y disidente de lo normativo. Algo que, en su ceguera, será fundamental para disentir de la subjetividad patriarcal que había asimilado Marianela donde era anulada por no corresponderse con la imagen femenina estipulada.

De esta manera, Teodoro se acerca al objeto visual (la mina) desde un horizonte de expectativas o esquemas particulares, los del positivismo científico, interiorizados a lo largo de su carrera profesional de modo que compara la mina con el estómago de un gran insectívoro: —Este pasadizo es un esófago. Somos pobres bichos que hemos caído en el estómago de un gran insectívoro. ¿Y usted, joven, se pasea mucho por estas amenidades? (pp. 60-61). Mientras tanto, Pablo, cuyo conocimiento proviene de lo terrenal y no de lo científico, observa la mina desde una lógica pragmática a partir de su —comunicación con el entorno. Por ello, lo que al ciego le parece un pedazo de caliza cristalizada, al oftalmólogo se le hace una insignificante piedra. Sin embargo, pese a las

diferentes perspectivas de uno y otro, los dos expondrán con sus actos y palabras un discurso feminista al pretender anular el discurso patriarcal de la imagen femenina.

En este sentido y pese a ser un hombre científico, Teodoro lleva a cabo un proceso de conocimiento del mundo similar al invidente Pablo en ocasiones porque parte de un concepto de hermosura similar al del ciego. Este concepto de hermosura no se basa en la objetividad científica sino en la creencia de unas tradiciones culturales y sociales donde lo bueno siempre tenía que ser bonito<sup>128</sup>. Como explica María Vinella (en Arriaga Flores, M. (ed.), 2006: 317-326), esta inseparabilidad de lo físico y lo psíquico arranca ya desde las civilizaciones más remotas como las paleolíticas<sup>129</sup>, las del Oriente asiático y la de la Grecia clásica, a partir de lo cual se dio forma humana a ideas abstractas. Prueba de ello son las estatuas de la divinidad que tanto han obsesionado pero, que también obsesionan hoy día —nótese las pinturas y las representaciones<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Platón fue el primero que instauró, digamos que más fehacientemente, una tríada de conceptos que sería asumida, si bien con modificaciones, en siglos posteriores. Dicha tríada es la que resume los mayores valores de la humanidad: la verdad, la bondad (o el bien) y la belleza. Platón escribió en el *Banquete*, quizás una de sus obras más conocidas, que —el contemplar la Belleza misma [...], es una circunstancia en la que el vivir vale la pena para el hombre —si es que hay alguna otra circunstancia en que lo valga (1982: 91). Pero la Belleza para Platón no es la misma belleza que pudiéramos entender hoy día nosotros, esto es, no tiene que ver con las formas, los colores, la melodía de un objeto, persona o canción. Esta percepción de la belleza, que tiene que ver con los sentidos, se asemeja más con lo que sostenían los sofistas cuando aseguraban que algo bello es lo que da placer a la vista y al tacto. Para Platón, esto no sería más que una parte de la belleza, la cual también tiene que ver con la virtud, el bien y la verdad. Así pues, cuando Platón habla de belleza, no se está refiriendo solamente a aquello que da placer sensual, que da placer a los sentidos, sino a todo lo que causa admiración en cualquiera de sus formas como la sabiduría, la benignidad o la misericordia.

En esta tradición platónica es donde están instaurados los personajes de Marianela quienes evalúan la belleza de la huérfana a partir de los patrones de hermosura, bondad y sabiduría. Así pues, en el colectivo de una sociedad patriarcal, la mujer siempre es y será valorada según su moralidad y cuidado, como hija, esposa y madre, a los demás, según su belleza y atractivo sexual y según, aunque muchas veces es lo menos estimado, su inteligencia y sabiduría. De modo que para ser una mujer —completal de acuerdo con el modelo de feminidad decimonónica, Marianela y las demás mujeres de su alrededor (Sofía y Florentina) debían poseer dichas cualidades físicas y morales o, al menos, las más posibles para optar al matrimonio y, después, a la maternidad: —¡Florentina, Florentina! —repitió el ciego con desvarío—. ¿Qué tienes en esa cara que parece la misma idea de Dios puesta en carnes? Estás en medio de una cosa que debe de ser el sol. De tu cara salen unos como rayos... al fin puedo tener idea de cómo son los ángeles... y tu cuerpo, tus manos, tus cabellos vibran mostrándome ideas preciosísimas... ¿qué es esto?! [...] —Todos son buenas personas —dijo Pablo con gran candor-; pero mi prima a todos les lleva inmensa ventaja... (pp. 205-206).

<sup>129</sup> Véase el artículo de Mayor Ferrándiz, T.ª M.ª, —La imagen de la mujer en la Prehistoria y en la Protohistoria, *Revista de Claseshistoria*, nº 10, 2011, pp. 123-144.

<sup>130</sup> En este sentido, Vinella afirma que, con seguridad, se puede hablar de la —existencia de al menos dos principios-guía distintos en la representación artística de sujetos femeninos: por un lado tenemos la expresión de motivos sexuales unidos a creencias y prácticas mágico-religiosas en el ámbito de concepciones naturalistas primitivas, en relación con las cuales también juega un papel relevante el simbolismo; por otro lado, los fenómenos de satisfacción erótica, de naturaleza más profana, propios de las civilizaciones más evolucionadas y complejas (p. 317). La primera actitud, propia de la experiencia cultural más arcaica, ha perdurado en el tiempo a través de manifestaciones figurativas como las de las pequeñas esculturas de mujeres con un canon muy específico (cuerpo obeso, grandes mamas, barriga enorme y nalgas prominentes) que representaban a divinidades de la Fecundidad en el Paleolítico Superior (30.000 a. C.) y en el Neolítico. Así pues, vemos que la figuración del cuerpo de la mujer, que

escultóricas de la Virgen María o el Dios crucificado escultórica—, la imaginación occidental durante siglos. Esta conexión entre lo físico y lo psíquico o a la inversa se pone de manifiesto también en la ficción cuando no hay posibilidad de ver. Sin embargo, el rigor científico regresará cuando se haga la luz y la equivalencia conceptual bondad/belleza sea corregida.

Como un presagio de lo que iba a ocurrir con la vuelta de luz, se produjo la simultaneidad de los cantos del sapo y de Marianela en la mina. En un momento en que el oftalmólogo escapa de la oscuridad de la noche y de los pasajes tenebrosos de la mina se genera la confusión del médico cuando el ciego le pregunta por la voz ronca u pausada del sapo: —¿Quién, el sapo?‖ (p. 61). Casi simultáneamente se escucha también, en la lejanía, el canto de Marianela: —¿La oye usted?‖ (p. 61). La confusión inicial de Teodoro entre los cantos de sapo y huérfana presagia lo que después ocurrirá: la fealdad y el aspecto nauseabundo del anfibio presagia la apariencia deforme y menuda de la joven. A este respecto, no resulta casual en ficción el paralelismo entre los dos seres puesto que, como en el beso viscoso del sapo clariniano<sup>131</sup>, símbolo de la degradación

---

queda manifiesta ya en civilizaciones remotas a través de las formas artísticas, corresponde, de manera consciente o inconsciente, a una mentalidad patriarcal donde lo femenino siempre se relaciona con la fecundación y la procreación (en las sociedades prehispánicas), con la naturaleza (la Madre Tierra en las civilizaciones primitivas), con lo misterioso/engañoso y lo perturbador (la figura de la bruja en la Europa medieval) y con lo sexual y lo erótico (la mujer desnuda en el Renacimiento).

<sup>131</sup> Richard Hartman (2001: 685-689) ha estudiado, a partir de un sistema de diferencias y similitudes, el elemento del sapo en las obras de *Marianela* y *La Regenta*. Si bien en Ana Ozores, el anfibio clariniano representa, sin ninguna duda, la —degradación del mall, el sapo galdosiano desempeña un papel —mucho más matizado, más polivalente‖ (p. 685). Así pues, en Galdós, la percepción del sapo representa una contraposición de perspectivas entre el ciego Pablo y el médico Golfín, que están condicionadas, respectivamente, por el mundo de la oscuridad y por el mundo de la luz. En el primero prevalece el tacto, el oído y el olfato y en el segundo prevalece el uso de la observación ocular exigida por el positivismo. A diferencia del sapo clariniano, cuya mirada provoca asco y pavor en los personajes observados, la voz ronca y pausada del sapo galdosiano no infunde ningún temor en el ciego Pablo. Para éste, —el canto de su lazarillo [que se mezcla con el del sapo] sigue siendo una maravilla porque el ciego se revela capaz de apreciar un aspecto del ser anfibio, el que lo acompaña [como Marianela] por debajo de las aguas de la cegueral (p. 686). Pablo tiene fe en su lazarillo y está seguro de que la Nela es hermosa. Por tanto, todo lo se relaciona con Marianela, incluso el canto ronco y pausado de un sapo que suena simultáneo al de ella, le parece armonioso.

No obstante, lo que resulta más interesante para nuestro trabajo es que, también, Hartman interpreta el sapo como un elemento que pone de manifiesto el distinto proceso hermenéutico realizado por el ciego y el médico. De esta manera, mientras que para el invidente el canto y Marianela siguen siendo hermosos aún fuera de la oscuridad de la mina, para el médico todo pierde el encanto cuando contempla el rostro de la joven en la luz. Así pues, el sapo y su canto ronco, como una extensión de las características físicas en Marianela, presagian la deformidad de la huérfana. En este sentido, no es casualidad que Hartman prestara atención a las cualidades que el sapo compartía con la protagonista galdosiana: —como un sapo, la Nela es el único ser humano que acompaña a Penáguilas por debajo de la superficie de su ceguera, el único ser que no le da por un hombre desgraciado, desdichado. Pero sus capacidades de anfibio tienen límites: cuando canta para anunciar la transición de la oscuridad a la luz, vaticina a la vez el fin de su utilidad y su muerte en el abandono total. Según Pablo, el sapo tiene carácter de —holgazán‖ y la Nela se juzga de la misma manera. En el mundo de los videntes, ella dice —no sirvo para nadal y el canto del sapo también se acalla cuando su papel de centinela al límite de dos universos

moral y física de Ana Ozores, el canto ronco y pausado del sapo galdosiano ya nos estaba avisando del aspecto amorfo de Marianela a punto de descubrirse. Si la viscosidad del sapo clariniano provoca una sensación nauseabunda, el sonido ronco y áspero del sapo galdosiano provoca un sentimiento de patetismo, de molestia y de horror en los oídos del médico. De esta manera, el narrador se refiere a —canto melancólico y a la acción de —herir para remarcar la sensación que ocasionó la voz del reptil en Teodoro.

Después del aviso del reptil, la verdadera realidad aflora cuando Teodoro, al contemplar la cara de Marianela a la luz de una cerilla recién prendida, corrobora la evidencia que había sentido por sus oídos: la voz ronca y pausada del anfibio simboliza también la fealdad de la huérfana. Ahora se da cuenta de que la voz ronca y pausada del sapo y no la melodiosa de Marianela sí se corresponde con la verdadera imagen deformada de la joven. Por ello, el médico experimenta una ruptura del horizonte de sus expectativas teniendo que corregir las conjeturas iniciales sobre la equivalencia conceptual canto melodioso/belleza: —¡Pobrecita... Dios no ha sido generoso contigo! (p. 70). Así pues, ante la sorpresa que provoca el aspecto disminuido de Marianela en el médico (—¿Qué edad tienes tú?— preguntóle Golfín, sacudiendo los dedos para arrojar el fósforo, que empezaba a quemarle, p. 69), podemos deducir que Teodoro, al escuchar solamente su canto, la imaginaba hermosa. En su representación mental, él intentó hallar una forma estructurada en donde las partes o los elementos que percibe (canto) se presenten de modo coherente de acuerdo a unas convenciones estéticas de belleza. No obstante, se producirá una corrección del *esquema*, en términos de Gombrich, y del *horizonte de expectativas*, según la Estética de la recepción alemana, también para el ciego Pablo cuando recupere la visión. En este punto, resulta reveladora la mirada de estupor e incredulidad del ciego:

—Eres tú... ¡Eres tú!... Después le ocurrieron muchas cosas, pero no pudo decir ninguna. Era preciso para ello que hubiera descubierto un nuevo lenguaje, así como había descubierto dos nuevos mundos, el de la luz, y el del amor por la forma. No hacía más que mirar, mirar y hacer memoria de aquel tenebroso mundo en que había vivido, allá donde quedaban perdidos entre la bruma sus pasiones, sus ideas y sus errores de ciego (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 223).

---

[el mundo del ciego y el mundo de la luz] pierde su razón de ser. Pablo, —después de salir del charco de la ceguera, se muestra incapaz de reconocer el sapo que lo había acompañado —por debajo de sus aguas turbias (p. 687).

Una vez revelados el verdadero rostro y cuerpo de la huérfana, la respuesta del médico y del señorito Penáguilas será muy divergente. Si Teodoro propugna un discurso transgresor acerca de la importancia de la sabiduría sobre la apariencia en la mujer, el ex ciego, defensor en su tiempo de la belleza femenina interior, elegirá a su hermosa y angelical prima Florencia como esposa. Por tanto, el médico, que se da cuenta muy pronto de la realidad de las cosas, entre ellas, de la fealdad de la joven, defenderá un discurso donde privilegia a la mujer erudita y docta antes que a la mujer cosificada y sexualizada por la mirada masculina. Así pues, el experimentado hombre de ciencias evita un intento de suicidio de la huérfana y le aconseja, en un principio, desechar las vanidades superficiales y cultivar otras virtudes relacionadas con el intelecto: —es preciso que te hagas cargo de que hay una porción de dones más estimables que el de la hermosura [...], cultívalos [y...] tendrás una hermosura que no admirarán quizás los ojos, pero que a ti misma te servirá de recreo y orgullo. Por ello, él, como hombre —hecho a sí mismol que a base de estudio y esfuerzo saliñ de la pobreza para convertirse en un oftalmólogo reconocido internacionalmente, aconseja a Marianela que aprenda a leer y desarrolle otras capacidades ajenas a las físicas. Famosa es la frase del médico, repetida en no pocas ocasiones, de: —¡Adelante, siempre adelante!.

Sin embargo, la mirada de Pablo provoca el desmayo fulminante de Marianela, quien no puede soportar el verse escrutada por el interrogatorio visual del joven: —¡La mató! ¡Maldita mirada suya! (p. 223). De este modo, el ex ciego la mató en vida al casarse con su guapa prima Florentina y no con Marianela tal como había prometido. Por eso, poco después, conocemos que La Nela murió de una muerte natural sin causa conocida. Esta situaciñ queda sintetizada muy bien en el capítulo XXI —Los ojos que matan, uno de los últimos capítulos donde Pablo, que ya ha recuperado la vista, alaba las virtudes morales y físicas de su prima Florentina. En este momento, el ex ciego Pablo experimenta un proceso hermenéutico contrario y a partir de lo sensible elabora un concepto mental. Por ejemplo, observa por primera vez los colores del arco iris e interioriza el concepto de belleza o contempla la hermosura de su prima y tiene —la idea más clara de la armonía del Mundol (p. 220). En esta ocasión, los *esquemas* previos del ciego Pablo sí serán confirmados cuando vea por primera vez a su prima, sellándose, al cumplir esta con el modelo femenino de la época, el —contratol<sup>132</sup> matrimonial entre los

---

132

El requisito de poseer ciertos atributos físicos en la mujer con miras de establecer un contrato matrimonial era una hábito generalizado entre la sociedad musulmana de la cultura andalusí. Bellido Bello (en Arriaga Flores, M. (ed.), 2006: 75-85) ha estudiado las descripciones del cuerpo de mujeres,

primos. Por el contrario, Marianela no posee las virtudes morales y físicas estipuladas para lo femenino dentro de un sistema patriarcal y será rechazada no solo por Pablo sino, también, por su padre. Francisco Penáguilas, que se caracteriza por su benignidad hacia la joven, propugna el mismo discurso y se refiere a Marianela como —monstruo siempre en comparación con su doméstica y guapa sobrina Florentina.

En general, este doble proceso hermenéutico, que tiene lugar dentro (personajes) y fuera del mundo de la ficción (lectora) pone de manifiesto actitudes y comportamientos patriarcales y no patriarcales de los personajes, pero, también, fundamenta la descodificación feminista de una lectora. Así pues, la visión y no visión de los personajes (Pablo y Teodoro Golfín) demuestran la existencia de modelos y estereotipos femeninos dentro de un sistema de convenciones y de una determinada tradición, la patriarcal. Al mismo tiempo, esta circunstancia de la ficción permite que, desde fuera del texto, una lectora fije su atención en aquellos elementos de la narración susceptibles de demandar una descodificación feminista. Una lectora feminista se percata de que Marianela es incluso más patriarcal que algunos hombres de la ficción y que éstos, por determinadas actitudes, pueden profesar un discurso tan transgresor y disidente como las propias teóricas feministas.

### **5.3. La caridad cristiana, un valor en la mujer: La Señana, Florentina Penáguilas y Sofía Golfín.**

#### **5.3.1. La Señana.**

La Señana es, por edad y por acoger a la huérfana en el seno de su hogar, la madre suplente o —adoptiva de Marianela. No obstante, doña Ana o la Señana, como es

---

sobre todo, de condición esclava presentes en discursos literarios, legislativos, etc. de la época y ha comprobado que tales descripciones eran también contempladas en los contratos de compra-venta de estas mujeres esclavas. Por el contrario, la mujer libre, la mujer casada, —se esconde bajo el velo y en el interior de la casa y de ella no —se deben describir las bellezas de su cuerpo (p. 346). Así pues, las mujeres eran valoradas económicamente según sus atributos físicos y psíquicos como la hermosura del rostro, la limpieza del cutis, la elegancia en el talle, la suavidad en el carácter y la completa hermosura en el cabello. Sin embargo, como señala Bellido Bello, también las mujeres poseían ciertos defectos que las desvalorizaban: —Entre los defectos que condicionaban la adquisición o rechazo de una esclava tenemos el de no ostentar una dentadura perfecta, el tener un cabello escaso o canoso, o el poseer piernas delgadas y caderas estrechas. Sin embargo, son condiciones valoradas la dentadura perfecta, el cabello abundante y la figura opulenta [canon femenino de la cultura andalusí] (p. 342).

generalmente nombrada a partir de la conjunción de —señora y su nombre Ana, tiene, además de dos hijos varones biológicos, a sus hijas Mariuca y Pepina. La señora de Centeno era la verdadera —patriarca y gobernadora económica de la casa, porque ella disponía del jornal de sus hijos, animalizados por el trabajo de la mina, y hacía uso del arca doméstica a su libre albedrío: —sacaba del arca una media repleta de dinero, y después de contado y de añadir o quitar algunas piezas, lo volvía a poner cuidadosamente en su sitio (p. 78). La madre será la gobernadora de a casa, de su marido y sus cuatro hijos: Tanasio, el varón primogénito, se agasajaba en el desván; la Mariuca y la Pepina, que ya eran señoritas, ocupaban la segunda pieza con lechos cómodos, confortantes y paramentados con abigarradas colchas; Celipín, hijo menor que frisaba los doce años y el más rebelde, tenía su dormitorio en la cocina donde se acurrucaba sobre haraposas mantas; el gato y el plato en que comía siempre tenían sitio; y, por último, la Nela, acurrucada siempre en una cesta, era la única que no tenía un sitio fijo.

La Señana es una mujer aldeana embrutecida por el entorno minero y tenía la ambición de agasajar cantidades de dinero que se reducían a los cuatro ochavos que ganaban todos en la explotación de la mina. En realidad, doña Ana era una auténtica explotadora laboral de su marido y sus cuatro hijos dado que, por el raquitismo y debilidad física, la Nela quedaba exenta de participar del duro trabajo de la mina dedicándose a ser el lazarillo de un ciego. Así pues, a la Señana no le interesa que sus vástagos progresen y estudien, que se vistan y coman bien o, incluso, que sus hijas casaderas busquen, de momento, un matrimonio. En este sentido, mucho tiempo pasó antes que sus hijas durmieran en camas y todavía más tiempo antes de que cubrieran sus lozanas carnes con vestidos decentes. Pero, lo que todavía resultaba más aberrante era la alimentación sobria y metódica que la señora ordenaba para la familia porque —la comida en su casa era triste, como un pienso dado a seres humanos (p. 83). Asimismo, en lo que se refiere al amor maternal, era una mujer tan —tacaña y miserable como en lo económico. Ella, mujer rígida y disciplinaria, no muestra ningún afecto o gesto de cariño hacia sus cuatro hijos. Solamente le importaba que su familia trabajara en la mina con el único fin de apoderarse de sus jornales:

Y Señana amaba a sus hijos; ¡pero hay tantas maneras de amar! Ella les ponía por encima de todas las cosas, siempre que se avinieran a trabajar perpetuamente en las

minas, a amasar en una sola artesa todos sus jornales, a obedecerla ciegamente y a no tener aspiraciones locas, ni afán de lucir galas, ni de casarse antes de tiempo, ni de aprender diabluras, ni de meterse en sabidurías, «porque los pobres —decía—siempre habían de ser pobres y como pobres portarse, sin farolear como los ricos y gente de la ciudad, que estaba toda comida de vicios y podrida de pecados» (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 85).

Las relaciones de esta prole con su madre eran de una docilidad absoluta por parte de los hijos, siendo Celipín el único que mostraba indicios de rebelión como veremos después. Por todo ello, la astucia y la —sabiduría de la Señana eran superiores a las de su familia pues, si bien ninguno de ellos eran eruditos o afanados lectores, ella sí era una mujer avispada, de —muchísimo caletre y trastienda que gobernaba toda la casa como —gobernaría el más sabio príncipe sus Estados. Frente a ella, su marido era un hombre pusilánime, sin ninguna astucia o vivacidad que se dejaba manejar por las riendas de su esposa o que, simplemente, no se quería dar cuenta de ello.

En esta situación, la Nela es acogida en casa Centeno, el capataz de las minas de Socartes. Pero la huérfana termina siendo el ser más degradado de la casa porque, incluso, el gato o las mulas del lugar eran obsequiados con más atenciones por parte de la familia. En este sentido, la despreciativa Señana creía que con la —generosidad mostrada hasta entonces hacia la huérfana se había ganado su puesto en el Cielo y en sociedad tal como si fuera una santa. La señora cree que su gesto es merecedor del elogio y el reconocimientos de los demás porque acogió a una criatura abandonada, sola, inútil, incapaz de ganar un jornal en la mina por su raquitismo, sin abolengo ni porvenir, sin personalidad y, sobre todo, sin una belleza física que pudiera ocasionarle ser el objeto de deseo de algún hombre. En este sentido, se pone de manifiesto el modelo católico femenino que se difundía, apoyado por el discurso eclesiástico en las sociedades patriarcales. Moreno Seco (2003: 239-265), que ha estudiado las relaciones entre mujer e Iglesia, afirma que no es posible entender por separado ambos fenómenos en el pasado reciente de la Europa católica, debido a —la feminización de la religión (p. 239), que se traduce, a partir del siglo XIX, en una mayor presencia femenina que masculina en la práctica y órdenes religiosas.

La Iglesia, con todas las actividades de beneficencia que realizaba, se erigió como el único espacio público permitido a las mujeres sin el obligado acompañamiento masculino. Así pues, la caridad era una práctica habitual entre las mujeres quienes, sobre todo, si pertenecían a una clase social pudiente o aristocrática, se dedicaban a

organizar comidas, algunas de ellas en un ambiente palaciego o cortesano, para los más menesterosos. Con ello, no solo mostraban su distinción de clase dentro del colectivo social, sino que, aún más importante, eran reconocidas como modelos de santidad en esa búsqueda constante por acercarse a la imagen femenina estereotipada según el modelo mariano. En cambio, en las mujeres pobres, esta beneficencia pública y social de las más ricas se sustituye<sup>133</sup> por la asistencia, el aprecio y el consuelo con el esposo y con la abnegación absoluta hacia los hijos dentro del orden familiar. Como la Virgen María, que lo mismo sostenía al Dios hijo El Salvador entre sus brazos como perdonaba y acogía a los pecadores en su seno —de ahí la representación mariana generalmente con los brazos abiertos—, una madre debía afecto, ternura y abnegación a su familia. Según los preceptos marianos, una madre debía ser abnegada, complaciente, afable y amorosa con su familia.

En este sentido, la Señana genera una transgresión del *repertorio* en términos de Iser ([1976], 1987: 124-129). La mujer de Centeno ha suplantado el papel del marido, gobierna a todos en la casa, no provee de afecto a sus hijos biológicos y práctica una falsa caridad hacia Marianela. No cumple, así, ni social ni culturalmente con el modelo femenino mariano y, tampoco, políticamente con las leyes del Patriarcado. Doña Ana no se acerca al prototipo divino de la Virgen María, sino más bien a la figura de Dios porque éste, como le sucede a la Nela, siempre se le representaba, a través de las distintas formas artísticas, como una persona —terrible y ceñuda, más propia para infundir respeto que cariñol (p. 152). De esta manera, la Seđana, que ha asumido el papel patriarcal dentro de la casa, no se mostraba afectuosa con sus hijos y, ni siquiera, benévola y misericordiosa con Marianela. El espíritu avaro de la Señana poco o nada tenía que ver con la piedad desinteresada y altruista de la Virgen María, sino con un

---

<sup>133</sup> Para fundamentar la evolución de la —espiritualidad femeninal—entendida esta, según el Evangelio, como la capacidad o la virtud de abnegación y misericordia que la mujer debía tener hacia el prójimo—, sobre todo, en las sociedades patriarcales hacemos referencia a Moreno Seco (2003: 239-265), que explica la evolución de las Mujeres de Acción Católica española entre 1958 y 1968. El asociacionismo femenino católico español, que surgió en 1919 con el fin de atender a enfermos y niños en época de hambrunas y luchas políticas, evolucionó en la época de la postguerra franquista hacia un servicio de —recristianización en la sociedad española. De esta manera, estas mujeres —desarrollaron una labor notable pero tradicional, localizada en las parroquias y centrada en la defensa de la religión, la familia, la moral y la caridad, en consonancia con las virtudes consideradas femeninas en el momento (p. 243). Así pues, aunque las Mujeres de Acción Católica desarrollarían, en los años posteriores, una labor más relacionada con el compromiso y la acción en aras de establecer una sociedad más democrática, justa y menos —clasista, la religiosidad —femeninal que se impulsaba desde la institución eclesiástica establecía, también, un prototipo de mujer dentro de la familia. Por tanto, como veremos después en los tipos de mujeres de *Marianela*, todas ellas, independientemente de su estatus social, estaban sometidas a un canon de feminidad donde la caridad era una virtud muy valorada.

sentimiento de egoísmo<sup>134</sup> y de ambición que, en una mujer, supone una transgresión en la época al haber sustituido su ambición maternal por aquella otra.

La actitud miserable y despótica de la señora Ana implicará, también, la falta de sororidad y de comprensión con la situación de marginación femenina de Marianela. Así pues, ella no comprendía que un halago, una palabra cariñosa o un trato delicado pudieran conseguir mayores revoluciones, en lo tocante a la confianza y a la ambición de progreso, que el milagro de despertar con una apariencia bonita:

Nunca se le dio a entender que tenía un alma pronta a dar ricos frutos si se la cultivaba con esmero, ni que llevaba en sí, como los demás mortales, ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana, y que de aquel destello podían salir infinitas luces y lumbre bienhechora. Nunca se le dio a entender que en su pequeñez fenomenal llevaba en sí el germen de todos los sentimientos nobles y delicados, y que aquellos menudos brotes podían ser flores hermosísimas y lozanas, sin más cultivo que una simple mirada de vez en cuando (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 86).

Por el contrario, la esposa de Centeno se esmeraba por demostrar la inferioridad como mujer de Marianela. En la casa de los Centeno, todo le demostraba a la huérfana que tenía menor jerarquía que la del gato, cuyo lomo recibía las más finas caricias. Su situación se parecía más a la de un canto rodado<sup>135</sup>, el cual —ni siquiera tiene forma propia, sino aquella que le dan las aguas que lo arrastran y el puntapié del hombre que lo desprecia (p. 86). Sin duda, la Seđana, al ser la gobernadora de la casa y, por tanto, la encargada de difundir el discurso del Patriarcado, es la que más injuriosa, ofende

---

<sup>134</sup> Como explica Méndez-Faith (1982: 420-433), —una aproximación sociológica al tema de la caridad en *Marianela* y en *Misericordia* descubre que lo que la sociedad de la época considera caridad y aplaude como tal tiene poco o nada del verdadero espíritu caritativo. En algunos casos la falsedad o mezquindad del sentimiento salta a la vista. Tal es el caso de Seđana. [...] Nada es peor para Galdós que esta mujer que abusa de sus hijos por avaricia y que todas las noches, también por avaricia, se deleita contando cuidadosamente su pequeña —fortunal que consiste en —una media repleta de dinero y —diferentes lios de papel que [contienen] monedas de oro. Si en su propia casa no practica la caridad, mal podría hacerlo con una extraña como Nela que ni siquiera puede serle útil por su debilidad física (pp. 421-422).

<sup>135</sup> Recordemos que, según lo que cuenta la gente del lugar, la madre de Marianela, que era soltera y vendía pimientos en el mercado, se fue a Madrid a criar después de dar a luz. Así, la hija fue criada por una hermana de su madre que también era soltera. Cuando su padre, que se encargaba de poner faroles a las calles, iba a trabajar la llevaba en el cesto de un lado para otro junto con los tubos de vidrio, las mechas y la aceitera. Así pues, el dominio de los demás sobre la voluntad de Marianela ha estado presente en ella desde su mismo nacimiento, resultando aún más significativa la escena en la que, un día, la joven se salió, por accidente, del cesto que su padre había colocado en un puente cayendo al río. Por fortuna no murió porque cayó sobre piedras. La referencia tanto de los demás como de la misma Marianela al episodio del canto rodado es constante: —Dicen que antes de eso era yo muy bonita (p. 71) o —Pobrecita, mejor cuenta le hubiera tenido morirsel (p. 86).

ignora a la recogida: —ven a lavarte esa cara de perroll (p. 156), —pues qué, ¿estaba ahí?! (p. 78). El desprecio y la exclusión de la señora, con motivo de la fealdad y orfandad de la otra, provocan la propia —flagelaciñn de la muchacha y una indiferencia casi general de los demás miembros de la familia: —¡Que no he de dar un paso sin tropezar con esta condenada Nelal, —vete a tu rincñn... ¡Qué criatura! Ni hace ni deja hacer a los demás (p. 77). La razón es que doña Ana, la verdadera —patriarcall en el hogar, asume un discurso, que es viril, como propio juzgando y condenando, así, a otra mujer por la falta de cualidades y virtudes consideradas —femeninas. Y es que, como afirman Casilda Rodríguez y Ana Cachafeiro (2007: 233):

Hay mujeres que, huyendo del sometimiento milenario de la mujer por el orden patriarcal, y al no tener en cuenta las raíces del mismo, tratan de liberarse dentro del mismo paradigma patriarcal, entendiendo la maternidad tal y como ha sido sometida por el padre y ejerciendo ellas mismas directamente de padre.

Ello se produce porque la Señana ha llegado, dentro de la familia, a un puesto de poder, el del Padre porque el señor Centeno, aunque sí es el portador económico de la unidad familiar junto con sus hijos, no tiene potestad ni control sobre el dinero. Es decir, no se comporta como el esperado —cabeza de familia sino que, al invertirse los papeles entre los cónyuges, es su esposa quien lo gobierna. Desde ese puesto de poder, la Señana defiende y consolida un sistema-mundo patriarcal al desprestigiar a otra mujer, Marianela, por su fealdad y debilidad física. Esto es a lo que Rodríguez y Cachafeiro (2007) han llamado la configuraciñn de la —mujer patriarcall, puesto que es una mujer la que asimila e interioriza el patriarcalismo y lo defiende mejor que algunos varones. También, se relaciona con lo que Claudio Naranjo ha explicado en su libro<sup>136</sup> que la —mente patriarcall es el mal de la civilización actual en tanto que no alude a la sociedad patriarcal que hace que los machos predominen sobre las mujeres y tengan un acceso más fácil al poder y a la economía, sino a una forma de mentalidad que se ha extendido como un virus y que, actualmente ya todos compartimos.

---

<sup>136</sup>

*Vid. La mente patriarcal: transformar la educación para renacer de la crisis y construir una sociedad sana*, Barcelona, Integral, 2010.

En este sentido, Rodrigáñez y Cachafeiro (2007: 207) parten de la propuesta de Luisa Muraro ([1991], 1994: 17-36) sobre el —amor a la madre<sup>137</sup> como práctica política y medio de recuperar la conciencia femenina llamando a deshacer a las madres impostoras y a la maternidad patriarcal que perpetúan, en general, los preceptos androcéntricos de domesticidad y esclavitud femeninos. Asimismo, Victoria Sau (1994: 87-113) también habla de la maternidad como una —impostural en tanto que es una mentira que ha urdido, al definir lo materno bajo sus parámetros ideológicos, el Patriarcado con un fin predeterminado, esto es, mantener el poder del Padre:

La maternidad, absorbida al interior del orden patriarcal, empieza a obrar al dictado del Padre que la contiene. Sus cometidos, básicamente parir y criar, son los que el Padre no puede y/o no quiere ejercer por sí mismo, pero sobre los que ordena y manda para que su omnipotencia sea absoluta: los hijos que yo quiera, cuándo quiera, de quién quiera, cómo yo los quiera (p. 98).

---

137

Luisa Muraro, en *El Orden simbólico de la madre*, relaciona la pérdida del sentido del ser, la falta de confianza en uno mismo con la represión cultural de la antigua relación con la madre: —Esta distancia demasiado grande de la matriz de la vida —mejor dicho, de nuestra relación actual con ella— nos quita cualquier confianza en nuestras fuerzas pasionales y racionales, y en la posibilidad de establecer una relación de provechosa colaboración entre ellas. En consecuencia, somos semejantes a criaturas nacidas prematuramente: débiles y confiadas a una incubadora para nuestra supervivencia (p. 29).

Muraro explica que, como mujeres, nuestra primera inclinación o voluntad inconsciente es invalidar la autoridad y la obra materna porque hemos nacido en una cultura, la del Patriarcado, donde no se enseña a amar a la madre. La razón de ello reside en que solo la potestad del varón y la del Padre son las que tienen validez en todos los ámbitos de la vida, lo cual condiciona, también, que la madre interiorice y enseñe a su hija estos valores patriarcales. Y es que, en la cultura patriarcal, la potencia materna se representa como fálica —al no prever aquellos otros significantes—, lo que supone un hurto y una ocultación de lo femenino y lo materno. En este contexto, la niña se separa pronto de la madre porque el apego o el amor inicial de aquella por la madre estaría destinado —como alude Freud que es citado por Muraro— a —trocar casi siempre en odio: la existencia de este amor es evidente, dice, pero no dura, porque la hija debe separarse de la madre y el apartamiento de la madre se desarrolla bajo el signo de la hostilidad; la vinculación a la madre se resuelve en odio (p. 14). Pronto, la autora reconstruye la teoría freudiana para explicar que, en realidad, no se trata de una transformación del amor en odio, sino sólo de la falta de saber amar, a partir de la cual el apego inicial se desbarata y se transforma en una herida incurable. Por ello, Muraro nos impele a la acción proponiendo aprender a amar a la madre como forma de restituir el auténtico sentido del ser: —De la madre, de nuestra antigua relación con ella, si dejamos que nos hable, podemos aprender a combatir el nihilismo, que es una pérdida del sentido del ser (p. 29).

Aquí, Muraro se refiere a un nihilismo diferente del tradicional filosófico que concebía al ser como originariamente limitado por la nada y destinado a terminar en la nada. La autora explica que existe otro —nihilismo (p. 29-36) donde no importa que el ser sea verdadero o falso de modo que la cuestión de lo verdadero/falso nunca es discriminatoria, sino que otra cuestión ocupa su lugar: la de la verosimilitud y la credibilidad. Según la autora, —esta credibilidad se obtiene estando en coincidencia con un ya dicho o un decible por parte de otros. Así, la mente piensa un ya pensado, es decir, no piensa verdaderamente, porque pensar, que es actividad en estado puro, quiere decir pensar lo impensado, por definición (p. 30). Por tanto, este —nihilismo es propio de las sociedades patriarcales donde el sentido del ser en la mujer se construye a partir de los parámetros consensuados en un sistema falocéntrico. Así pues, se es mujer si se coincide con los parámetros de esposa y madre estipulados por la cultura del Patriarcado.

La maternidad, al igual que lo que significa ser mujer, se ha definido y delimitado desde los conceptos del varón. En este sentido, la Señana, aunque ha sido trasgresora y disidente al expropiar y usurpar el puesto de poder del hombre en su matrimonio, también perpetúa el pensamiento imperante al marginar a otra por no ajustarse con la imagen femenina idealizada en la época. Aquí vemos un ejemplo de cómo procede el *punto de vista móvil* (Iser, W. [1976], 1987: 185-188) de una lectora que, con premisas feministas, muestra su confusión por las dos actitudes antagónicas de la esposa de Centeno. El *punto de vista* de esta lectora cambia súbitamente entre las perspectivas de la ficción y se imagina, en el proceso de la lectura, a una mujer transgresora pero, también, a una mujer defensora de los preceptos del sistema. A partir de aquí, podemos analizar los vaivenes en el comportamiento y actitudes de doña Ana como una consecuencia de su necesidad o deseo intrínseco de encontrar su lugar y su identidad en ese mundo donde la mujer, históricamente, ha sido un objeto construido por el deseo del hombre.

Por ello, también la mujer de Centeno, en su papel de Padre, transmite los mismos valores patriarcales —disciplina, autoridad, laboriosidad— que podría haber hecho él. Entre estos valores patriarcales, sin duda, la importancia de la virtud doméstica, la castidad, la inocencia y la maternidad en la mujer es lo que más va a influir en la identidad de Marianela. Por esto, Rodrigáñez y Cachafeiro (2007: 55-92) proponen deconstruir y redefinir lo materno que, expresado únicamente en términos de procreación, constituye una de las dimensiones utilizadas por el Patriarcado para excluir a la mujer del ámbito de poder. Las autoras se afirman en la no negación de las pulsiones y deseos maternos que tienen que ver con lo sexual<sup>138</sup>, pero también con lo no sexual, en aras de conectarse con las propias emociones y sentimientos. Solamente, gracias a este proceso de conexión entre lo genital y lo sentimental, se puede recuperar a la madre —entrañable<sup>139</sup> y, con ello, aprender a reconocer lo que pueda haber de

---

<sup>138</sup> Casilda Rodrigáñez afirma, basándose en las investigaciones de médicos y ginecólogos, que las contracciones uterinas que se producen en el parto son altamente patológicas. Esto es, la autora pretende fundamentar que no hay ningún proceso fisiológico que en condiciones normales de salud se produzca con dolor, ni siquiera el alumbramiento. Rodrigáñez, que en el título de su obra *Pariremos con placer* ya lo deja claro, reivindica el deseo y el placer sexual de la madre. Ese mismo deseo y placer que ha sido criminalizado y redirigido hacia el instinto maternal en la mujer por parte del Patriarcado: —entender el parto como un acto sexual implica una aproximación a la sexualidad femenina diferente de la establecida en la dominación patriarcal que, para empezar, es exclusivamente falocéntrica (2007: 24).

<sup>139</sup> La madre no entrañable no es madre, sino un sucedáneo de madre que funciona con el fin de hacer de las criaturas y, sobre todo, de las mujeres, seres sumisos a las leyes y al orden establecido del Patriarcado. En cambio, una madre entrañable es una madre que funciona según los deseos y según su placer y sexualidad, los cuales han sido tradicionalmente reprimidos. Si esta conversión tuviera lugar, es

verdadero en las madres impostoras o madres patriarcales evitando, así, seguir silenciando y alentando, sin darnos cuenta, un —matricidio primitivo<sup>140</sup>.

### 5.3.2. Florentina Penáguilas.

La prima del ciego Pablo es otro caso más de una mujer con un proceder pseudo-caritativo como una vía para consolidarse como individuo en una sociedad patriarcal que privilegia una específica imagen femenina. T. Méndez-Faith (1982: 421) ya señaló la falsa o confusa motivación caritativa de Florentina al afirmar que —la limitación implícita en su ejercicio [caritativo] resulta difícil de señalar cayendo su generosidad dentro de esta categoría. Así pues, si bien ella se erige voluntariamente, movida por un sentimiento de justicia social, como una —hermana socorredora de la huérfana, pronto se verá que lo hace como una forma de amoldarse a la imagen estereotipada de mujer virtuosa. De esta manera, como veremos, si bien el gesto caritativo de Florentina responde a un sentimiento más afable y generoso que el de la Señana, también responde a un ideal patriarcal de acuerdo al prototipo mariano.

En este sentido, Florentina está perpetuando los valores estipulados como que su padre le había estado inculcando desde niña. Pero, desde su llegada a Socartes procedentes de la villa de Santa Irene del Campó, la doctrina del padre se intensifica con la ayuda de otra figura paterna como la de su tío y futuro suegro Francisco Penáguilas. En estas relaciones, Florentina siempre intenta confrontar, con sus actos y palabra, la educación patriarcal de un padre con tendencia a relacionarse con un ambiente cortesano y aristocrático. Pero, pronto, la hija se enamora de la naturaleza del pueblo, de

---

decir, si se sustituyera a la madre patriarcal distante, fría y seca por una madre —entrañable, ésta también —reconocería los deseos de las criaturas, [no obstante] sólo tenemos el reconocimiento del padre que nos da la identidad [y, por eso,] siempre hemos llevado el nombre del padre (Rodrigáñez, C. 2007: 87).

<sup>140</sup> Victoria Sau ([1995], 2004: 11-18) utiliza una metáfora biológica para explicar cómo funciona el Patriarcado en el —asesinato de la madre. El Patriarcado responde al símil de la fagocitación, palabra que proviene de las raíces latinas *fag.* —comer y *cit.* —célula. El proceso se refiere a la célula emigrante presente en todos los organismos, que tiene la propiedad de englobar y dirigir cuerpos extraños, especialmente microbios: —en un momento dado del devenir humano el hombre aumenta de tamaño y se comporta como la célula emigrante: engloba, engulle y hasta dirige el cuerpo extraño, la Madre. Esta, fagocitada, queda reducida a madre mientras la célula devoradora asciende a la categoría de Padre. Así pues, como explica Sau, se pueden realizar dos interpretaciones a partir de la metáfora. La primera supone —una violación de la madre primordial (p. 11) en tanto que se —violó el orden social que tomaba a la mujer-Madre como referente de todas las cosas y, por supuesto, como primera vinculación del hijo/a de modo que se pierde el orden simbólico de la Madre. La segunda interpretación se refiere al —asesinato simbólico-social de la madre en cuanto a que, una vez cumplida la fagocitación, —sólo un miembro de la especie pasa a ser nombrado: el hombre en tanto que Padre. Éste da nombre a todo lo que le pertenece, empezando por esa mujer puesta a ser madre, una vez empujada y devorada (p. 17).

sus bosques, de las mariposas a las que intenta casar y, en general, de todo lo silvestre que no tenía en Santa Irene de Campó. Así pues, la joven es espontánea en su habla y modales, que manifiesta abiertamente su alegría y que se afana por correr libremente entre la naturaleza. Ella no es una mujer prudente, comedida, callada y con modales de señorita como pretendía su padre de modo que las riñas entre ellos son manifiestas:

—Hija mía, ¿a dónde vas?, ¿qué es eso? —dijo el padre, visiblemente contrariado-. ¿Te parece bien que corras de ese modo detrás de un insecto como los chiquillos vagabundos?... Mucha formalidad, hija mía. Las señoritas criadas entre la buena sociedad no hacen eso... no hacen eso... [...] Andando a mi lado juiciosamente puedes admirar la Naturaleza; yo también la admiro sin hacer cabriolas como los volatineros. A las personas educadas entre una sociedad escogida se las conoce sólo por el modo de andar y por el modo de contemplar los objetos todos. Eso de estar diciendo a cada instante: «¡ah!, ¡oh!... ¡qué bonito!... ¡Mire usted, papá!», señalando a un helecho, a un roble, a una piedra, a un espino, a un chorro de agua, no es cosa de muy buen gusto... Creerán que te has criado en algún desierto... Con que anda a mi lado... (Pérez Galdós, *B. Marianela*: 161).

Manuel Penáguilas siempre le cuestionaba a su hija su predilección por el medio natural que implicaba una mayor libertad para Florentina en cuanto al relajamiento de sus formas (saltaba y brincaba persiguiendo mariposas) y de su vestimenta de modo que, siempre, era ordenada a componerse con vestidos ricos. Su falta de clase para la moda no pasaba desapercibida tampoco para otra mujer, la señora Sofía, esposa del ingeniero minero Carlos Golfín y cuñada del médico Teodoro Golfín: —¡qué lástima de cara y de cuerpo con aquellos vestidos tan horribles!! (p. 174). Pero, en un acto de rebeldía, Florentina solo pensaba en retozar por el campo y estar de mata en mata como los cabritillos e, incluso en los ejercicios de costura la joven se afana por manifestar su voluntad sentándose en el suelo como una mujer salvaje y sin modales. Su padre no entendía que, habiendo decenas de modistas por la zona y vestidos que poder comprar en las tiendas, una señorita de su clase estuviera arrodillada o sentada en el suelo como un chico revoltoso —no ensartando perlas ni bordando rasos con menudos hilos de oro, sino cortando un vestido con patrones hechos de *Imparciales* y otros periódicos (p. 213).

En este sentido, es otra mujer quien también reclama a la prima del ciego el seguir los cánones de una futura esposa aristócrata ya que, pronto, iba a casarse con el hijo del rico terrateniente Penáguilas. Por eso, el padre de Florentina se empeñaba en

que la joven organizara actos de beneficencia en un ambiente cortesano y rodeado de personalidades de la nobleza. De acuerdo con la imagen femenina idealizada en la época, sería imprescindible enseñar a la joven la virtud de la caridad cristiana y, por ello, el padre siempre le ponía a Sofía como ejemplo de una correcta señora de sociedad: —¡Oh! Anoche hemos estado hablando acerca de esto la señora doña Sofía y yo... Aprende, aprende de esa señora. A ella deben los pobres qué sé yo cuántas cosas! (p. 215). No es extraño, así, que las sociedades patriarcales hayan utilizado, históricamente, a las instituciones religiosas para adoctrinar al sexo femenino puesto que sus valores máximos han sido la abnegación, la castidad y la piedad en la mujer de modo que, como explica Victoria Sau ([1995], 2004: 98), las religiones —son cuerpos doctrinales diseñados y pensados por hombres-Padre para ordenamiento de la sociedad!.

Desde que se formó la historia de la Humanidad, la religión ha estado presente en todos los órdenes de la vida (sociedad, política, cultura) de manera que sus contenidos, que tienen que ver con la imagen femenina de madre y esposa, virginal y casta, abnegada y misericordiosa, humilde y servil, etc., eran formas obligadas en la existencia de la mujer. Así pues, no había una demostración de la espiritualidad femenina más eficiente que la beneficencia, sobre todo, si éste tenía lugar en un ambiente cortesano porque, así, se propiciaba un mayor reconocimiento público. Pero, hasta esto hace mal Florentina ya que no socorre, en opinión de su padre, a la mujer adecuada. Marianela no es la persona correcta para recibir la caridad de su hija porque la no notoriedad física y social de la huérfana no le permitirían visibilizar su acto públicamente en un entorno aristocrático. A este tipo de beneficencia hipócrita se refiere el doctor Teodoro Golfín, el mismo que, como hombre salido de la pobreza a base de su dedicación al conocimiento, ha visto mucho mundo por su trabajo y conoce las fórmulas del engrimiento de una sociedad —que no sabe ser caritativa sino bailando, toreando y jugando a la lotería! (p. 126). Sin embargo, lo que no dice el médico es que esta caridad hipócrita no era sino una forma de demostrar la potestad de la Ley del Padre sobre las mujeres en tanto que se las seguía relegando al espacio del cuidado de los demás y de lo doméstico.

De esta manera, si bien la mayoría de la beneficencia realizada por las mujeres pudientes del siglo XIX tenía que ver con la vanidad y la búsqueda del prestigio social, no podemos dejar de señalar que la promoción de la beneficencia como un valor femenino evidencia un proyecto de dominación masculina. Desde distintas instituciones

del Estado, se alentaba en la mujer al ejercicio caritativo fuera del hogar que no era sino una forma de controlar a las mujeres en el espacio público y limitarlas a una práctica doméstica. En Florentina, pese a sus reticencias iniciales, parece que esta ideología patriarcal, a través de las enseñanzas paternas, empezaba ya a dar sus frutos puesto que se va a decidir a auxiliar a la pobre huérfana. Sin embargo, no lo hará estableciendo una relación de comprensión con la otra debido a que no la reconoce como otra víctima/mujer que está siendo criminalizada por no ajustarse a un determinado modelo femenino de belleza. Por el contrario, la ayuda que la señorita quería ofrecer a la huérfana está motivada por su deseo de ser reconocida como —esposa del. El proyecto de —hermanamiento y de beneficencia de Florentina responde a una promesa que la señorita le había hecho a la Virgen María: si esta devuelve la vista a su primo — permitiendo, así, el casamiento entre ellos dos—, escogería a la Nela como su pobre y la haría igual a ella, la haría su —hermanal. Así pues, sus actos son formulados no a partir de una búsqueda de la comprensión y el entendimiento femeninos sino del reconocimiento masculino a partir de su legitimación como mujer piadosa y esposa. Por consiguiente, el —hermanamiento entre las dos féminas es artificial, impostado y formulado por el Patriarcado y nada tiene que ver con establecer una alianza entre mujeres desde una posición política de género en aras de desaprender y anular el modelo tradicional femenino:

para pactar, es preciso reconocer que la cultura femenina tradicional vigente entre nosotras, no incluye conocimientos, habilidades y destrezas para agendar ni pactar. Que muchas aprendemos en el estilo masculino y patriarcal para luego desaprenderlo al sentir cuán contradictorio es conducirnos así entre nosotras, lo estéril de ese proceder y la necesidad de construir la alianza entre las mujeres desde una posición política de género. Para desmontar esa estética y esa política hemos usado habilidades experiencias generadas en la cultura femenina del apoyo cuerpo a cuerpo y subjetividad a subjetividad personal entre mujeres (Lagarde, M. 2006: 124-125).

Por ello, pronto se descubre que el socorro y la ayuda voluntarios que Florentina hacia, como la llamaba, su —hermanal Nela es, en realidad, un intento de aleccionarla y convertirla en otra mujer del Patriarcado igual a ella. Según ella misma decía, convertirla en una —señorita de mérito y en una —mujer de bien (p. 200) mediante los preceptos del Evangelio y de la vida doméstica como la cocina y la costura:

—[...] Pues la Nela me pertenece; yo me entiendo con ella. Yo me encargo de vestirla, de darle todo lo que una persona necesita para vivir decentemente, y le enseñaré mil cosas para que sea útil en una casa. [...] Si es así, la Nela vivirá conmigo; conmigo aprenderá a leer, a rezar, a coser, a guisar; aprenderá tantas cosas, que será como yo misma. [...] Sea lo que Dios quiera, tomo a la Nela por mi amiga. ¿Me querrás mucho?... Como has estado tan desamparada, como vives lo mismo que las flores de los campos, tal vez no sepas ni siquiera agradecer; pero yo te lo he de enseñar... ¡te he de enseñar tantas cosas!... (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 167).

En resumen, la generosidad caritativa de Florentina es y está, como apuntaba Méndez-Faith (1982: 421), —limitada, concretamente, por un lenguaje y una forma patriarcales. Ella, que se compara con los comunistas, no ejerce su caridad desde el paradigma de la igualdad política, social y sexual entre los individuos, sino desde un paradigma patriarcal que busca excluir a la mujer del espacio público.

### **5.3.3. Sofía Golfín.**

Sofía es la esposa del ingeniero de minas Carlos Golfín y cuñada del médico oftalmólogo Teodoro Golfín. Sofía es una mujer insegura por no poder encajar con el modelo femenino patriarcal ya que ella apenas es virtuosa con los instrumentos o cantando (—su chillido descollaba como una sacerdotisa a quien van a llevar al sacrificio, p. 122).y no es ni bonita ni madre al haber muerto todos los hijos nacidos. Así pues, la señora de Golfín gozaba de una regular belleza, —cada día reducida a menor expresión, por una tendencia lamentable a la obesidad (p. 121). Por esto únicamente había ido a vivir a las minas debido a que le habían dicho que la atmósfera de carbón de piedra enflaquecía. Sin embargo, aquella atmósfera saturada de polvo de calamina y de humo causábale no poco disgusto y le hacía parecer casi como las hijas de Centeno, que terminaban teñidas de pies a cabeza en el trabajo de la mina. Sofía no tenía hijos vivos y su principal ocupación consistía en tocar el piano y en organizar asociaciones benéficas de señoras para socorros domiciliarios y sostenimiento de hospitales y escuelas.

Asimismo, en esa perseverante necesidad de socorrer a los menesterosos, la señora de Golfín se rodeaba de perros y gatos, poniendo en estos animales un afecto que al mismo amor maternal se parecía. Últimamente, tenía un toy terrier que —era un galguito fino y elegante, delicado y mimoso como un niño (p. 122). Se llamaba Lili y

llevaba su manta o gabancito azul con las iniciales de su ama. Todo ello mostraba cómo la señora de Golfín aplacaba su necesidad por lo materno en Lili, quedando expuesto públicamente en el trato afectivo y correctivo que la ama profesaba a su perro. Cuando el perro se extraviaba y ella lo encontraba se sucedían los besos y las nalgadas de su ama:

Primero corría [Lili], después resbalaba. Sofía dio un grito de terror. Su primer movimiento, dictado por un afecto que parecía materno, fue correr detrás del animal, tan cercano al peligro; pero su esposo la contuvo, diciendo:

—Deja que se lleve el demonio a Lili, mujer; él volverá. No se puede bajar, porque este césped es muy resbaladizo.

—¡Lili, Lili!...—gritaba Sofía, esperando que sus amantes ayas detendrían al animal en su camino de perdición, trayéndole al de la virtud (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 123).

Este afecto sustitutivo de lo maternal también explica la obsesión de Sofía por lo benéfico. En Sofía, el interés por realizar eventos de beneficencia será muy acuciado porque, al no poseer casi ningún valor o virtud considerados —femeninos‖, debe reforzar su identidad como mujer en la sociedad. Sofía utiliza los actos de beneficencia como una estructura simbólica dentro del orden social y político del Patriarcado como una manera de reafirmarse en un sistema que solo la considera si ha sido esposa y, sobre todo, madre. Las mujeres, mediatizadas por esa cultura dominante, han interiorizado tal construcción y Sofía Golfín, al tener una maternidad no cumplida o satisfactoria, elabora una particular noción de la beneficencia destinada a suplir su —deseo‖ no colmado. Veremos cómo Sofía practica una beneficencia clasista solo destinada a los pobres que pueden traerle a ella cierto reconocimiento social, lo cual es denunciado por su cuñado Teodoro cuando señala que ella realiza una criba clasista y sexista de los pobres. En este sentido, la esposa de Golfín, únicamente, asiste, en alianza con otras mujeres a aquellos pobres que pueden otorgarle un cierto reconocimiento social, en ambientes cortesanos y aristócratas, e individual como mujeres piadosas.

Por todo ello, Sofía no considera a Marianela digna de recibir su distinguida piedad porque es una mujer criada al margen de la Ley patriarcal, sin familia, deforme y sin una mínima educación primaria que le permita saber comportarse, al menos, como una mujer pobre decente y no como una salvaje. De ahí que Sofía redirija su actividad caritativa y su afecto maternal hacia otros pobres y hacia los animales como una extensión simbólica de valorización —femenina‖ en la sociedad. Por este motivo, la

señora de Golfín no consiente que nadie, ni siquiera su inteligente cuñado Teodoro, ponga en duda su caridad porque, atendiendo a esa relación simbólico-patriarcal en que la piedad era un valor de la mujer, Sofía quedaría devaluada frente a los demás:

—[...] Yo me pregunto por qué has empleado el tiempo y el dinero en hacerle un gabán a ese señorito canino, y no se te ha ocurrido comprarle unos zapatos a la Nela.

—¡Zapatos a la Nela! —exclamó Sofía riendo—. Y yo pregunto: ¿para qué los quiere?... Tardaría dos días en romperlos. Podrás reírte de mí todo lo que quieras... bien, yo comprendo que cuidar mucho a Lili es una extravagancia... pero no podrás acusarme de falta de caridad... Alto ahí... eso sí que no te lo permito (al decir esto tomaba un tono muy serio con evidente expresión de orgullo). Y en lo de saber practicar la caridad con prudencia y tino, tampoco creo que me eche el pie adelante persona alguna... No consiste, no, la caridad en dar sin ton ni son, cuando no existe la seguridad de que la limosna ha de ser bien empleada. ¡Si querrás darme lecciones!... (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 125).

Sofía no solo rechazará, totalmente, ayudar a la huérfana sino que, también, la evaluará y juzgará delante de otros por no poseer la imagen femenina que se demandaba en el orden patriarcal. De este modo, a partir de preceptos patriarcales, la esposa de Golfín construye el cuerpo de Marianela. Esto se pone de manifiesto durante un paseo y una merienda que todos los Golfines realizan en el campo y en el momento en que, Lili, el perro de doña Sofía, se extravía causando gran dolor en su ama. La aparición repentina de Marianela como un animal dañino, misterioso y, quizás, algo aterrador desde detrás de una peña causa la burla de los asistentes. Inmediatamente, los personajes aluden, con mofa, al salvajismo y a lo incivilizado de su comportamiento y la acusan de ser una mujer bárbara, salvaje, terrorífica y que ha perdido la razón: —esa muchacha es de la piel de Barrabás!, —¿qué haces ahí, loca?! (p. 123).

En esta situación, el matrimonio Golfín justifica el poco merecimiento caritativo de Marianela por parte de ellos puesto que resultaría inútil vestir a alguien que, por brincar y subirse a árboles, pronto haría la ropa jirones (—Ya se ve... rompe todo lo que le ponen encima!, p. 126). Asimismo, la falta de modales de la joven será otro argumento utilizado por Sofía para no ayudarla cuando todos estaban merendando en el campo. Allí, Teodoro, Carlos y Sofía se habían sentado en sillas traídas de la casa, y la Nela continuaba en el banco de piedra con un bigotillo blanco en su labio superior por la leche que acababa de tomar. Enseguida, Sofía se burla de su ridículo aspecto que, sumado a su propia fealdad, le hacía ver como la mujer más grotesca del mundo:

—¡Que la Nela es bonita! —exclamó Teodoro cariñosamente—. Pues sí que lo es. —Ya lo creo, y ahora que tiene su bigote blanco —dijo Sofía. (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 139).

Pero, sin duda, lo más hiriente para Marianela resultará la comparación que Sofía, sarcásticamente, realiza de la huérfana y Florentina. Con burla y cierto ensañamiento, la esposa de Golfín califica a la prima y futura esposa de Pablo como la perfecta mujer al poseer su rostro una belleza angelical y divina. La esposa de Golfín se regocija delante de Marianela al asegurar que los primos hacen una buena pareja porque los dos son guapos y, además, —ella no parece tonta... y tiene una cara preciosal p. 174). Tanto es así que Sofía es quien hace saber a la huérfana que los dos primos se iban a casar dejando, así, a Marianela casi muerta y con ganas de escapar. Marianela acaba diciéndose a sí misma que no sirve para nada, ni siquiera ya como lazarillo al haber recuperado Pablo la visión:

No osaba la Nela poner los pies en la casa de Adeacorba. Secreta fuerza poderosa la alejaba de ella. Anduvo vagando todo el día por los alrededores de la mina, contemplando desde lejos la casa de Penáguilas, que le parecía transformada. En su alma se juntaba, a un gozo extraordinario, una como vergüenza de sí misma; a la exaltación de un afecto noble, la insoportable comezón de un amor propio muy susceptible. [...] «No volveré más allá... Ya acabñ todo para mí... Ahora, ¿de qué sirvo yo?» (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 175-176).

Por todo ello, Marianela es una víctima estigmatizada por el prototipo femenino generalizado que durante siglos se ha divulgado, a través de los discursos políticos, culturales y religiosos, en las sociedades patriarcales. Por eso, mujeres como la Señana, Florentina y Sofía Golfín construyen y explican el cuerpo femenino desde una subjetividad patriarcal donde la caridad cristiana era y es un valor de prestigio social para la mujer.

#### **5.4. Una dialéctica conceptual binaria de lo femenino: Celipín Centeno y Teodoro Golfín.**

Las sociedades contemporáneas están consolidadas sobre una lógica falocéntrica sobre la que, tradicionalmente, se ha establecido una dialéctica de pares conceptuales para explicar lo femenino en términos de carencia o de lo negativo respecto de lo masculino en aras de mantener la subordinación estratégica de las mujeres. Así pues, la mujer se convirtió en Alteridad, en lo Otro del hombre, condición que servía, como afirma Simone de Beauvoir ([1949], 1999, I: 225), —a los intereses económicos de los varones, pero también a sus pretensiones ontológicas y morales. En este sentido, Celipín y Teodoro Golfín representan las dos caras de una misma moneda en la transmisión de un pensamiento binario patriarcal que reduce lo femenino a ser lo negativo o lo carente respecto del hombre. Los dos, en una supuesta labor humanitaria, intentan re-educar y ayudar a Marianela, pero no hacen sino perpetuar una concepción patriarcal de la mujer. Tanto el médico como el hijo menor de los Centeno tienen muy claro que la educación es el único medio que tiene el pobre para redimirse y progresar social, cultural y económicamente en sociedad. Teodoro Golfín, reputado oftalmólogo internacional que ha estado, incluso, en las Américas ya lo ha conseguido mientras que Celipín, aspirante a médico, está en proceso de serlo, siendo el otro su mayor referente.

Si bien el espacio de la escuela no aparece de modo directo, sí aparece como un espacio anhelado, deseado, por parte de Celipín en tanto que su mayor empeño es irse a vivir a Madrid, trabajar allí como criado de alguien y estudiar para ser una persona de mérito. También, la escuela aparece como un espacio evocado por la necesidad, expresada por casi todos, que tiene Marianela de una educación. Pero no solo ella, sino también los hermanos mayores de Celipín Centeno, Tanasio, Mariuca y Pepina, pues todos están embrutecidos por el trabajo en la mina y moldeados por las identidades que la madre, verdadera patriarca de la familia, ha confeccionado para ellos. En este sentido, Mariuca y Pepina son dos ejemplos de mujeres que habían circunscrito un modelo femenino patriarcal. Son dos mujeres mediadas por un discurso según el cual la erudición sobraba en la mujer, dado que esta únicamente debía ejercer como madre y esposa en sociedad.

En este contexto, Luce Irigaray propone deshacer estos axiomas patriarcales utilizando el símbolo del espejo para anular la idea de que la mujer es la imagen complementaria del hombre. Un axioma generalizado se fundamentaba en discursos

como el de la teoría psicoanalítica freudiana según la cual el falo, la potestad masculina en términos simbólicos, se convierte en el objeto de la envidia en la mujer al carecer esta de ello. Asimismo, se postulaba que el hombre, en cuanto que tiene un sexo —visiblel y externo, posee la capacidad del goce, de lo sexual mientras que los genitales femeninos se concebían como un no pene o una malformación del mismo, por lo tanto, la mujer tiene otra clase de deseo que no es sexual. La mujer es un cuerpo sin pene, es un cuerpo sin sexo y, por tanto, un cuerpo sin libido. Así pues, su deseo se ha convertido en —instintol, esto es, en instinto maternal reduciendo, así, la identidad femenina a la naturaleza, a lo biológico y a lo reproductivo o, también, a ser el objeto de deseo del hombre. Por eso mismo, Mariuca y Pepina se arreglan y se adornan en las pocas oportunidades que tenían para socializar públicamente con los hombres.

Por tanto, las mujeres han sido reducidas a unos ejes conceptuales a partir de presupuestos patriarcales por lo que, difícilmente, pueden tener una identidad y un pensamientos propios sino los que han elaborado, premeditadamente, los hombres para ellas. Como explica H. Cixous ([1979], 1995: 14), en todo donde interviene una ordenación, hay —una ley [que] organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas)l donde el logocentrismo somete al pensamiento a un sistema de dos términos, inclusive a la pareja hombre/mujer. Así pues, a través del conjunto de sistemas simbólicos —lenguaje, arte, familia, religión— la relación masculino/femenino se ha conectado, entre otros, con los binomios actividad/pasividad, cultura/naturaleza y lo maternal/sexual. De esta manera, los cuerpos de las mujeres han sido moldeados, alienados y mediados por un discurso que no es el suyo quedando, así, ellas exiliadas de sus cuerpos al tomar como suyas las distintas identidades con las que los hombres han querido marcarlas.

De esta manera, las hijas de Centeno no tienen voz propia y son conducidas por una madre patriarcal. Mariuca y Pepina representan no tanto el prototipo femenino mariano como sí el prototipo del objeto sexuado del hombre. Ellas, mujeres pobres y dedicadas al trabajo embrutecedor de las minas, no han tenido ni la más mínima educación orientada a aprender los preceptos del Evangelio cristiano. Por ello, los encantos de las de Centeno no eran morales sino corporales. Su belleza no era del tipo de mujer virginal y angelical como en Florentina, sino el de la mujer desinhibida y coqueta porque —vestían falda corta, mostrando media pantorrilla y el carnoso pie descalzoll y, además, —eran muy apechugadas, muy derechas, fuertes y erguidas como amazonasl (p. 84). Así pues, las hermanas estaban definidas de acuerdo a otra imagen

femenina estereotipada patriarcal, la de ser simples objetos sexuales de los hombres donde éstos colocan su deseo. Por eso es significativo que una de las primeras características que el narrador destaca de ellas estuviera referida a su atuendo, a la desnudez de sus pantorrillas y al tamaño de sus senos. Como explica Rivera Garretas (1996: 59-71), la cuestión del adorno femenino, no era una cuestión simplemente de frivolidad, sino que tenía que ver con la existencia simbólica del cuerpo femenino en la cultura occidental. La mujer no tiene una identidad propia, una identidad de sí misma sino, solamente, aquella que les han otorgado la mirada de los hombres de acuerdo a un prototipo de feminidad. Los vestidos y el adorno femeninos son una forma, entre otras, de cumplir con este prototipo normativo y, por tanto, de afirmarse como individuo en la sociedad:

la mujer, por el hecho de no estar situada, de no situarse en su lugar, está desnuda. Los vestidos, los afeites, las joyas son aquello con lo que intenta darse un envoltorio. Ella no dispone del envoltorio que es y tiene que buscarlos artificiales (Irigaray, L. [1984], 2010: 18).

De ahí que —como ha escrito Iris M. Zavala (1997: 123)— —ornato, desnudez y castidad sean tres temas insistente y exclusivamente asociados con el cuerpo de las mujeres en nuestra tradición ética, artístico-literaria y política. Así pues, tradicionalmente, las mujeres no han sido y no son, en muchos casos, libres en su decisión de adornarse, ya que esta decisión —no tendría otro horizonte que el de gustar, atraer y seducir a los hombres de su entorno: no tendría, pues, nada que ver con su placer personal ni con su amor y sentido de sí y de su cuerpo... (Rivera Garretas, M.<sup>a</sup> M., 1996: 64). Tanto es así que los pocos días en que la Señana dejaba salir a sus hijas del entorno minero obedecía a una intención de mostrarlas públicamente en aras de encontrar a un candidato para esposo, siempre vistiendo sus mejores galas y adornos y acompañadas por su madre. Así pues, la importancia de la apariencia y el adorno en la mujer ha respondido, históricamente, a una necesidad femenina obligada de corresponder con una imagen femenina específica que busca la aprobación o el deseo del hombre. De ahí que las referencias primeras que tenemos de Mariuca y Pepina Centeno sean su sensualidad en detrimento de un nulo intelecto porque, aparte de exhibir la pantorrilla y enseñar piel con vestidos cortos, ellas no poseían ya casi ninguna

otra habilidad. Únicamente se caracterizaban por sus rudas cabezas, ocupadas en un trabajo mecánico y sin ninguna otra aspiración. No obstante, las Centeno eran envidiadas por Marianela porque ella, también mujer y, por tanto, sometida al mismo prototipo de feminidad, aspiraba siquiera a parecerse a la hermosa Mariuca.

En este contexto, Venegas Medina (en Muñoz, A. M.<sup>a</sup>, Gregorio, C. y Sánchez, A. (eds.), 2007: 205-225) propone analizar las prácticas estético-corporales que se han difundido a través de los discursos literarios desde una óptica feminista entendiendo aquellas como procesos socio-culturales en los que tiene lugar, tanto a nivel individual como colectivo, no solo una actividad de sumisión/reproducción sino, también, de resistencia. Así pues, en ocasiones, el cabello corto en la mujer no solo puede obedecer a una voluntaria tendencia estética sino, también, a un acto de rebelión y de transgresión contra esas imágenes femeninas idealizadas que, todavía, persisten en las sociedades patriarcales y por las cuales las mujeres son evaluadas y castigadas. De este modo, Venegas Medina (2007: 207) reivindica la importancia de la experiencia corporal en la mujer, pues —es a través del cuerpo experimentado, vivido, reflexionado, como tiene lugar la construcción de la identidad o subjetividad corporal femenina, mediante experiencias y prácticas de sumisión y resistencia a valores, normas e ideales imperantes sobre la feminidad referida al cuerpo—. Las experiencias y prácticas corporales de las mujeres pondrán de manifiesto que el cuerpo femenino siempre ha estado sometido a la —mirada normativa del Otro— resultando aquél un producto nacido de la lógica patriarcal. De ahí que, tanto Celipín como Teodoro Golfín, instaurados en un sistema patriarcal y bajo pretexto de ayudar e instruir a una joven huérfana, intentan vincular el cuerpo y las prácticas corporales de Marianela a un conjunto de valores, normas e ideales que se relacionan bien con lo doméstico o, bien, con una moral cristiana. A diferencia de los hombres, la instrucción femenina en una sociedad patriarcal no resultaba provechosa porque las mujeres, pobres o ricas, debían cultivar otra clase de capacidades y habilidades. Sin embargo, los hombres y, sobre todo, los hombres —nuevos<sup>141</sup> como Teodoro y Carlos Golfín sí conocían, por experiencia

---

<sup>141</sup> Félix J. Ríos (1997: 977-987) señala la aparición del hombre —nuevo, desde el primer momento, en la obra de autor canario conforme a lo que en la época, pedagogos y juristas como Giner de los Ríos y Julián Sanz del Río estipulaban para una sociedad donde el individuo debía encontrar en la educación su arma más eficaz para hallar otro conocimiento. El ser humano debía conocer en la ciencia a Dios y el mundo gracias a la voluntad individual educarse a sí mismo. En este sentido, Teodoro Golfín representan el modelo ideal del hombre nuevo, el hombre hecho a sí mismo: —Es un hombre que se ha hecho a sí mismo, el moderno héroe burgués [...] que triunfa en la nueva sociedad. La trayectoria de este personaje es más el resultado novelesco de un deseo idealizado del creador que una realidad en la España turbulenta del XIX donde no abundan casos como el aquí relatado. La realidad política, social y educativa de España

propia, el poder que tenía la educación en la redención de las almas más humildes y rudimentarias.

Los dos hermanos Golfín eran hombres formados y profesionales porque Carlos era ingeniero de minas y Teodoro oftalmólogo. Sin embargo, los dos proponen una educación diferente para Marianela asegurando Carlos haber observado que la huérfana no es tonta y que tenía cierta inteligencia y agudeza de ingenio debajo de —aquella corteza de candor y rusticidad (p. 127). Solamente necesitaba a alguien que se tomara el trabajo de enseñarle —alguna cosa. Por ello, primero Celipín y después Teodoro se van a erigir, uno, como consejero de vida y, el otro, como —padre espiritual de la huérfana. Celipín es el hijo menor de la familia Centeno, la cual también es calificada como —familia de piedral no solo en referencia a la piedra que todos sus miembros tenían que picar en el trabajo de la mina, sino, también, a la ausencia total de intelecto y a cualquier pretensión por aprender. Algunos casos, como el padre Sinforoso o el primogénito Tanasio, tan imposibilitado de piernas como de ingenio, rayaban la idiotez. La única excepción<sup>142</sup> en la familia era Celipín quien destacaba entre todos por su deseo de querer formarse y salir de aquella ignorancia y miseria: —yo no quiero ser una piedra, yo no (p. 185). Tanto es así que la Seđana, en sus cortos alcances, no comprendía aquella aspiración diabólica en dejar de —ser piedral, pues —¿por ventura había existencia más feliz y ejemplar que la de los peđascos? (p. 85).

---

es muy otra. Teodoro Golfín es uno de los prototipos de ese hombre nuevo que Galdós aspira a representar a través de muchos de los personajes de su ingente obra novelesca (p. 982).

En el tema de la educación en los personajes galdosianos también coincide Geraldine M. Scalon (1989: 81-95), quien seđala que —Galdós también concediñ mucha importancia a la educaciñ como medio para mejorar la posición social del individuo. Teodoro la considera como más esencial incluso que las comodidades materiales: cuando Carlos le pide pan, le da matemáticas, y cuando el médico le aconseja enviar a su hermano al campo para recuperarse, le manda a la Escuela de Minas. Teodoro, aunque orgulloso de sus logros —vanidad calificada por el narrador como «la más disculpable de todas las vanidades, pues consistía en sacar a relucir sus dos títulos de gloria: su pasión por la Cirugía y la humildad de su origen»— a diferencia de tantos hombres que habían labrado su propia fortuna, no está tan pagado de sí mismo como para atribuir la peor fortuna de otros a una falta de carácter. Si él está convencido de que Dios ayuda a aquellos que se ayuden a sí mismos, también se da cuenta de que hay muchos que poco pueden hacer sin la ayuda de otros (p. 88). No obstante, la fortuna de Teodoro no es solo económica o material, sino, sobre todo, intelectual y espiritual porque, al contrario que Agustín y José María Manso, otros ejemplos de indios galdosianos, —esta lucha [la del progreso social y económico] no la realiza en América sino en España; y su ida al continente americano, ya con el título de médico, le sirve únicamente para enriquecerse y cimentarse en el prestigio de la ciencia médica (Quevedo García, F. J. 1990: 488).

<sup>142</sup> Como explica N. Clémessy (1990: 31), Celipín —aunque es personaje muy secundario, encarna un caso de rebeldía infantil que para [Galdós] tiene valor ejemplar en el inframundo de Socartes representado por los Centenos.

Por todo ello, quizás Celipín conectaba, a pesar de las diferencias<sup>143</sup>, con la huérfana porque los dos estaban embrutecidos por la falta de una educación y los dos eran tratados como animales o cosas (—no somos más que bestias que ganamos un jornal, p. 81). El niño como Marianela también ocupaba un espacio marginal en la casa porque, al ser el benjamín, tenía su dormitorio en la cocina, la pieza más interna, más remota, más crepuscular, más ahumada de las tres que componían la morada centenal. En esta situación, el niño, que frisaría los doce años, es el que expone a la huérfana sus —revolucionarias ideas de aprender a leer y marcharse a Madrid donde podrá estudiar y convertirse en doctor como Teodoro Golfín:

Todo niño, es harto sabido, necesita modelos para regir su conducta y las imágenes de la madre y del padre son decisivas en su desarrollo psíquico. Celipín, él, ha rechazado estas imágenes y en busca de un modelo varonil, era lógico que se fijara en D. Carlos Golfín, ejemplo de éxito social, y poco después, en el de su hermano Teodoro tan prestigioso (Clémessy, N. 1990: 33).

En su plan de marcharse a la capital española, Celipín irá recaudando las monedas que, voluntariamente, Marianela le entregaba. En este sentido, Nela es quien impulsará al niño a economizar a fin de cumplir sus proyectos y hacerse, según él, un —hombre de provecho, un —hombre de pesqui (p. 80). En cambio a la huérfana no le importaba el dinero y daba, con agrado, sus pocos reales al otro porque, según ella, una mujer tan fea y deforme nunca podría ser nada rechazando, así, cualquier invitación de marchar con Celipín a la capital. De cualquier manera, la huérfana poco iba a aprender si no era a cocinar, planchar o guisar porque los planes del pequeño de los Centeno pronto son revelados. Este pretendía ponerse al servicio de varios amos en la capital como una manera de mantenerse y pagarse sus estudios de medicina. Mientras tanto Marianela no adquiriría, ni siquiera, algún conocimiento o erudición que estuviera al margen de lo doméstico. Así pues, Centeno planeaba comprarse una cartilla para aprender a leer y escribir de forma autodidacta pero pensaba que la huérfana aprendería otros modales y refinamientos, sin duda, muy decorativos y vistosos:

---

143

—Celipín y Nela aunque hermanos en la miseria, cumplen en la novela funciones que los separan. Frente a Marianela, sometida a oscuras fuerzas telúricas que la tienen enraizada en Socartes, la invención de Celipín corresponde a unos supuestos ideológicos que inspiran la tesis realista mantenida en la novela. Celipín no piensa más que en escapar de su medio de origen, queda ajeno a la sensibilidad de Nela porque su intelecto se concentra en la voluntad de cumplir su proyecto (Clémessy, N. 1990: 36).

Pues es que tú debías venir conmigo, y siendo dos, nos ayudaríamos a ganar y a aprender. Tú también tienes talento, que eso del pesquis a mí no se me escapa, y bien podías llegar a ser señora, como yo caballero. ¡Qué me había de reír si te viera tocando el piano como doña Sofía!

—¡Qué bobo eres! Yo no sirvo para nada. Si fuera contigo sería un estorbo para ti (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 149).

Así pues, para Marianela, Celipín planea una vida doméstica al servicio como criada de algunos marqueses o señores ricos en Madrid mientras que, para él, planea un camino hacia el conocimiento y la profesionalización que le permitiría no solo una erudición y un reconocimiento social, sino también un sustento y una independencia económica. De esta manera, en una mentalidad patriarcal, la mujer no tiene cabida en el espacio público y, mucho menos, en un puesto de poder como el que ocuparía Celipín siendo doctor. La mujer únicamente es construida en correspondencia con la imagen estereotipada tradicional de madre y esposa de modo que debía aprender virtudes como la abnegación, la castidad y la prudencia para servir bien a sus futuros hijos y marido. No obstante, Celipín también consideraba para ella el aprendizaje de muchas —finuras— como tocar el piano o tener modales en la mesa. En esta situación, el desarrollo del intelecto femenino es negado e, incluso, censurado en un sistema patriarcal donde el conocimiento de otros saberes no domésticos podrían despertar el ingenio y la agudeza femeninos provocando posibles rebeliones y desequilibrios dentro del matrimonio y de la sociedad. Por ello, históricamente, el pensamiento falocéntrico ha buscado alejar a las mujeres del espacio público y de los ámbitos de poder circunscribiéndolas a un par conceptual donde ellas son lo biológico, lo materno y lo doméstico:

[...] y una vez que estemos en los Madriles del Rey de España, tú te pondrás a servir en una casa de marqueses y condeses y yo en otra, y así mientras yo estudie tú podrás aprender muchas finuras. ¡Córcholis!, de todo lo que yo vaya aprendiendo te iré enseñando a ti un poquillo, un poquillo nada más, porque las mujeres no necesitan tantas sabidurías como nosotros los señores médicos (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 184).

En este contexto, además del don de lo doméstico, la mujer debía poseer ciertas virtudes morales para ser una —mujer de bien— de acuerdo a la moral cristiana. Por ello, Teodoro Golfín se erige, ahora, como el confesor y el padre espiritual de Marianela de forma que ella se instruyera en los fundamentos del Evangelio cristiano y en los valores de la humildad, resignación y discreción. Así pues, si en principio el médico había

animado a la joven para que aprendiera a leer, pronto se verá que los propósitos pedagogos de Golfín iban por el camino de la ideología patriarcal al vincularse más con un contenido espiritual que intelectual. Se produce, así, una ruptura del *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 190-192) puesto ¿cómo habríamos podido imaginar que un hombre hecho a sí mismo a través de su esfuerzo y trabajo y que un hombre que sabía bien del poder de la educación en seres marginados iba a propugnar un discurso tan tradicional y patriarcal?

Teodoro Golfín se había convertido en un reputado oftalmólogo y Carlos en un ingeniero de minas muy notorio. Los dos hermanos, nacidos de la clase más humilde, habían luchado juntos para salir de la ignorancia y la pobreza. Teodoro, que era el mayor, fue médico antes que Carlos ingeniero ayudando a éste siempre de modo que si Teodoro, primero, aprendió a leer, después enseñó a su hermano. El oftalmólogo empezó sirviendo a diversos amos, que le daban de comer y le permitían ir a la escuela y cuando ya fue médico, envió a su hermano a la escuela de minas. De esta manera, Teodoro, que sabía que la erudición era el único medio del pobre para progresar en sociedad, mostró siempre una honda preocupación porque su hermano menor también estudiara. Pensamiento que, en un principio, sí parecía que el doctor enunció a Marianela en el instante de su intento de suicidio aconsejándola estimar otros dones que no fueran los de la belleza exterior. Sin embargo, después, durante la instrucción o —domesticación (cap. XIX) de la joven, se descubrirá que tales dones a los que se refería el médico eran los de la virtuosidad cristiana y no los de la sapiencia humana. Marianela, en tanto que mujer, debía desarrollar otra clase de capacidades. Por eso, cuando el médico evita el suicidio de Marianela, conocedora ya del compromiso matrimonial entre los dos primos Penáguilas, la invita a seguir un camino interior, el de la humildad y la resignación, como una buena mujer cristiana.

A partir de aquí, Teodoro se nombra, literalmente, como el amo y propietario (—te hago mi esclava, —eres mía, p. 199) de la huérfana a quien, afirma, ha cazado como a las mariposas silvestres (—te cazo, esa es la palabra, te cazo con trampa en medio de los bosques, fierecita silvestre, y voy a ensayar en ti un sistema de educación, p. 199). En su opinión, Marianela debía instruirse en el conocimiento del Evangelio y desechar cualquier superficialidad, puesto que una muchacha que mostraba tanto interés por poseer la belleza exterior evidenciaba una alta vanidad. Y, una mujer vanidosa y coqueta no se ajustaba al modelo de la Virgen María, que es la personificación misma de la humildad, la abnegación y lo espiritual:

—Tranquilízate, ven acá —le dijo con dulzura— Hablaremos... Es verdad que no eres muy bonita... pero no es propio de una joven discreta apreciar tanto la hermosura exterior. Tienes un amor propio excesivo, mujer (Pérez Galdós, B. *Marianela*: 196).

De ahí que si el ornato y la exhibición de la apariencia en la mujer eran algo valorado y socialmente obligado desde la mirada sexuada masculina, no era así para la moral cristiana cuyo modelo femenino es el de la Virgen María. Como explica Rivera Garretas (1996: 63-64), fue durante los primeros siglos del Cristianismo cuando los padres de la Iglesia condenaron, con gran violencia, el adorno femenino. Éstos asociaron el adorno femenino, primero, con una desobediencia a la obra divina por la pretensión de las mujeres de modificar y mejorar la obra del Dios creador, y, segundo, con la promiscuidad de las mujeres que, exclusivamente, se adornaban para seducir a los hombres. Así pues, estas mujeres eran presentadas como rebeldes, desafiadoras de la obra divina y, sobre todo, como pecadoras. Sea como fuere, las mujeres siempre quedaban en una situación de marginación<sup>144</sup> porque si no eran censuradas por los hombres al ajustarse a un determinado prototipo de feminidad, sí lo eran por la institución eclesiástica que las criminalizaba al no adherirse a la castidad estipulada por la cristiandad. En este contexto, Teodoro se presenta también como el padre espiritual de la huérfana y la insta a seguir el camino de la humildad y la discreción. La humildad es una virtud que Marianela debía cultivar y practicar sacrificándose y sintiendo alegrías por los demás como, por ejemplo, con el matrimonio de Pablo y Florentina. De esta manera, el tratamiento recomendado por el doctor para la huérfana eran la oración y la asistencia a ceremonias litúrgicas en aras de erradicar su candorosa imaginación, sus

---

<sup>144</sup> Yahia Cherif (en González de Sande, M. (ed.), 2010: 325-332) estudia la marginación de la mujer, a partir de un estudio comparativo, en las novelas *Marianela* de Galdós y *María*, escrita esta última en 1867 por el colombiano Jorge Isaac. María, inscrita en la novelística hispanoamericana romántica, cuenta la historia de un amor idílico entre María y Efraín. La huérfana y su primo se habían amado desde la niñez, y su relación quizás demasiado cercana que había suscitado reparos en la afectuosa familia, finalmente queda bendecida, con tal que los novios esperasen hasta que Efraín terminase sus estudios de medicina en Londres. El romance termina trágicamente cuando, sin motivo aparente, María muere, víctima de una extraña enfermedad, antes que su amado pudiera volver al hogar paterno. Su muerte responde a un atolladero social insalvable, en el cual la pareja no ha estado sometida nada más que a restricciones, siendo María, enferma de una epilepsia congénita, la más cuestionada por la familia y por la sociedad al no poder proveer de hijos a Isaac en un futuro matrimonio.

El trabajo de Yahia Cherif intenta demostrar las verdaderas razones que llevan a la muerte a las dos protagonistas que no son otras que la situación de marginación que, tradicionalmente, ha sufrido la mujer al estar sometida y limitada por el prototipo femenino que estipula un sistema patriarcal. Así pues, las dos protagonistas —son diferentes papeles de una mujer marginada hasta llegar al modelo de la mujer perfecta que se ve en la historia, cultura, arte (p. 326) y, por eso, las dos terminan igual, en muerte.

ideas supersticiosas, sus envidias al no poseer la belleza de Florentina y su despecho al no poder casarse con Pablo.

Todo ello da cuenta de cómo, históricamente, las sociedades patriarcales han contribuido a perpetuar una representación hegemónica del cuerpo femenino como un invariante que se limitaba a la maternidad, a lo doméstico y, también, a la santidad. En este sentido, Judith Butler ([1993], 2002: 58-66) se refiere a la teoría foucauniana sobre la —materialización del cuerpo del prisionero, según la teórica el de la mujer, y la materialidad de la prisión, la cultura del Patriarcado, de modo que —la prisión se *materializa* en la medida en que *esté investida de poder* y —la *materialidad* designa cierto efecto de poder o, más exactamente, es el poder en sus efectos formativos o constitutivos (Butler, J. [1993], 2002: 64). La teórica americana explica la historia de los —cuerpos de la mujer como una relación entre materialidad e investidura en la medida en que, también, Foucault describe el proceso de materialización como una investidura del discurso y el poder. Esta operación explica cómo la construcción de la femineidad ha sido, históricamente, realizada por los instrumentos de poder del Patriarcado quedando, así, reducida a lo biológico. Sin embargo, dicha operación de poder queda disimulada u ocultada a través de la constitución y la formación de un campo epistémico que se transmite en las normas reguladoras heterosexistas del discurso imperante. Este es el caso de Teodoro cuando explica a Marianela los dogmas o fundamentos del Evangelio por los cuales se debía regir una esposa cristiana en la sociedad.

Por tanto, la materialidad del cuerpo<sup>145</sup> de la mujer es el resultado de un proceso de reiteración discursiva a través del cual se regulan y, también, se interiorizan determinadas imágenes o modelos femeninos permitiendo o prohibiendo algunos de ellos para producir, así, un cuerpo sexuado inteligible y reconocible culturalmente. Por ello, el poder no es solo aquel que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera y que lo subordina a un orden inferior sino que, también, como hemos visto con Foucault, el poder se entiende como algo que forma al sujeto desde dentro y —que le proporciona la

---

145

La preocupación teórica de los Estudios de las Mujeres que se viene dando en los últimos tiempos ha puesto el foco de atención en cómo y desde dónde se está abordando el cuerpo femenino. Como explican Belén Agrela y Ana M.<sup>a</sup> Muñoz (en eds. Muñoz, A. M.<sup>a</sup>, Gregorio, C., y Sánchez, A. 2007: 403), se hace necesario —analizar las formas corpóreas de las mujeres; los modos en los que se escriben, describen y reproducen sus cuerpos; los significados de género, belleza y poder que adquieren; las maneras en que dichos cuerpos quedan vinculados y establecidos a partir de unas determinadas identidades que los reafirman, pero que también los niegan e invisibilizan; las naturalizaciones y asociaciones que se producen entre la idea de cuerpo y las nociones de placer, sexo y maternidad.

misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo de modo que acaba —internalizando o aceptando sus condiciones (Butler, J. [1997], 2001: 12). En este sentido, los instrumentos del Patriarcado están funcionando desde el interior de Marianela porque, al tener ella asimilados y aceptados sus valores, es ella misma quien mide su existencia y su deseo conforme a ellos de modo que, continuamente, vemos cómo se avergüenza y culpabiliza por no poder cumplir con esa imagen femenina normativa.

**CAPÍTULO VI. *DOÑA PERFECTA* O EL  
CONFLICTO DE LAS  
RELACIONES MADRE/HIJA**

## 6. 1. Una “maternidad represora”: Doña Perfecta.

Doña Perfecta, hija del brigadier Rey, es viuda del más rico propietario del pueblo de Orbajosa, don Manuel María José de Polentinos que —tenía tanta hacienda como buena mano para gastarlal. El juego y las mujeres cautivaban de tal modo al opulentísimo Polentinos que habría dado todas sus tierras y fortunas si la muerte no se lo hubiera llevado antes. Por aquel entonces, el marido de doña Perfecta y padre de su hija Rosario, acabó pronto por dilapidar el patrimonio de la familia de modo que la señora, una vez viuda, se vio hostigada por las enormes deudas y amenazas de los prestamistas que pretendían arrebatarle las fincas. Todo ello provocó una lamentable administración de Orbajosa y el descrédito social de la viuda, teniendo esta que recurrir a su hermano Juan Rey, también viudo que residía fuera del pueblo con un único hijo José o, como casi todos le llamaban, Pepe Rey. Juan Rey mostró tanta diligencia y tino en el asunto de las deudas de su hermana que, al poco tiempo, la mayor parte de los peligros habían desaparecido permitiendo a Perfecta administrar sus vastas tierras mientras que él hacía frente a los acreedores en Madrid. Tal era la gratitud de doña Perfecta hacia su hermano que su agradecimiento duraría toda la vida y, constantemente, se refería a él como el padre de su hija Rosarito, quien aprendió muy pronto a venerar el nombre de su tío: —¿Cómo te pagaremos ella y yo tan grandes beneficios? ¡Ay!, querido hermano mío, desde que mi hija sepa discurrir y pronunciar un nombre, yo le enseñaré a bendecir el tuyol (p. 86). Sin duda, como veremos, el auxilio prestado por Juan Rey a su hermana será el motivo principal por el que la viuda de Polentinos no pueda negarse a la propuesta de aquel de casar, en un futuro, a Rosario con su hijo Pepe. Pero, como explicaremos, este —contratol será puesto en peligro cuando Pepe, un joven ingeniero y ateo capitalino, llega a Orbajosa para conocer a tía y sobrina en aras de formalizar el compromiso matrimonial. Aparecen, así, las primeras reticencias de la señora Perfecta quien no está dispuesta a casar a su hija con un hombre de tanta flaqueza moral. Asimismo, el intento del sobrino de promulgar y divulgar ideas poco conservadoras y modernos conocimientos que, aprendidos durante sus estudios y viajes por el mundo, son denunciadores del fanatismo religioso y de sus consecuencias para el progreso de las sociedades, tampoco son del agrado ni de su tía ni del pueblo. Quedará aniquilada, así, cualquier pretensión de boda en los primos.

En este sentido, doña Perfecta se convierte en el alter ego de todos los orbajenses como demuestra el hecho de que ella sea la única persona del pueblo que no tiene un

apodo y la única a la que nadie osaba desobedecer ni cuestionar porque, en opinión de todos, Perfecta era un ángel y, por extensión, su hija también. Con la gobernación de sus tierras y de la servidumbre a su cargo, su rectitud moral cristiana, su virtuosa caridad y su radical oposición a las ideas de progreso y modernidad que no traían nada más, en opinión de la viuda, que los vicios de la capital, doña Perfecta era para todos la misma personificación de un ángel. Por tanto, la viuda de Polentinos es la mujer más respetada y valorada de entre sus allegados provincianos. También, en el ámbito familiar y privado, la viuda se erige, con la estimable ayuda y consejo del sacerdote del pueblo, como la instructora moral de su única hija Rosario a quien llamada cariñosamente Rosarito. La viuda de Polentinos se encarga de educar a su hija en los fundamentos de la moral cristiana en aras de que sea y se comporte como una mujer virtuosa y virginal<sup>146</sup>. Así pues, la apariencia y el comportamiento —angelical de la viuda son reconocidos y valorados por quienes la rodean como su sirviente Licurgo.

Partimos así, como lectores, con un determinado *horizonte de expectativas* a partir de la síntesis o el agrupamiento de todas estas perspectivas del texto que, mutuamente, —se influyen y se aúnan en un equivalente que posee el carácter de una constitución de sentido (Iser, W. [1976], 1987: 192-193). El criado fiel de doña Perfecta constituye una de las perspectivas textuales que estimula la representación de una imagen estereotipada femenina no solo de su señora sino, también, de Rosario de

---

146

En este punto tenemos que relacionar la novela de *Doña Perfecta* con el texto también galdosiano *Gloria*, publicado entre 1876 y 1877, el cual ha sido visto por parte de la crítica como Walter T. Pattison (1979) como una reiteración, si bien en un tono más moderado, de lo planteado en *Doña Perfecta* debido al tema de la intolerancia religiosa. No obstante, si en esta última novela el conflicto se desarrolla sobre todo en torno a la figura de Perfecta y su hija Rosario, adquiriendo la viuda de Orbajosa la entidad necesaria para que la acción quede supeditada a ella, en *Gloria* el conflicto se centra en la pareja de amantes: Gloria, católica y única hija de la familia Lantigua, y Daniel Morton, náufrago inglés de origen hamburgués y de religión judía. Pese a las diferencias, en los dos textos galdosianos se insta a la educación y a la asunción de los valores del Patriarcado porque la pertenencia de Juan de Lantigua, padre de Gloria, al partido neo-católico no solo sirve para restaurar los valores del catolicismo sino, también, para mantener a la mujer y, por supuesto a su hija Gloria, subordinada al modelo mariano de la cristiandad. De esta manera, como Rosario, Gloria será educada en los valores de una religión que sirve de instrumento al sistema dominante para recluir a la mujer en el encierro del espacio doméstico.

En este sentido, Juan de Lantigua se esmera en adoctrinar a su hija Gloria en los valores y virtudes católicos de modo que le aconseja atemperar su carácter y mantener la serenidad y el aplomo: —Reflexiona en esto, hija mía, y modera tu arrebatado temperamento. Mira, la pobre Francisca a quien tú acusas, te podrá dar buenas lecciones. Observa con qué admirable método y previsión, y reposado estudio hace las cosas de la casa (Pérez Galdós, B. *Gloria*, 2011: 176). El capítulo V, —Cómo educó a su hijal, constituye un ejemplo significativo y explícito de la educación ejercida por Lantigua quien, después de quedarse viudo, encerró a Gloria en un colegio, cuyo nombre provenía de una de las advocaciones más piadosas de la Virgen María, durante varios años para conseguir que ella volviera en completa posesión del catecismo. Por ello, el padre también prohibió a su hija la lectura de novelas que enardecieran su imaginación o que encendieran sus deseos y afanes. En cambio, el señor Lantigua sí le recomendaba la lectura de la *Vida de San Pablo Apóstol* de Quevedo o los tratados políticos de Saavedra Fajardo que seguían la perspectiva de la monarquía cristiana.

acuerdo al canon patriarcal de la mujer angelical. De camino a casa de su ama, el siervo confirma a Pepe Rey que Rosarito es el fiel retrato de su madre y, por tanto, la mejor esposa que él puede tener: —¿Qué he de decirle de doña Rosarito, sino que es el vivo retrato de su madre? Buena prenda se lleva usted, caballero don José [...]. Tal para cual, y la niña no tiene tampoco por qué quejarse. Poco va de Pedro a Pedrol (p. 72).

Sin embargo, antes de emprender su viaje a Orbajosa, Pepe Rey ya se había hecho unas determinadas conjeturas acerca de cómo serían sus parientes y el pueblo, desconocidos para él hasta entonces. El joven ingeniero parte con unas *expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 180-183) a partir de lo que le había contado su padre, hermano de doña Perfecta, y su madre ya fallecida y nacida en Orbajosa. Pepe Rey experimenta un proceso hermenéutico similar al que experimenta el lector/a en el proceso de la lectura y que ha sido descrito por la teoría de Iser ([1976], 1987: 225-229). A partir de unos contenidos verbales que se asocian con lo perceptivo y con lo sensible —las estructuras narrativas en el caso del lector/a y los sonidos en el caso de Pepe Rey—, se generan unos contenidos mentales que se asocian con lo representativo y lo intelectual. Por consiguiente, la recepción de un —texto verbal, ya sea literario o auditivo, conlleva una actividad cognitiva por la cual Pepe Rey se forma una serie de imágenes mentales sobre la personalidad y la apariencia —angelical de tía y prima y las ponen en relación, seguramente, con sus modelos femeninos más cercanos, por ejemplo, su madre ya fallecida. Veremos, así, cómo sus *expectativas* iniciales serán confirmadas o refutadas y, por tanto, corregidas durante su primer encuentro y convivencia con madre e hija.

En este sentido, Pepe Rey pronto empieza a darse cuenta de que sus creencias previas a la llegada al pueblo estaban distorsionadas y erróneas. Primero, al bajar del tren que le había llevado hasta el pueblo, Pepe Rey observa que esos bellos paisajes y parajes del pueblo sobre los que le había hablado, siendo él un infante, su madre eran, en realidad, horribles campos agrestes, sin apenas vegetación y habitados por desgarrados labriegos. El contraste con ese pueblo, el cual es nombrado como —Villahorrenda por el narrador en sustitución de Orbajosa, provocan la confusión y decepción de Pepe Rey:

Es la primera vez que veo el patrimonio que heredé de mi madre. La pobre hacía tales ponderaciones de este país, y me contaba tantas maravillas de él, que yo, siendo niño, creía que estar aquí era estar en la gloria. Frutas, flores, caza mayor y menor, montes, lagos, ríos, poéticos arroyos, otros pastoriles, todo lo había en los Alamillos de

Bustamante, en esta tierra bendita, la mejor y más hermosa de todas las tierras... ¡Qué demonio! La gente de este país vive con la imaginación. Si en mi niñez, y cuando vivía con las ideas y con el entusiasmo de mi buena madre, me hubieran traído aquí, también me habrían parecido encantadores estos desnudos cerros, estos llanos polvorientos o encharcados, estas vetustas casas de labor, estas norias desvencijadas, cuyos canjilones lagrimean lo bastante para regar media docena de coles, esta desolación miserable y perezosa que estoy mirando (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 74).

Segundo, cuando ya se acerca a las inmediaciones de la vivienda de su tía, el ingeniero ve confirmadas sus *expectativas* iniciales respecto a la apariencia angelical de su prima Rosarito. Al alzarse sobre los estribos de su caballo para mirar por encima de la tapia que daba a la huerta de la casa, Pepe observó que Rosario sí era la misma personificación de la inocencia, la candidez y la bondad tal y como le había asegurado previamente el sirviente Licurgo. También el acompañamiento del sacerdote don Inocencio en la huerta confirmaba el halo de espiritualidad con la que todos habían descrito a Rosario. Así pues, en una primera mirada, Pepe Rey resalta la belleza, prudencia e inocencia de su prima porque, esta nada más verlo, se puso —encarnada<sup>l</sup> y salió corriendo para esconderse dentro de la casa. Un comportamiento que, sin duda, era característico de una mujer inocente, —pura<sup>l</sup> y discreta de acuerdo a los fundamentos del Evangelio cristiano.

Sin embargo, cuando Pepe Rey entra en la casa y conoce, en primera persona, a tía y prima, se produce una ruptura de su *horizonte de expectativas* al comprobar que la apariencia y el carácter de la madre nada tenían que ver con los de Rosarito tal como había asegurado, a su llegada al pueblo, el criado Licurgo. La primera aparición de la viuda de Polentinos viene marcada por su atuendo de riguroso negro a causa del luto pero, también con el trascurso de los días, por su carácter despótico y patriarcal. Pepe Rey conocerá la personalidad de la viuda a través de sus actos, reacciones y palabras durante la convivencia. Desde el primer momento, el invitado comprueba las distintas funciones y actitudes que separan a madre e hija porque mientras que la viuda ejerce un papel de autoridad frente a su hija y a sus sirvientes, Rosario se mueve con una actitud de obediencia y subordinación. En este sentido, el padre de Rey ya le había hablado anteriormente a su hijo de que su prima era —una joven aldeana, educada sin brillantez ni mundanales atractivos<sup>l</sup> (p. 88) y que su tía Perfecta era una —santa y ejemplar mujer<sup>l</sup> (p.87). En este punto, con el tiempo, Pepe se ve forzado a corregir sus *expectativas* puesto que se da cuenta de que, en palabras suyas, su tía parecía más el mismo demonio

que una santa. La viuda no era tan benévola, apacible y agradecida como Juan Rey, al leer las cartas que su hermana le enviaba, aseguraba o el pueblo de Orbajosa defendía ni, siquiera, como mostraban los gestos y actos de caridad de la viuda en la comunidad. Contrariamente, en el interior doméstico con Pepe como testigo, Perfecta era una mujer intransigente y una fanática religiosa que ejercía un trato dictatorial y despótico hacia su hija sometiéndola a un continuo encerramiento y a una férrea vigilancia con ayuda de los sirvientes para proteger, según ella, la honorabilidad de su hija frente a cualquier acecho masculino.

El proceder de Perfecta responde a los fundamentos de un patriarcado porque, como ha estudiado la antropóloga Anna Boyé (2006) en relación a las sociedades de Guinea Bissau, es una organización impuesta por la viuda de Polentinos y forjada a partir de las diferencias sexuales. Asimismo, está basada en la acumulación y el dominio de los bienes, entre ellos, su hija Rosario quien resulta una víctima marginada y reducida al ámbito de lo biológico y lo doméstico. En cambio, los matriarcados no son lo contrario de los patriarcados puesto que en los primeros, que se forjaron en los pueblos primitivos, la autoridad de la madre es reconocida por todos y nunca es coercitiva, es decir, viene dada a partir de acuerdos y pactos con los hombres. Así pues, aunque la madre tenía el dominio sobre los hijos y la distribución de los bienes del clan, se miraba el bien común de todos. En una sociedad matriarcal no hay acumulación de bienes, sino reparto y, si bien se reconocen las diferencias de los sexos, como las capacidades físicas, el hombre y la mujer son complementarios. Por ello, doña Perfecta actúa como una pseudomatriarca o falsa matriarca<sup>147</sup> porque subordina a su hija a ser el

---

<sup>147</sup> E. De Agüero (1980: 9-33), en un trabajo comparativo, estudia a la doña Perfecta de Galdós y a la tía Tula de Unamuno como dos matriarcas que actúan como si fueran dos hombres porque ambas se valen de la manipulación, de su poder sobre la ciudad y la familia, de su ambición y de sus arraigadas creencias para controlar y dominar a todos aquellos que las rodean: —Si Doña Perfecta fuera hombre, diríamos que es el cacique de la *Urbe augusta*, porque lo que ella encabeza es un cacicazgo. Lo manipula todo desde su casa señorial, no porque tenga autoridad oficial gubernativa o eclesiástica alguna, sino porque la consideran como la primera dama de la ciudad, y lo que ella haga y diga qué es lo que se debe hacer allí, es lo que todos hacen. Doña Perfecta ejerce poderío en la ciudad como Tula lo ejerce sobre su familia; a ambas se les respeta y se les obedece. Doña Perfecta no es una señora con títulos de nobleza, ni es esposa de alcalde, juez o gobernador; tampoco es madre de obispo. Lo único que tiene a su nombre son unas tierras alrededor. Pero es ambiciosa, manipuladora, labiosa e hipócrita; eso sí, muy religiosa (p. 12).

Asimismo, no podemos dejar de referirnos también a la similitud de doña Perfecta con otra matriarca con un desempeño patriarcal como Bernarda Alba, la protagonista del drama lorquiano de 1936. Las dos viudas representan a la España de provincias, instauradas en una sociedad hermética y de costumbres todavía absolutistas por las cuales el concepto de la honra recaía sobre la pureza y castidad de las mujeres de la familia. Las similitudes entre las matriarcas lorquiana y galdosiana han sido estudiadas por I. Fuentes Herbón (1992: 315-323) señalando que —entre una juventud sacrificada producto de una sociedad represiva, las verdaderas víctimas son las mujeres, condenadas por la intolerancia de sus mayores a una vida tediosa y pasiva, [situación que es comparable] a la presentada en *La casa de Bernarda Alba*. Un personaje literario femenino como encarnación del pensamiento reaccionario y de la

objeto del hombre imponiéndole la subjetividad femenina normativa en la cual aquélla acabará siendo la parte dominada en una futura relación con el varón. La viuda de Polentinos, con la ayuda de su amigo el sacerdote don Inocencio, comunica a su hija Rosario los mismos preceptos androcéntricos —una política de recogimiento doméstico y moralidad cristiana— que los hombres, tradicionalmente, han difundido a las hijas, hermanas, madres y esposas en sociedad. Sin embargo, esta férrea educación generará en Rosario, justo en el momento en que aparece Pepe Rey, un sentimiento de hostilidad hacia su madre. Se niega, así, ella a seguir el mismo modelo femenino al cual su madre también había estado mucho tiempo subordinada por mandato de su marido, el señor Polentinos. Perfecta había estado aguantando a un marido mujeriego, jugador y acaparador de los bienes familiares y, ahora, también Rosario sabía lo que era el encerramiento doméstico porque ella apenas podía salir de su habitación o de la huerta, que estaba tapiada, de la casa.

Por todo ello, una lectora feminista ha visto confirmadas, durante el proceso de la lectura, sus expectativas<sup>148</sup> previas al observar elementos suficientes en el texto — madre viuda con una hija, la presencia constante del párroco y la catedral, un pueblo con una mentalidad opresiva y patriarcal y la reclusión doméstica de la hija— que relacionan a doña Perfecta con otras madres represoras y viudas literarias de su *repertorio* (Iser, W. [1976], 1987: 132), por ejemplo, con Bernarda Alba de Lorca. Si bien este es un texto posterior al galdosiano, leemos como lectores informados y conocedores del contexto cultural dentro de una tradición literaria española y occidental donde se inscribe la figura de la madre viuda represora. Enseguida, desde unas premisas feministas, ponemos en relación comportamientos, actitudes, atuendos y gestos de

---

intransigencia; una mujer viuda asume el mando de su casa, una cárcel, y de su/s hija/s prisionera/s: toda liberación no ha de provenir sino del exterior [Pepe el Romano y Pepe Rey] y de un modo tan problemático que la acción incide en el aniquilamiento de esta ayuda externa [huida de Pepe el Romano y suicidio de Adela/asesinato de Pepe Rey y Rosario enloquecida y encerrada en un manicomio] (p. 316).

<sup>148</sup> C. Merchán Campos (1996: 473-488) habla de las pre-figuraciones en *Doña Perfecta*, las cuales no solo forman parte de las estrategias textuales del autor para construir los personajes y generar la intriga en el receptor sino que, también, sirven revelar acciones, actitudes y comportamientos inesperados de unos personajes frente a otros —por ejemplo Pepe Rey frente a su tía—, provocando la corrección de las prefiguraciones que previamente se había formado el receptor. Así pues, la tardanza de una descripción física y psicológica completa de doña Perfecta, postergada hasta el capítulo XXXI, no hace sino reforzar aspectos de su caracterización que se contraponen con los de su hija, cuya descripción ya aparece en capítulos anteriores. Por esto, —esta caracterización casi antitética de la madre y la hija contrasta, a su vez, con las respuestas que, hacia el principio de la novela, da Licurgo a Pepe Rey cuando éste, que aún no conoce ni a su tía ni a su prima y futura esposa, le pregunta por ellas (p. 475). A posteriori se confirma, pues, que madre e hija, si bien las dos son referidas como ángeles por el criado Licurgo, no son del mismo signo.

ambas madres en tanto que las dos viudas, Perfecta y Bernarda, marginan, recluyen y silencian a sus hijas dentro de un entorno provincial asfixiante y patriarcal.

Como Bernarda Alba, Perfecta se ha encargado de transmitir a su hija unos valores cristianos y un modelo femenino que tiene en la Virgen María a su máxima representante. En este sentido, la religiosidad se ha convertido, históricamente, en una vía de significación de lo femenino pero, como explica Rivera Garretas (1991: 29-50), no porque las mujeres tuvieran una predisposición natural y especial para las *pietas*, la *devotio* o el cuidado de los lares y penales sino porque algunas de ellas, al quedar excluidas de los discursos políticos, filosóficos y culturales, encontraron en ciertas formas de espiritualidad y religiosidad vías de significación de su identidad sexuada. Por ello, la señora Perfecta se ha profesado con toda una serie de actos caritativos y de beneficencia que le habían hecho consagrarse como la mujer más santa y ejemplar de toda Orbajosa. Por lo tanto, la viuda también se encarga de significar, de acuerdo con este discurso, la identidad de su hija mediante la compañía casi constante del párroco don Inocencio y la enseñanza de virtudes como la obediencia, la humildad y la castidad o de habilidades como la costura o las artes decorativas.

De esta manera, a la muerte de su esposo —un señor derrochador, mujeriego y vicioso en el juego—, doña Perfecta se convierte en la —cabeza de familiar pero practicando una maternidad impostada y patriarcal al perpetuar un tipo de moral y de educación a su hija que se correspondía con el discurso viril y con la Ley del Padre. Como explica M.<sup>a</sup> J. Binetti (2013: 113-128), el sistema hegemónico históricamente convirtió la fuerza materna en una función del Padre a través de los discursos políticos, religiosos, filosóficos, morales y psicológicos. El núcleo y el soporte de la dominación patriarcal se han construido sobre la fuerza creadora de lo materno pudiéndose diferenciar, como hace M.<sup>a</sup> J. Binetti (2013: 113), entre una maternidad —repositoral y una maternidad —reprimidal. La primera es una maternidad ejercida por la mujer desde una concepción patriarcal y la segunda es una maternidad donde la madre, tradicionalmente, ha sido silenciada e invisibilizada por la Ley del Padre. La maternidad patriarcal comenzó con el mismo Patriarcado y continúa hasta la fecha describiéndola algunas teóricas como una —función-del-Padre (Sau, V. [1995], 2004: 14 y 23) o como —la institución patriarcal de la maternidad (Rich, A. 1996: 47). En este sentido, el fundamento de la maternidad del patriarcado siempre ha sido la apropiación de la capacidad procreadora de las mujeres, expresada en la apropiación de sus hijos transformando el vínculo madre-hijo/a en un vínculo mediado, derivado y construido

social y políticamente según el orden simbólico del Padre. Siguiendo la teoría de la maternidad como un —trabajo forzado de Adrienne Rich (1996: 49), podemos decir que —el Patriarcado ha reducido la maternidad a ser algo así como un trabajo forzado, gratuito y simbólicamente invisible, confinando a la madre en dispositivos socio-políticos de encierro, aislamiento y exclusión de las mujeres (Binetti, M.<sup>a</sup> J., 2013: 114). Esto mismo es lo que hace la viuda de Polentinos al preservar a su hija dentro de los límites de lo doméstico porque se encarga de tapiar la puerta trasera de la huerta y, también, de vigilar junto a sus sirvientes de que Rosario no saliera de su habitación.

Esta voluntaria internalización del deber materno-patriarcal por las mujeres fue explicada también por la teoría psicoanalítica freudiana como una muestra de narcisismo y un complejo de virilidad en la mujer. En este sentido, se explicaba que cuando el niño o la niña, entre los tres y seis años de edad, descubrían las diferencias entre sus órganos sexuales, se producían unas consecuencias psíquicas. Surge así en el niño la angustia de castración cuando, después de la visión de los órganos genitales femeninos, se da cuenta de que —el miembro tan estimado por él no es complemento necesario del cuerpo (Freud, S. ([1964], 1976, XXII: 116-117). Paralelamente, en la niña se inicia el complejo de la castración con la visión de los genitales del otro sexo y, al punto que también nota la diferencia y su significación, se siente —gravemente perjudicada, a menudo expresa que le gustaría *tener también algo así*, y entonces cae presa de la envidia del pene, que deja huellas imborrables en su desarrollo y en la formación de su carácter (Freud, S. [1964], 1976, XXII: 116). Por tanto, según la teoría psicoanalítica, la visión de los genitales femeninos producía miedo en el niño porque este lo interpretaba como la mutilación producida por un castigo y, en cambio, la niña sentía envidia del varón porque ella carecía del miembro viril y, sobre todo, del poder que este representaba en sociedad. Por eso, la niña reproduce una aversión hacia la madre, a quien culpa de su castración provocando que, según Freud, se vuelva hacia el padre mediante —emociones pulsionales pasivas (Freud, S. [1964], 1976, XXII: 119) y que son, originariamente, el deseo del pene que la madre le ha denegado y que ahora espera del padre. Este complejo se resolvía en la edad adulta —cuando el deseo del pene se sustituye por el deseo del hijo [varón], y, entonces, siguiendo una antigua equivalencia simbólica, el hijo aparece en el lugar del pene (Freud, S. [1964], 1976, XXII: 119).

Todo ello pone de relevancia cómo el sistema patriarcal, apoyado en discursos políticos, religiosos, morales, filosóficos y psicológicos, ha fundamentado la supremacía

del *falo* y la Ley del Padre sobre la fuerza originaria de la madre llevando a cabo, así, un proceso de expropiación/reapropiación de lo materno. La Ley del Padre ha negado y explotado el poder de la madre en aras de seguir perpetuando un pensamiento y lenguaje falocéntricos que relega a las hijas y, por tanto, a todas las mujeres a ser lo negativo o el complemento pasivo, esto es, lo Otro del hombre porque —el humano corriente era un varón, la mujer era, según su definición, un ser humano anormal que no tenía pene y cuya estructura psicológica supuestamente se centraba en la lucha por compensar dicha deficiencia (Lerner, G. [1986], 1990: 39).

La teoría freudiana, en la cual también se ha apoyado la ideología del Patriarcado, nos sirve para explicar la interiorización psico-social de estos preceptos por parte de doña Perfecta, quien intenta reafirmar su potestad a través del encerramiento de su hija. La envidia o el complejo de *falo* en doña Perfecta comenzó con su referente de autoridad paterno, el severo coronel militar el brigadier Rey, y continuó, en la edad adulta en su matrimonio al estar sometida a la autoridad de un marido que despilfarraba la fortuna familiar en mujeres y juego. En este sentido, Perfecta y también María Remedios, sobrina del sacerdote de Orbajosa, son dos ejemplos de viudas y madres que buscarán la potestad o el *falo* a partir del reconocimiento social que podía darles una educación diferencial y tradicional de sus hijos. Por tanto, hablamos de una maternidad producto del Patriarcado mediante la cual se ha suprimido la autoridad de la madre por una construcción impostada desde el Estado de modo que las mujeres, en tanto que madres, se han convertido, consciente y/o inconscientemente, en instrumentos para perpetuar y consolidar la ideología dominante. De ahí que las madres, inmersas en un sistema impuesto por los hombres, enseñaran a sus hijos a cómo ajustarse y darle forma al Patriarcado en función de los sexos resultando, así, muy difícil derrocarlo porque llega a estar —tan imbuido en nuestros procesos mentales que no podremos sacárnoslo de encima hasta que no seamos antes conscientes de ello, lo cual siempre supone hacer un esfuerzo especial (Lerner, G. [1986], 1990: 65-66).

La causa de ello es que la madre, según la teoría de Victoria Sau ([1995], 2004: 11-18), ha sido —fagocitada por el Padre que, como una célula que engloba, dirige y hasta digiere cuerpos extraños, especialmente microbios, en los organismos, se vale de su poder para apropiarse de lo materno y dirigirlo con un lenguaje androcéntrico. Tanto es así que, por ejemplo, doña Perfecta, como la patriarca de la familia, es la única —propietaria de la vida de su hija y la única que manda sobre el destino de Rosario. La viuda de Polentinos, cual si fuera el padre, es la encargada de proteger y defender la

honra de su hija ante la más mínima sospecha de agravio. Por eso la señora entra en cólera, busca vengarse de Pepe Rey e, incluso, prefiere dar muerte a su hija cuando se entera de los encuentros prohibidos e ilícitos de los dos primos en la huerta y en la habitación de Rosario: —antes que verla esposa de mi sobrino, acepto cuanto de malo pueda pasarle, incluso la muerte (p. 246). Esto mismo es lo que piensa la viuda María Remedios, sobrina del sacerdote don Inocencio porque, también, esperaba casar a su hijo con Rosario, cuya madre era la mujer más santa y ejemplar de Orbajosa. De esta manera, María Remedios también prefiere dar muerte a la joven antes que verla en poder de un hombre ateo como Pepe Rey y habla de llevar a cabo una acción conjunta con la señora Perfecta en aras de vengar la mancilla de la señorita Rosario:

—¡Mi hija!... ¡perder a mi hija!... —exclamó la señora con súbito arrebato de ira—. Sólo oírlo me vuelve loca. No, no me la quitarán. Si Rosario no aborrece a ese perdido, como yo deseo, le aborreceré. De algo sirve la autoridad de una madre...  
Le arrancaremos su pasión, mejor dicho, su capricho, como se arranca una hierba tierna que aún no ha tenido tiempo de echar raíces... No, esto no puede ser, Remedios. ¡Pase lo que pase, no será! No le valen a ese loco ni los medios más infames. Antes que verla esposa de mi sobrino, acepto cuanto de malo pueda pasarle, incluso la muerte.  
—Antes muerta, antes enterrada y hecha alimento de gusanos —afirmó Remedios cruzando las manos, como quien dice una plegaria—, que verla en poder de... ¡Ay!, señora, no se ofenda usted si le digo una cosa, y es que sería gran debilidad ceder porque Rosarito haya tenido algunas entrevistas secretas con ese atrevido. El caso de anteanoche según lo contó mi tío, me parece una treta infame de Don José para conseguir su objeto por medio del escándalo (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 246-47).

La visibilización de Rosario se produce, pues, en cuanto a que —pertenece al en calidad de hija o en calidad de esposa. En este sentido, Pepe Rey se enfrenta a su tía doña Perfecta por lo que él ya considera que era mercancía suya: —Soy un hombre. [...] ¡Pues yo la tomaré! No tomo más que lo que es mío!. Según el acuerdo verbal de matrimonio que habían concertado los progenitores de los primos, Rosario ya era la mujer de Pepe Rey tal y como Perfecta había prometido en una misiva dirigida al padre del joven: —desde que mi hija sepa discurrir y pronunciar un nombre, yo le enseñaré a bendecir el tuyo!. Juan Rey queda, entonces, proyectado como figura paterna —ha sido —más que su propio padre!— para su sobrina y, también, como su futuro padre político o suegro. A partir de aquí se inició un proceso instructivo materno destinado a convertir a Rosario, cuando apenas era una niña, en una correcta ama de casa, esposa y madre. Con esta intención, se prepara a la joven para corresponderse lo máximo posible con un prototipo específico de mujer que estaba destinado a cumplir con las expectativas

políticas, sociales, morales y económicas del Patriarcado. Podemos decir que doña Perfecta está proyectando en su hija una maternidad —naturall o primaria, es decir, una maternidad vinculada al ámbito de lo reproductivo. Como han denunciado muchas teóricas feministas, entre ellas Victoria Sau y Gerda Lerner, la maternidad queda, así, secuestrada en el espacio de lo biofisiológico no trascendiendo a otros planos superiores de orden simbólico y cultural, esto es, al lugar donde pertenecen los hombres. La mujer, en tanto que madre, es identificada únicamente con la naturaleza y es reducida a la mera función reproductiva que la misma por la que se distinguen los animales:

la Madre ha quedado rebajada a pura metonimia, a la realidad coyuntural no trascendente del fenómeno visible del embarazo y el parto, la —maternidad naturall, objeto de manipulación del Padre. Mientras éste queda elevado a la categoría de metáfora. Se ha perdido el orden simbólico de la Madre (Sau, V. [1995], 2004: 17).

Esta maternidad —naturall o biolñgica (concepciñ, embarazo y parto) ha sido objeto de la manipulación del Padre que ha impedido que aquella se proyectara en la cultura —donde los fenómenos naturales se traducen en códigos simbólicos—, en lo colectivo y en lo público. En este sentido, algunas teóricas feministas han insistido en que la maternidad biolñgica —no puede ser considerada maternidad desde una perspectiva de rango humano si no va seguida de su correspondiente trascendencia en lo económico, político y sociall (Sau, V. [1995], 2004: 21). Por tanto, no se puede hablar de madre si atendemos exclusivamente a su proyección en lo privado y en lo doméstico cumpliendo, apenas, las funciones de las que la naturaleza biológica la dotó. En este ámbito, la mujer-madre solo tiene una posición de figura intermediaria entre el padre y los hijos/as de él en tanto que llevan su nombre. La madre solo es un elemento de mediación puesto al servicio del hombre con el fin de que no solo este demuestre su virilidad por medio de —hacerle hijosl a su mujer, sino también como una forma de asegurarse la continuación de su patrilineaje. Las madres resultan, pues, los mejores instrumentos del Patriarcado al ser ellas los vehículos de transmisión del discurso falocéntrico a los hijo/as perpetuando, así, el mismo sistema diferencial de funciones y categorías para lo masculino y lo femenino que ellas han aprehendido e interiorizado durante toda su vida. Por ello, no resulta casual que, en los últimos tiempos, se haya recurrido a la nociñ de —madre—funciñ del Padrel (Sau, V. [1995], 2004: 14) para

definir a la madre comunicadora de los mismos valores patriarcales que ella había sufrido a su propia hija quedando esta, también, marginada y estancada en lo doméstico.

Por consiguiente, la madre reproduce en su hija la misma violencia simbólica que, históricamente, los hombres han venido ejerciendo, a través de las formas culturales, sobre las mujeres en aras de someterlas y alejarlas de los órganos de poder. Y es que han sido muchas las voces feministas que se han referido a los distintos tipos de violencia<sup>149</sup>, —no solo física y sexual, sino también simbólica—, que, históricamente, las civilizaciones han practicado sobre las mujeres. Sin embargo, de una manera inversa, se produce el camino de vuelta y son las propias mujeres las que, también, han ejercido una violencia, simbólica, sobre sus hijas al reproducir una situación de marginación, de invisibilización y de exclusión de lo femenino. Las madres han reforzado el discurso falocéntrico al establecer distintas funciones y, por tanto, espacios para su prole vinculando siempre a la hija con la Naturaleza, lo biológico, y al hijo con la Cultura, lo simbólico. Ello se observa en la educación diferencial que recibe Rosario, la hija de doña Perfecta, y Pepe Rey, el hijo del hermano de doña Perfecta. Ambos son iguales en lo que se refiere a su posición social pero radicalmente opuestos en cuanto al desarrollo de su formación y capacidades. Mientras que a Rosario se le valora y se le enseña a ser una mujer virtuosa, obediente, recatada y discreta, a Pepe Rey se le reconoce por sus conocimientos universitarios y por ser un —hombre de mundo‖ que ha adquirido experiencia y conocimientos en sus viajes a Londres. Y es que Rosario se prepara para ser una abnegada madre y una decente esposa para su futuro marido en el espacio de lo doméstico y Pepe se prepara para diseñar planos de puentes y carreteras que tendrán especial importancia para la economía, cultura y política del Estado.

En este contexto, doña Perfecta ya concibió a su hija, con apenas dos años de edad, como una mercancía y como una cosa de valor para intercambiar en una futura

---

<sup>149</sup> Zaragoza Gras, J. (en Molas Font, M.<sup>a</sup> D. (ed.), 2007: 107-120) estudia cómo la civilización griega ejerció la violencia, a través de las historias mitológicas, sobre las mujeres en aras de imponer un nuevo orden social que legitimara el cambio de un gobierno femenino a uno masculino. De este modo, la autora demuestra que las divinidades femeninas en las historias de raptos eran asociadas con el engaño y la muerte mientras que las masculinas con la sabiduría, la valentía y el poder. En estas historias, la belleza femenina representa la perversidad por lo que tiene de seductora y peligrosa para el varón resultando así, las féminas hermosas en unos modelos que el sistema de poder institucionaliza para marginar a este tipo de mujeres. Se produce una violencia simbólica hacia las mujeres en tanto que, con estos mitos, se busca generar miedo y desconfianza en el hombre hacia la mujer que, como las sirenas a través de sus cantos seducían a los marineros, solo provoca destrucción y desgracias al grupo social. De este modo, se condenan a aquellas mujeres que ocupan el espacio de dominación que, tradicionalmente, le correspondería a los hombres y, en este sentido, las historias mitológicas sirven para fundamentar una cultura de supremacía del varón donde —aquello que es femenino debe permanecer, según las reglas establecidas por los hombres, recluido en un mundo interior, marginado, mientras que lo masculino pertenece al mundo exterior‖ (p. 117).

alianza matrimonial con su hermano Juan, en gran parte, como agradecimiento a este por la ayuda prestada en sus litigios sobre las propiedades en Orbajosa. Mientras tanto, Pepe Rey, que era algo mayor que Rosarito, se encontraba encerrado en un colegio de Sevilla donde ya hacía rayas en un papel ocupándose en —probar que la suma de los ángulos interiores de un polígono vale tantas veces dos rectos como lados tiene menos dos‖ (p. 86). Años más tarde, Pepe trabajaría en las obras de varias poderosas compañías constructoras y emprendería un viaje de estudio a Alemania e Inglaterra. De esta manera, Pepe Rey estaba creando y estableciendo formas simbólicas en la cultura que traerían consigo el afianzamiento del orden político, económico y social del Patriarcado mientras que Rosario, reducida a lo biológico, solamente sería la que iba a concebir a aquellos varones destinados a afianzar y perpetuar dicho orden. Por todo ello, Pepe Rey era un joven —de elevadas ideas y de inmenso amor a la ciencia, hallaba su más puro goce en la observación y estudio de los prodigios con que el genio del siglo sabe cooperar a la cultura y bienestar físico y perfeccionamiento moral del hombre‖ (p. 87). Mientras tanto, Rosario era educada para pertenecer, como una mercancía o un objeto, al hombre como ya había quedado asimilado perfectamente en su cabeza. Por eso, Rosario pide a Dios poder casarse con Pepe Rey puesto que, para ella, él era ya su esposo y el único hombre al que pertenecía:

—Señor que adoro, Señor Dios del mundo y tutelar de mi casa y de mi familia; Señor a quien Pepe también adora; Santo Cristo bendito que moriste en la cruz por nuestros pecados: ante ti, ante tu cuerpo herido, ante tu frente coronada de espinas, digo que éste es mi esposo, y que después de ti, es el que más ama mi corazón; digo que le declaro mi esposo y que antes moriré que pertenecer a otro. Mi corazón y mi alma son suyos. Haz que el mundo no se oponga a nuestra felicidad y concédeme el favor de que esta unión que juro sea buena ante el mundo como lo es en mi conciencia.

—Rosario, eres mía —exclamó Pepe con exaltación—. Ni tu madre ni nadie lo impedirá (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 188).

Rosario no quería continuar con el perpetuo encerramiento inquisitorial al que la somete su madre ya sea en su cuarto o en el recinto tapiado de la huerta con el fin de salvaguardar su honorabilidad. Esta disciplina materna se acrecienta después de que Pepe Rey haya sido expulsado de la vivienda familiar acusado de practicar el ateísmo, jugar en el casino, visitar a mujeres deshonorosas como las Troyas y no saber comportarse en la catedral durante los oficios religiosos. En esta situación, Pepe Rey se

aloja en una posada del pueblo pero las tensiones crecen entre la viuda de Polentinos y su sobrino al saberse que las tropas militares que descansaban en Orbajosa cuentan, entre sus filas, con amigos de rango superior de Pepe Rey. Todo ello, unido con la inestabilidad política y social —detenciones de caciques y enfrentamientos entre las fuerzas militares del Estado y los aldeanos—, provoca en doña Perfecta un gran temor por el posible rapto de su hija a manos de Pepe Rey. Al mismo tiempo, surge en Rosario una impetuosa necesidad de —pertenecer a otro que no sea la figura materna porque, como una buena aprendiz, ha sido mediatizada y —violentada por un discurso falocéntrico que convertía a las mujeres en mercancías de intercambio entre los hombres durante las alianzas de parentesco. Por ello, Rosario afirma que, después de Dios, solo pertenecerá a su esposo Pepe Rey.

Rosario desea escapar de una madre —patriarcal pero cae en manos de otro representante del patriarcado, Pepe Rey, quien también la contemplará como su propiedad. De esta manera, la falta de una relación de entendimiento y comprensión entre madre e hija provoca la huida de Rosario hacia otro sistema doméstico donde va a seguir subordinada al marido y a los preceptos patriarcales. En este sentido, el libro de Luisa Muraro es una reivindicación para recuperar y restablecer la relación concreta y personal de la hija con la madre en aras de derrocar un orden simbólico impuesto por la Ley del Padre que solamente ha motivado una veneración hacia lo paterno y una relación de hostilidad hacia lo materno. En la introducción a la obra de Muraro, M<sup>a</sup>. M. Rivera Garretas propone:

—saber-amar a la madre en reconocimiento de la vida y de la lengua gratuitamente recibidas. Esta estructura no es moral sino simbólica: no se realiza cuando se cumple una ley moral, sino cuando se toma conciencia y se nombra lo que es, empezando por la deuda para con la madre (en Muraro, L. (aut.) [1991], 1994: IX).

No obstante, para —saber-amar a la madre, primero debemos, como hijas, reconciliarnos con nuestras madres. Victoria Sau (1995), en uno de sus últimos capítulos titulado —Reconciliación dedicado a su madre, llama a las hijas a reconciliarse con la madre típica del patriarcado moderno. Nos impulsa, así, como hijas, a perdonarla y a comprender que ella, a pesar de que nos ha encaminado hacia un modelo cultural patriarcal, también ha intentado enviarnos señales de solidaridad y de liberación:

De un modo o de otro han dado la vida; todo hablante es un nacido de mujer. En muchos casos, además, han cuidado, protegido, la salud; han velado en la enfermedad; han dedicado la mayor parte de su tiempo y de su motivación afectuosa a las funciones de maternaje. Puesto que un modelo cultural no cubre la realidad al cien por cien, por las rendijas entreabiertas del patriarcado, por algunas zonas más porosas, han deslizado incluso metamensajes, avisos en clave, señales de solidaridad madre-hija, de liberación. No, no se pueden echar en el olvido tantas lágrimas, tantos retorcimientos, ni tampoco los arrullos, los halagos, los esfuerzos por quitar miedos y enjugar lágrimas (Sau, V. [1995], 2004: 108).

Con ello, esto es, con el perdón y el reconocimiento a nuestras madres, estaremos también —amandoll a todas las mujeres puesto que tomaremos conciencia de que las tradicionales envidias, disputas y condenas entre nosotras por conseguir la consideración, el afecto o la aceptación del varón han formado parte de un discurso estratégico y premeditado en las civilizaciones patriarcales. Así pues, nos daremos cuenta de que todas las madres y, por extensión, todas las mujeres somos —prisioneras de la función [del Padre]; investidas, por la fuerza, de la misma; porteadoras de los valores del Padre; cobardes e hipócritas; cómplices de un abusador; ambiguas...ll (Sau, V. [1995], 2004: 108).

## **6.2. Una maternidad “de prestigio”: María Remedios.**

En este contexto, una mujer hipócrita y cómplice del Patriarcado es, también, la viuda María Remedios y sobrina del sacerdote don Inocencio. Ella tiene un único hijo, varón, llamado Jacintillo que ha estado bajo la potestad del eclesiástico. En este sentido, la maternidad patriarcal de María Remedios, auspiciada bajo el amparo de su tío el sacerdote, es parecida a la de doña Perfecta puesto que las dos suscriben unos valores patriarcales pero difieren en cuanto a los resultados y al reconocimiento social. Esto es, la evaluación social de Perfecta y María Remedios como madres puede variar atendiendo al sexo de sus hijos. Cada una de las madres obtiene distintos resultados dependiendo de si su hijo, en términos patriarcales, es hembra o varón. Mientras que la viuda de Polentinos puede desprestigiarse por la pérdida de la —honra ll en su hija, la sobrina del cura puede prestigiarse y revalorizarse en sociedad a través de los éxitos profesionales en la carrera de la abogacía de su vástago. De esta manera, mientras que a

Rosario se le exhorta a construir una subjetividad femenina apoyada en los valores morales y domésticos represores del patriarcado, a Jacintillo, en tanto que es varón, se le educa en el mundo de la cultura y, por ende, en el mundo del lenguaje y de lo simbólico. Así pues, si todo va bien, el sistema educacional empleado dará sus frutos produciendo una esposa que proveerá de hijos al Estado y un hombre capacitado y experto que sustentará la estructura política y socio-económica del mismo.

Jacintillo era uno de esos chiquillos precoces que se había formado en Derecho y con gran éxito en la Universidad. De semblante carilleno, cuerpo rechoncho, pequeña estatura y —sin más pelo de barba que el suave bozo que lo anunciaba, el referido como —sobrino del sacerdote, por ser hijo de María Remedios, contaba con apenas veinte años. Respecto a sus dotes intelectuales y su saber social, tenía todo lo necesario para ser con el tiempo una notabilidad y, lo que se llamaba hiperbólicamente, un distinguido patricio o un eminente hombre público. Todo ello fue gracias a la madre que había relegado su educación en el eclesiástico puesto que, al ser este un hombre, religioso y con dinero, sí podía proporcionarle la formación intelectual y moral que ella, siendo mujer y criada, no podía. Si bien Jacintillo se había educado desde la niñez bajo la dirección de su excelente y discreto tío, el amor de Remedios hacia su hijo era una de esas vehementes pasiones que solo puede caber en un corazón maternal. Le amaba con tanto delirio y con tanta idolatría que ponía el bienestar de su hijo sobre todas las cosas humanas porque a ella le parecía el más perfecto en belleza y talento y el que estaba destinado, por mandato de Dios, a ser uno de los hombres más poderosos en el pueblo.

De esta manera, María Remedios era una madre que veneraba los pasos de su hijo, una mujer piadosa y un modelo de virtud que servía cariñosamente a cuantos la necesitaban y que nunca dio lugar a murmuraciones. Ella vestía siempre de luto, a pesar de que su viudez era ya —cuenta muy larga, practicaba la caridad y gobernaba la casa de su tío con habilidad suprema. Es lógico, así, que la sobrina del sacerdote tuviera muy buenas relaciones con otra mujer tan piadosa y venerada como doña Perfecta. No obstante, María Remedios, que había sido lavandera en la casa de los Polentinos, sufría una especie de *capitis diminutio* ante la presencia de la superior y opulenta señora siendo una de sus mayores pretensiones el casar a su hijo con Rosario: —ver a su hijo casado con Rosarito, verle rico y poderoso; verle emparentado con doña Perfecta, con la señora... ¡ay!, esto era para María Remedios la tierra y el cielo, esta vida y la otra, el presente y el más allá, la totalidad suprema de la existencial (p. 256). En este sentido, aun existiendo mucha diferencia socio-económica entre las dos mujeres, doña Perfecta

no miraba a la otra con altanería sino que la trataba sin orgullo y sentía hacia ella un cariño verdaderamente fraternal: comían juntas, rezaban juntas, referíanse sus cuitas, se ayudaban mutuamente en sus caridades y en sus devociones así como en los negocios de la casa.... En relación a la noción de *sororidad* de la teórica feminista Marcela Lagarde (2006: 123-135), podemos decir que se establece entre las dos señoras viudas, si bien desde una perspectiva invertida o androcéntrica, una —sororidad patriarcal porque —la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres (Lagarde, M., 2006: 126) no se produce, en este caso, para eliminar todas las formas de opresión que la jerarquía masculina ha generado sobre las mujeres o para apoyarse mutuamente entre ellas en aras de conseguir el poderío genérico de todas. Por el contrario, tiene lugar una alianza y solidaridad entre las viudas con el fin de reforzar y mantener la tradicional marginación y exclusión social, política, económica y moral de otra mujer, Rosario. María Remedios, movida por sus ambiciones económicas y sus deseos de reconocimiento social como madre de un hijo varón y un futuro propietario de las tierras de Orbajosa, veía en Rosario a su perfecta nuera y a la perfecta esposa para su hijo. Tanto era así que se había imaginado a Jacintillo en familiaridad casi amorosa con la señorita.

Entonces, cuando el deseo de María Remedios se formaliza a través del verbo, podemos decir que el tradicional intercambio de mercancías —las mujeres— entre hombres pasa, ahora, a manos femeninas. Así pues, la amistad y cercanía de don Inocencio con la viuda Polentinos permitió que se estableciera, antes de la llegada de Pepe Rey, un acuerdo no escrito entre Perfecta y María Remedios en aras de una futura alianza matrimonial entre sus respectivos hijos:

—[...] Parecía cosa hecha. La misma señora, sin entusiasmarse mucho, a causa sin duda de nuestro origen, parecía bien dispuesta a ello, a causa de lo mucho que me estima y venera, como confesor y amigo... Pero de repente se presenta ese malhadado joven. La señora me dice que tiene un compromiso con su hermano y que no se atreve a rechazar la proposición que éste le ha hecho (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 260).

En este contexto, Luce Irigaray ([1977], 2009: 143) hablaba de la —homosexualidad masculina, en términos de relación comercial, porque los intercambios que organizan las sociedades patriarcales tienen lugar, exclusivamente, entre hombres. Esta —homosexualidad también fundamenta las relaciones padre-hijo, excluyendo a la

como una manera de asegurar la genealogía masculina. Así pues, Irigaray se pregunta cómo se podrían explicar las relaciones entre mujeres en ese normativo sistema de intercambios que exigía que fuera entre hombres. Sin duda, supone una práctica transgresora respecto a la normativa alianza comercial entre hombres. No obstante, Freud explicaba que cualquier forma de homosexualidad femenina<sup>150</sup> no era sino la —regresiñ al antiguo complejo de virilidadll que surge siempre en la infancia de la niña cuando esta se percata de las diferencias anatómicas entre ambos sexos y, por ende, toma conciencia de la significación del *falo* culpabilizando a la madre —castradal.

Es un discurso que, sin duda, transcriben doña Perfecta y María Remedios porque ambas adoptan una actitud viril ante Rosario, el objeto de transacción. Ambas madres consideran a Rosario y, por tanto, a toda mujer como una mercancía o una moneda de cambio que debe pasar de una familia a otra siendo, ahora, los intercambiadores dos mujeres. Sin duda, Rosario es una mercancía que se había revalorizado con el tiempo porque, además de heredar las propiedades y tierras de su madre, también estaba aprendiendo a ser una mujer obediente, sumisa y prudente. En este sentido, tanto es el interés de Remedios por conseguir que Rosario se convierta en la esposa de su hijo que no dudará en declarar cuál sería el mejor tratamiento para quitarle su capricho de querer casarse con Pepe Rey. Delante de don Inocencio, su sobrina afirma que lo mejor sería unos cuantos azotes o un par de refregones en los morros:

—Usted no entiende de mujeres, tío —dijo Remedios con lisonjera hipocresía—; usted es un santo varón; usted no comprende que lo de Rosarito no es más que un caprichillo de esos que pasan, de esos que se curan con un par de refregones en los morros o media docena de azotes (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 259).

La creencia de Remedios acerca del pasajero deseo o el capricho de Rosario hacia Pepe Rey se fundamentan en las representaciones que se han difundido de la feminidad a través de las formas culturales y simbólicas del Patriarcado sobre la naturaleza voluble e insegura de la mujer. Estas representaciones de lo femenino se configuran como estereotipos y son fuente de coerción y alienación porque imponen la exigencia de propagar y asumir modelos que violentan y denigran los cuerpos de las

---

<sup>150</sup> Véase —Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad fememinal en *Obras Completas*. Sigmund Freud, vol. XVIII: Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922), trad. Etcheverry, J. L., Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992, pp. 141-164.

mujeres. Como explica S. Tubert (2010: 161-174), se suele considerar que las mujeres son más pasivas, dependientes, inseguras, abnegadas y sumisas que los hombres porque han sido subordinadas a su fisiología y a todos los procesos orgánicos ocurridos en su cuerpo en cuanto a su capacidad procreadora: menstruación, embarazo, parto y menopausia. Por ello, tradicionalmente, el discurso masculino ha propugnado la inferioridad y debilidad de la mujer en cuanto a sus posibilidades físicas, intelectuales, sociales y culturales limitándola, así, a sus funciones reproductivas. Y estas creencias son las que consolidan Perfecta y Remedios a través de su función distinta como madres. Mientras que la primera suscribe a su hija en la idolatría de los valores de la cultura católica occidental, con el modelo mariano como máximo exponente, la segunda suscribe a su hijo en los ideales del progreso y la formación intelectual como una forma, también, de prestigiarse a sí misma y frente al colectivo social como —madre dell. Por tanto, en ninguna de ellas hay identidad sino que esta es asignada por el —Otro<sup>151</sup> y por la cultura del Patriarcado en tanto que una modela a su hija para ser la encarnación de la santidad cristiana y la otra se reconoce y es reconocida a través de las acciones y propiedades del hijo varón.

### 6. 3. Hijas en la “sombra”: Rosario y Las Troyas.

Como venimos señalando, desde la teoría feminista, se ha señalado el hecho de la existencia de la no Madre y, por ende, de la no Maternidad. Esto es, en un sistema patriarcal, la maternidad ha sido secuestrada y apropiada por los hombres para reducirla a la maternidad biológica (concepción, embarazo y parto). La maternidad y, por tanto, la madre no tiene su correspondiente trascendencia en lo económico, político y social. En

---

<sup>151</sup> M. Carballo (en Aguirre, J. M.<sup>a</sup> (ed.), 2014: 147-156) estudia la relación de la cultura popular y el mundo femenino en la obra de Carmen Martín Gaité y cómo algunas formas culturales, tales como la copla y la novela rosa, han influido en la construcción del género, sobre todo en la España de posguerra, como transmisores del discurso dominante patriarcal. No obstante, Carballo insiste en que este tipo de cultura popular puede ser un lugar de contestación política donde confluyen y luchan ideologías y discursos y desde el que se puede resistir y contestar pero, también, reproducir poderosos intereses e ideologías dominantes. De esta manera, la novela rosa, confeccionada y destinada para las mujeres, se convirtió en un potente instrumento para construir nociones de lo femenino que lo identifican con la mercantilización, la estandarización y la pasividad manteniendo así lo femenino en la esfera de lo privado, lo subordinado y lo emocional. En este punto, las madres Perfecta y Remedios hacen la misma acción que las novelas rosas con sus hijos al ser ellas las perfectas transmisoras del pensamiento falocéntrico basado, como explicaba H. Cixous ([1979], 1995: 13), en oposiciones duales y jerarquizadas para lo masculino y lo femenino (actividad/pasividad, Razón/sentimiento, Cultura/Naturaleza).

este sentido Victoria Sau (1995) critica el tradicional discurso sexista que defendía que la mujer estaba más cerca de la naturaleza porque, como muchos otros mamíferos en la especie animal, ella está en posesión de esas funciones biofisiológicas —el ciclo menstrual— que le permite gestar otro ser. En cambio, Sau sostiene que, respecto al hombre, la mujer está más cerca de la cultura que de la naturaleza en tanto que, como dispone de más fenómenos o funciones naturales, también dispone de mayor número de ocasiones para traducir tales fenómenos a un código simbólico, es decir, para realizar una inversión cultural. Lo que históricamente ha sucedido es que el varón se ha interpuesto en el paso intermedio de esa inversión y, por tanto, ha impedido que la mujer —continuase su trayectoria lógica de lo individual a lo colectivo, de lo particular a lo general, de lo privado a lo público, de lo inmediato a lo mediato (Sau, V. [1995], 2004: 22). Esto es lo que pasa con Rosario, la hija de doña Perfecta, porque, al estar mediada por el discurso patriarcal, no encontrará otra forma identificarse en sociedad que como una mujer casada bien con Pepe Rey o, bien, con otro.

Por el contrario, el modelo masculino, mediante la Paternidad, sí pasó a lo simbólico y a la cultura estando presentes, así, su ideología y sus valores en todos los órdenes de la vida. Unos valores patriarcales que repite doña Perfecta en su hija Rosario siendo, así, la Madre, como generalidad, rebajada a la condición de funcionaria del Padre y quedando Rosario dispuesta para interiorizar un cierto estereotipo de maternidad pero, también, unos ciertos roles diferenciados para cada sexo y de acuerdo con el modelo de la heterosexualidad obligatoria del Patriarcado. Por ello, Adrienne Rich (1996: 15-42) en el prólogo a su ensayo *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*, escrito en 1980, explica que —la heterosexualidad, como la maternidad, necesita ser reconocida y estudiada en tanto que institución política. Rich pretendió no solo denunciar los sesgos del feminismo cuando relegaba al lesbianismo sino, también, analizar la heterosexualidad como una institución política que constituía otro eje de opresión sobre las mujeres en general. Así pues, en todos los órdenes de la vida, se asumía que las mujeres eran naturalmente heterosexuales y, por ello, debían poseer ciertas actitudes y apariencias que eran, además, requisitos para ellas en el mundo laboral. En este sentido, se afirma que —es esencial e intrínseca a la realidad económica de las vidas de las mujeres la exigencia de que las mujeres venderán atractivo sexual a los hombres, que tienden a detentar el poder económico y la posición para imponer sus preferencias (Rich, A. 1996: 28).

En este contexto, doña Perfecta ha exigido a su hija vender un cierto tipo de —atractivoll femenino a los hombres, el cual se relaciona con la virtuosidad cristiana y con la práctica de las —artes decorativasll. Como la educaciñn estaba segregada por sexos y no se permitía a las mujeres acceder al saber científico y teórico, reservado exclusivamente para los hombres, se redefinieron para ellas labores como el bordado o la decoración en la casa como arte doméstico. Todo ello no buscaba sino confinar a la mujer al mundo privado de la familia. Ello se pone de manifiesto cuando Rosario acompaña a Pepe Rey a la habitación de la casa que había sido preparada para él y este, al ver el arreglo del cuarto, elogia a su prima afirmando que se notaba —la mano diligente y cariñosa de una mujerl y, en concreto, —la mano de un ángell, la de su prima, en el arreglo y la decoración doméstica:

Desde que puso el pie dentro de ella, Pepe reconoció en todos los detalles de la vivienda la mano diligente y cariñosa de una mujer. Todo estaba puesto con arte singular, y el aseo y frescura de cuanto allí había convidaban a reposar en tan hermoso nido. [...] — [...] La mesa de escribir está puesta de modo que recibas la luz por la izquierda... Mira, en esta cesta echarás los papeles rotos... ¿Tú fumas?

—Tengo esa desgracia —repuso Pepe, sonriendo.

—Pues aquí puedes echar las puntas de cigarro —dijo ella, tocando con la punta del pie un mueble de latón dorado lleno de arena—. No hay cosa más fea que ver el suelo lleno de colillas de cigarro... Mira el lavabo... Para la ropa tienes un ropero y una cómoda... Creo que la relojera está mal aquí y se te debe poner junto a la cama... (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 93-94).

Las labores con la aguja era algo por lo que también destacaba la hija de doña Perfecta. Pero el don de Rosario para el bordado se pondrá en cuestión a raíz de que Pepe Rey, con motivo de conocer el pueblo de Orbajosa, visite la catedral del pueblo que era un edificio que, por su significación religiosa, no era del gusto del ingeniero. Allí, el joven, que no tenía ningún interés en seguir la liturgia, se puso a examinar las pinturas y esculturas de acuerdo a los conocimientos de arte que había adquirido durante su formación académica. Ello ocasionó tan grande malestar en el señor Obispo y entre un grupo de fieles que estaba oyendo misa que llegó pronto a los oídos de doña Perfecta, quien, acompañada después por el canónigo don Inocencio en la casa, reprendiñ duramente a su sobrino. En medio de la riña, Pepe se burlñ de —aquellas imágenes charoladas y bermellonadasll tan semejantes a —las muñecas con que juegan las niñas grandecitasll, de los —vestidos de teatroll que cubrían la escultura de San José y

del —ahuecado ropñin de terciopelo bordado de oroll que vestía la Virgen María, cuya tela y bordados eran los mismos que usaba el niño Jesús. Este comentario ocasionó inmediatamente el lloro de la joven Rosario allí presente porque el vestido de la Virgen y el pantalñin del niñoo Jesús eran obra, en palabras del canñnigo, de —la maravillosa aguja y de la acendrada piedad de su primall (p. 132). Después de este episodio, Rosario echó a correr y, al día siguiente, se sentó en el comedor, sola y con los ojos fijos en la puerta esperando la llegada de su primo.

Tras esta escena, los dos primos se mantuvieron sin hablar por un tiempo debido a circunstancias ajenas. Pepe Rey estaba involucrado en un asunto de litigios por los límites de unos terrenos que poseía, por herencia, en Orbajosa. A pesar de que no hablaron después del desafortunado comentario de Pepe Rey, este creía que ya había sido perdonado por su prima pues, según el canñnigo, —en corazones angelicales no dura mucho el resentimiento. Lo que sí sabemos es que la crítica al arte doméstico del bordado produjo tal enojo y amargura en la hija de doña Perfecta que los días posteriores se los pasó encerrada en su cuarto sin ver a nadie. Pepe aseguraba que el encierro obedecía a una dictadura materna pero, también, creemos que se debía a la culpa y vergüenza que su prima sentía al verse cuestionada como costurera, y, por tanto, en su —feminidad frente a los demás. De esta manera, partimos de una serie de *expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 180-183) respecto a la naturaleza inocente, pura, débil y sumisa de Rosario quien, al verse cuestionada como mujer en sociedad, se siente avergonzada. Una hipótesis que construimos a partir de lo que el narrador nos cuenta de ella:

Era Rosarito una muchacha de apariencia delicada y débil, que anunciaba inclinaciones a lo que los portugueses llaman *saudades*. En su rostro fino y puro se observaba la pastosidad nacarada que la mayor parte de los poetas atribuyen a sus heroínas, y sin cuyo barniz sentimental parece que ninguna Enriqueta y ninguna pueden ser interesantes. Tenía Rosario tal expresión de dulzura y modestia, que al verla no se echaban de menos las perfecciones de que carecía. (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 92).

Se dice que, a través de su belleza nacarada y casi transparente, se podían ver las honduras de su alma que no eran cavernosas y horribles como las del mar, sino como las de —un manso y claro río (p. 92). Así pues, estas descripciones relacionadas con su carácter dócil y obediente y su piel blanca y casi transparente, símbolo de su pureza,

concuerdan con la imagen femenina patriarcal que su madre le estaba infundiendo. En este sentido, —las mismas frases en cuanto expresiñn y afirmaciñn son siempre indicaciones sobre lo que sigue, esbozado a través del correspondiente contenido concreto de aquellas, e inician un proceso en el que el objeto del texto puede configurarse como correlato de la concienical (Iser, W. [1976], 1987: 180). Por tanto, el haz semántico de cada frase siempre implica una expectativa que apunta a lo que viene, lo que Husserl llamaba *expectativas protenciones*. Nos formamos, así, una expectativa determinada que nos ayuda, como lectores, a construir intelectivamente la imagen de Rosario.

Entonces comprendemos que el poder del Patriarcado está tan fuertemente instaurado a través de los instrumentos de poder que ejercen el Estado, la Iglesia, la familia, la cultura y la moral en sociedad que Rosario ha interiorizado, en sus estructuras psicológicas, el prototipo normativo que debe representar. Por eso, Rosario se enfada, se entristece y se avergüenza cuando es cuestionada por Pepe Rey en cuanto a sus dotes de costura. No obstante, en el proceso de la lectura, descubrimos también que la hija de Perfecta es capaz de sublevarse contra su madre y contra las normas domésticas que la mantenían enclaustrada en el espacio de la casa. Nos hallamos así ante un sujeto ambivalente y descentralizado que está buscando su lugar en el mundo lo que, también, supone una transgresión de lo universalmente aceptado. En este sentido, R. Braidotti ([1994], 2000: 113) se apoya en que aquello que solía llamarse —el sujeto universal de conocimiento| partía de un punto de vista falsamente generalizado porque se fundamentaba en los discursos de la ciencia, la política, la moral y la religión donde los supuestos generales se referían, exclusivamente, al sujeto varón. Por tanto, el género también es una noción que, históricamente, se ha construido con una serie de variables donde lo masculino se relaciona con lo universal y lo central y lo femenino con lo secundario y lo periférico. La teórica italiana explica que, en un movimiento nómade estratégico, el sujeto, estructurado en función de esas variables universales, puede reemplazarse por uno con otras variables. Se parte, así, de una visión de sujeto como proceso en el cual puede construirse con una multiplicidad de variables que contribuyan a definir su subjetividad.

Este proceso es el que intenta realizar Rosario cuando desobedece los mandatos de su madre de no ver más a Pepe Rey derrocando, así, una variable universal construida para la identidad femenina: la pureza y la prudencia. De este modo, ayudado por un amigo perteneciente a las tropas que descansaban en Orbajosa, Pepe consigue

entrar en la casa de Rosario y encontrarse con ella en su cuarto. Allí, por lo que Milagros dice cuando se descubre la noticia, tuvo lugar la deshonra de Rosario. A partir de este momento, Rosario se debate continuamente en una digresión interior acerca de si es una mala o buena mujer y de cómo ella debe comportarse. Es decir, es un sujeto que refleja una identidad fragmentada y dual entre el legado patriarcal, que queda asimilado en sus estructuras mentales, y su deseo íntimo que estaba oculto en la inconsciencia:

—Señor, Dios mío: ¿por qué antes no sabía mentir y ahora sé? ¿Por qué antes no sabía disimular y ahora disimulo? ¿Soy una mujer infame? ¿Esto que siento y que a mí me pasa es la caída de las que no vuelven a levantarse? ¿He dejado de ser buena y honrada...? Yo no me conozco. ¿Soy yo misma, o es otra la que está sitio...? [...] ¡Cuántas sensaciones diversas! ¡Mi corazón está consumido de tanto sentir! (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 240).

La idea de escapar y querer casarse con Pepe Rey es una actuación transgresora de Rosario frente a su madre y frente a la sociedad decimonónica y supone también, desde una recepción feminista del texto, una ruptura de nuestro *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 190-192) puesto que la sumisa, débil y obediente hija defiende su deseo de estar y escapar con el ateo Pepe Rey contraviniendo no solo la potestad patriarcal de su madre sino, también, la religión católica imperante.

Antes de esta rebelión, Rosario permanecía todo el tiempo estancada en la casa y, literal y simbólicamente, podemos decir que estaba en la —sombra porque, como mujer, no tenía voz propia ni dentro ni fuera de la casa y, como hija, estaba prisionera en su cuarto o en el recinto tapiado de la huerta. Así pues, en nuestro trabajo, resulta muy conveniente y significativo referirnos al epígrafe —voces en la sombra: las hijas, perteneciente a uno de los capítulos en la obra de Victoria Sau ([1995], 2004: 23-32). Estas hijas son las hijas sin Madre cuya voz es —un verdadero clamor contra esa mujer a la que denominan así pero en la que detectan mera apariencia y engaño de modo que son continuos las quejas, protestas, reproches y lamentos de madre e hija que —saben que algo no está bien pero no han caído en la cuenta de que la madre no es la Madre sino una función del Padre (Sau, V. [1995], 2004: 23). La función patriarcal de Doña Perfecta se hace más evidente, sobre todo, a partir de las charlas y encuentros clandestinos entre los dos primos quienes, pese a la creciente oposición de la viuda de Polentinos por celebrar el casamiento acordado, deciden seguir adelante con los planes

de boda. Muy significativo es el momento en que los dos jóvenes se encuentran a oscuras en la capilla de la casa, donde los Polentinos tenían los santos de su devoción doméstica. Allí, como el más horrible de los sacrilegios cometidos, los primos se tocaron, se abrazaron y se besaron junto a los pies de la escultura de Jesucristo. En esta situación, Rosario se martiriza porque sabe que —volverse local con Pepe supone también, según la moral cristiana que le han enseñado, estar en pecado y —morir. Por ello, nos damos cuenta de que, tradicionalmente, el cuerpo de la mujer ha sido violentado y mediatizado a través de las formas de la política, la cultura y la moral del Patriarcado tal y como el ateo Pepe Rey le hace ver a Rosario:

—Tú no estás enferma —repuso él con energía—; tú no tienes sino una perturbación moral, que naturalmente trae ligeras afecciones nerviosas; tú no tienes más que la pena ocasionada por esta horrible violencia que están ejerciendo sobre ti. Tu alma sencilla y generosa no lo comprende. Cedés; perdonas a los que te hacen daño; te afliges, atribuyendo tu desgracia a funestas influencias sobrenaturales; padeces en silencio; entregas tu inocente cuello al verdugo; te dejas matar, y el mismo cuchillo hundido en tu garganta te parece la espina de una flor que se te clavó al pasar. Rosario, desecha esas ideas: considera nuestra verdadera situación, que es grave; mira la causa de ella donde verdaderamente está, y no te acobardes, no cedas a la mortificación que se te impone, enfermando tu alma y tu cuerpo. El valor de que careces te devolverá la salud, porque tú no estás realmente enferma, querida niña mía, tú estás... ¿quieres que lo diga?, estás asustada, aterrada (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 185).

En este sentido, Judith Butler explica muy bien cómo funcionan los mecanismos psicológicos del poder en los individuos que están inmersos en una relación de dominación por otros. El poder no es solo algo que ejerce presión sobre el sujeto desde fuera, algo que subordina y coloca por debajo y en un nivel inferior sino algo que, desde dentro, también forma la existencia y el ser del sujeto. Por lo tanto, la teórica estadounidense entiende el poder:

como algo que también *forma* al sujeto que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo, entonces el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos. El modelo habitual para entender este proceso es el siguiente: el poder nos es impuesto y, debilitados por su fuerza, acabamos internalizando o aceptando sus condiciones (Butler, J. [1997], 2001: 12).

La norma está fuera y, durante el proceso de internalización, ingresa a un espacio psíquico del sujeto, el cual responde también con un deseo por la norma, esto es, por el sometimiento. En tanto que —las categorías sociales garantizan una existencia social reconocible y perdurable, la aceptación de estas categorías, aun si operan al servicio del sometimiento, suele ser preferible a la ausencia total de existencia social (Butler, J. [1997], 2001: 31). Por ello, a pesar de que Rosario se enfrenta a su madre por defender su libertad de elección para estar con Pepe Rey, la joven se pregunta, a menudo, si estará haciendo bien yendo en contra de los mandatos de su madre. Rosario, que ha internalizado los preceptos patriarcales desde niña, siente culpa porque sabe que está desobedeciendo las normas sociales por las cuales ella será juzgada. Además, se está convirtiendo en una pecadora y en una mujer deshonrosa por su relación con un hombre que no profesa la fe cristiana. Esta es la razón de que, muchas veces, cuando la joven se mantenía algún tiempo separada de su amado por la tensión del ambiente, las luchas entre las tropas llegadas a Orbajosa y los aldeanos o, sobre todo, porque Pepe ya no vivía en la casa familiar, Rosario regresaba a ser una mujer insegura, sumisa y débil. Solamente al lado de Pepe Rey, hombre ateo y contrario a los dogmas radicales de las religiones, Rosario se sentía fuerte, decidida y capaz de rebelarse contra esa tradicional imagen femenina. Esto es, la joven se contagiaba del espíritu rebelde, apasionado y valiente de su amado:

¿Qué tienes tú, que así me transformas? Cuando te conocí, de repente fui otra. En los días en que he dejado de verte, me he visto volver a mi antiguo estado insignificante, a mi cobardía primera. Sin ti vivo en el Limbo, Pepe mío... Haré lo que me dices; me levanto y te sigo. Iremos juntos a donde quieras. ¿Sabes que me siento bien?, ¿sabes que no tengo ya fiebre?, ¿que recobro las fuerzas?, ¿que quiero correr y gritar?, ¿que todo mi ser se renueva y se aumenta y se centuplica para adorarte? Pepe, tienes razón. Yo no estoy enferma, yo no estoy sino acobardada, mejor dicho, fascinada (Pérez Galdós, B. *Doña Perfecta*: 186).

Pero, desde unos presupuestos teóricos feministas, vemos una actitud de sumisión en Rosario porque, pese a la rebeldía mostrada previamente, la joven no únicamente se siente fuerte al lado de Pepe sino que, también, cede su voluntad al hombre, a su amado: —haré lo que me dices, me levanto y te sigoll. Las palabras de la joven ponen en evidencia la especial vulnerabilidad histórica de las mujeres porque, al ser la parte dominada en las civilizaciones patriarcales y en la relación hombre/mujer,

eran ellas los sujetos más explotables. Ello es debido a que, históricamente, la mujer ha sido y es un sujeto —obligado a buscar el reconocimiento de su propia existencia en categorías, términos y nombres que no ha creado (Butler, J. [1997], 2001: 31) y a través de un discurso que no es el suyo sino el de los hombres. En una misma línea se sitúa Teresa De Lauretis (1989: 1-30) quien, tomando el término foucaultiano de las —tecnologías de poder, se traslada al contexto de la subordinación femenina y habla de la —tecnología del género para referirse a todos aquellos procedimientos a través de los cuales las relaciones de poder se articulan en una sociedad determinada para categorizar y clasificar a las mujeres. Para ello, los instrumentos de poder se sistematizan en los cuerpos profesionales y espirituales de la sociedad (médicos, psiquiatras y eclesiásticos) que buscan registrar, analizar y comparar los comportamientos femeninos siguiendo una ideología patriarcal. T. De Lauretis se refiere, así, a la producción material de los cuerpos mediante prácticas disciplinarias que realzan y exacerbaban rasgos distintos para cada sexo permitiendo crear un mundo sexuado donde se excluye y se discrimina a las mujeres en función de si poseen o no determinados rasgos físicos, actitudes y virtudes.

Por ello, las —troyas o las niñas de Troya, tres chicas preciosísimas que eran hijas de un fallecido coronel de Estado Mayor de Plazas en Madrid, son rechazadas y marginadas dentro de un entorno tan rígido moralmente como Orbajosa. La mala reputación de las Troyas consistía, más que nada, en —su fama de chismosas, enredadoras, traviesas y despreocupadas puesto que dirigían anónimos y ponían motes a diferentes personas del pueblo desde el obispo al último zascandil, tiraban piedrecitas a los transeúntes, se burlaban —escondidas tras las rejas— del que pasaba, cantaban en el balcón, conocían todos los sucesos de la vecindad a través del uso constante de los tragaluces y agujeros que había en la parte alta de la casa y se vestían de máscara en carnaval para meterse en las casas más alcurniadas con otras majaderías y libertades. Así pues, las Troyas no eran el ejemplo del recato, la discreción, la educación moral ni la naturaleza angelical y virtuosa que sí era la hija de doña Perfecta y, por tanto, aquellas eran juzgadas y criminalizadas como pecadoras por todos en el pueblo, entre ellos el canónigo don Inocencio y doña Perfecta.

Las críticas del canónigo y la viuda de Polentinos surgirán especialmente cuando se conozca el trato de Pepe Rey con las Troyas a raíz de la visita del joven ingeniero al casino del pueblo. Allí, hastiado por el bullicio y las conversaciones superfluas y castizas de aquellas gentes sobre toros, el ingeniero pasará de sala en sala hasta que llegue a la de la tertulia. En esta sala vacía, Pepe se sienta en una silla que daba a la

ventana y a la calle y observa, de pronto, a tres jovencitas risueñas que le hacían burla. En ese momento aparece el señor Juan Tafetán, un antiguo empleado en la administración civil de la capital de la provincia, para contarle sobre ellas e invitarle a ir a la casa de aquellas señoritas para conocerlas. En su casa y en el balcón, todos pasarán un rato de divertimento cuando las jóvenes contagien su —desvergonzada‖ actitud a los caballeros y todos celebren los cascarazos que las tres niñas asestaban a los transeúntes de la calle como don Inocencio y su sobrina María Milagros. No resulta extraño, pues, que estas —desvergonzadas‖ mujeres sean criminalizadas por su falta de moralidad, pudor, compostura y recato femeninos en el pueblo del mismo que, conocidos los encuentros libidinosos de Rosario con Pepe Rey, también esta será juzgada y sentenciada por la sociedad orbajosense. La hija de doña Perfecta será, entonces, definida como una loca y una pecadora porque se entiende que había cometido actos carnales con su primo Pepe Rey.

Por ello, el canónigo se refiere a la nefasta sorpresa que, para él, ha supuesto Rosario de modo que llega a manifestar que su sobrino Jacinto merecía —mucho más que esa niña local. En opinión de don Inocencio, Rosarito ha engañado a todos con su cara angelical porque es una mujer caída, pecadora y que está —abrasada en criminal fuego‖ al caer en la —infernial trampa libidinosal‖. De ahí que Rosario haya dejado de ser la expresión de la dulzura y modestia, manifiesta en su rostro fino, puro y de pastosidad nacarada y, ahora, se ha convertido en una mujer demoníaca que se está quemando en el fuego del Infierno. Por tanto, para la sociedad orbajosense, Rosario es una mujer devaluada viéndose malogradas sus oportunidades futuras de matrimonio como la que párroco esperaba de la mano de su sobrino Jacintillo. En este sentido, Giulia Colaizzi (1990: 76-77) toma la noción de —abandon‖ de Andrew Ross —*Universal Abandon?: The Politics of Postmodernism* (1989)—, referida a la lucha de los marginados contra la cultura dominante moderna, y la traslada al ámbito teórico del feminismo para explicar la tradicional devaluación social que sufren las mujeres al no convenirse con lo moralmente estipulado, proceso que comienza a difundirse sobre todo a partir del siglo XVIII.

En este contexto, donde la certidumbre de la cultura patriarcal se ha erigido sobre el control del comportamiento sexual de la mujer, cualquier indicio o prueba del —mal comportamiento‖ femenino equivalía a una amenaza para el soporte fundacional de la cultura dominante. Por ello, cualquier desviación en las virtudes consideradas consensualmente como —femeninas‖ se convierte en ocasión para la condena y la

pedagogía moralista del varón y sus representantes o —funcionarios‖ como el canñigo don Inocencio y doña Perfecta. De ahí que el párroco del pueblo sea una autoridad moral, social y política manifestada en el tratamiento servicial y de respeto que le dispensaba doña Perfecta o en su presencia constante, como guía espiritual y moral, al lado de Rosario. Por eso, el párroco había enseñado a Rosario a seguir el camino de la virtud y a destacar por su decencia, su discreción, su modestia y noble sencillez. Todo ello es indicador que el cuerpo de la mujer ha sido construido, históricamente, como referente moral a través de los manuales domésticos, escolares y religiosos dirigidos a las niñas y a las mujeres. En este contexto, Giulia Colaizzi (1990: 77) relaciona la noción de —abandon‖ con la de —mujer de moral relajada‖ y sus afines —relajación moral como mujer‖ y —mujer como relajación moral‖. Todo ello tiene que ver con la dialéctica opresiva del discurso patriarcal en aras de controlar la sexualidad de la mujer, confinándola a lo biológico y a lo doméstico. Es lo que Teresa De Lauretis (1989: 31-50) denomina la —violencia de la retórica‖.

Podemos hablar, así, de la producción de los cuerpos y de la tecnología que convierte al cuerpo humano en el espacio de la experimentación y producción en masa. A partir de la teoría de Lévi-Strauss ([1949], 1969: 75-76) sobre la noción de la división del trabajo y de la explotación laboral ejercida sobre las clases obreras, podemos hablar del —cuerpo trabajador automatizado‖ en cuanto a que el obrero se convierte en —un autómeta, sobre el cual la injusticia social así como los procesos de mecanización, por decirlo así, cobran vida‖ (Colaizzi, G. 1990: 75). De este modo, como explica la teórica feminista y profesora de la Universidad de Valencia, se generan cuerpos automatizados semejantes a los que aparecen en la película *Tiempos Modernos*, protagonizada por Chaplin. El cómico actor, a modo de un trabajador sujeto a una cadena de montaje, aplica automáticamente movimientos giratorios a todo lo que encuentran sus ojos porque está enormemente acostumbrado a trabajar con las llaves inglesas. Colaizzi traslada esta teoría del sujeto automatizado a la situación femenina por cuanto que la mujer es, igualmente que un obrero, producida y mecanizada por una cultura de masa, la cultura del Patriarcado:

El significado de mujer aquí es inseparable del significado de la lucha intelectual de clases en virtud del hecho de que la mujer es "producida" del mismo modo que, en Chaplin, es "producida" la clase baja. La visión de la mujer no está menos mecanizada que la visión de lo cómico, y ambas representan la relación crítica, en realidad

reprimida, entre la escoptofilia modernista y los "otros" compulsivos y repetitivos con los que se enfrenta al Hombre Moderno (Colaizzi, G. 1990: 76).

Doña Perfecta, de la misma manera que el obrero procede en la cadena de montaje, interpreta y juzga todos los movimientos de su hija en función de los valores y formas patriarcales en los cuales está inmersa. Por tanto, la madre estanca a su hija no solo en el espacio doméstico de la casa sino, también, en el espacio eclesiástico porque la iglesia era el único lugar público que sí se consideraba propiamente femenino en aras de adscribir ciertos roles relacionados con la virtuosidad cristiana.

**CAPÍTULO VII. *TRISTANA* O  
“DESHACER EL GÉNERO”**

## 7.1. La “polisexualidad” en *Tristana*.

A partir de la obra *Crítica y sabotaje* (2011) de Manuel Asensi planteamos el tema de la sexualidad en *Tristana*<sup>152</sup> como un deseo propio, libre y perverso que sirve para cuestionar y sabotear el sistema normativo del Patriarcado. El método de crítica del discurso artístico, magistralmente empleado por Asensi, nos permite desenmascarar y —sabotear‖ la forma en que los discursos pretenden imponer una visión particular, parcial y premeditada del mundo no solo a los personajes de la ficción, sino también a los receptores a través de las prácticas discursivas. Así pues, vamos a demostrar que *Tristana* no es la joven, de apenas veintiún años, huérfana y pobre que permanece sometida al dominio doméstico y sexual del sexagenario don Lope tal y como tradicionalmente la crítica ha leído. Por el contrario, *Tristana* establecerá un sistema de poliandria utilitaria en aras de poder desarrollar su afición erudita y artística al acercarse a hombres como el pintor, con estudio propio, Horacio. Pero, también, como una manifestación de querer romper con aquellas categorías sociales, morales y políticas preestablecidas que sustituyen la sexualidad femenina por el —instinto‖ maternal. Por todo ello, durante un proceso evolutivo, veremos cómo la joven se acomoda en una relación —incestuosa‖ e ilegal con su inmediato referente paterno, Lope, y cómo, también, establece un convenio intercambio sexual con el pintor Horacio.

De esta manera, desde un discurso feminista, consideramos la amputación de la pierna<sup>153</sup> en *Tristana* no como un castigo que coarta sus movimientos y esperanzas, sino como una transgresión de las categorías patriarcales que, tradicionalmente, han

---

<sup>152</sup> Para todas las referencias a la novela *Tristana*, seguiremos la edición de Isabel González y Gabriel Sevilla, Madrid, Cátedra, 2008.

<sup>153</sup> En la historia son muchos los refraneros que han recogido el precepto patriarcal que estipulaba que el lugar de la mujer era el espacio doméstico a través del refrán —la pata quebrada y en casa. Ya Gonzalo Correas en su obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* de 1627 se hacía eco de ello con diferentes refranes que promueven el valor de la mujer —doméstica‖: —La mujer en casa, y el hombre en la arada / la mujer en casa, y el hombre en la plaza / la mujer en casa, y la pierna quebrada‖ (pp. 135, 202 y 187). Unos años antes, Cervantes en la segunda parte del *Quijote* también recoge el refrán en el capítulo XLIX, —De lo que le sucedió a Sancho Panza rondando su ínsula‖, en relación a una doncella de gran belleza que le cuenta entre sollozos a Sancho Panza, gobernador de la ínsula de Barataria, cómo pidió a su hermano que la vistiese en hábitos de hombre para salir de noche, mientras su padre dormía, a ver todo el pueblo. Vestidos ella de mozo y él de moza salieron por el pueblo y cuando huían, por no ser reconocidos por un tropel de corchetes que avanzaba, ella cayó y los dos hermanos fueron llevados ante el gobernador. En sus alegaciones, ella cuenta que solo quería ver mundo más allá de las calles cercanas a su casa pero el gobernador responde aconsejando a los dos hermanos: —de aquí adelante no se muestren tan niños, ni tan deseosos de ver mundo, que la doncella honrada, la pierna quebrada, y en casa, y la mujer y la gallina, por andar se pierden aína, y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista‖ ([1615], 2004: 313). De esta manera, la mujer que frecuentaba las calles fuera de su casa era considerada como pecaminosa, poco —honrada‖ y deseosa de ser vista por los hombres.

difundido una estereotipada imagen femenina. La grotesca imagen de una Tristana deforme y amputada y, por tanto y según el discurso patriarcal, una mujer incompleta, se convierte en el símbolo más discrepante y subversivo de las categorías que, tradicionalmente, han condenado a la mujer a ser el objeto de deseo del varón. Por ello, a causa de la falta de su pierna, la huérfana no puede atraer la mirada sexuada del hombre ni, tampoco, tener opción para una vida en matrimonio, es decir, para una vida sexual dentro del matrimonio tal y como veremos cuando la joven se case con Lope. En este sentido, la amputación de su pierna se presenta como un elemento subversivo contra el ideal de la imagen femenina que se sumaba al pensamiento libertador que ya la huérfana venía promulgando en convivencia con Lope.

Si en un principio Tristana detesta a Lope por deshonrarla y someterla al enclaustramiento doméstico, después siente admiración por el galán y por sus ideas renovadoras y transgresoras sobre el matrimonio y la sexualidad de modo que los dos se acomodan a un tipo de relaciones sexuales anómalas dentro de una pseudofamilia particular y nada corriente en la época. Ponemos, así, en evidencia la actitud y el comportamiento subversivos de una joven huérfana que, en lo concerniente al matrimonio y a la sexualidad y apariencia femeninas, rompía con todas las estructuras normativas del Patriarcado. Todo ello supone realizar una lectura política y disidente en busca de desenmascarar y sabotear la forma en que los discursos literarios han intentado, tradicionalmente, perpetuar unas categorías estáticas que inmovilizaban la imagen de la mujer a la sumisión, la maternidad, la pasividad y a una cierta apariencia física. De esta manera, con unas premisas feministas, planteamos los actos y el cuerpo de Tristana como instrumentos que sirven para dismantelar los constantes fundamentos sobre los que se ha asentado el discurso patriarcal.

Para ello, nos referiremos a la teoría de Manuel Asensi que argumenta un nuevo método de crítica del discurso artístico, la crítica como sabotaje. Si bien esto no es algo nuevo en la historia de la crítica literaria por lo que debe a la teoría deconstruccionista de Jacques Derrida y Paul de Man<sup>154</sup>, Asensi sí presenta una terminología propia y una

---

<sup>154</sup> En trabajos como *Visión y Ceguera* de 1971 y *La resistencia a la teoría* de 1986, Paul de Man, de origen belga y uno de los representantes de la deconstrucción en Estados Unidos, se centra en analizar las figuras retóricas que producen fisuras en la lectura, puesto que considera que todo texto es figurativo. La *indecidibilidad* es causada por la retoricidad del lenguaje. En opinión de P. De Man, aquella se produce en los textos porque no es posible determinar con certeza qué significa una palabra, proposición o pasaje literario en el contexto en que aparece. Por ello, no es posible abordar los textos con pretensiones —científicas— a partir de los principios de la lingüística y semiótica como hacían los autores estructuralistas, demostrando que no hay un sentido unívoco. Por tanto, si abordamos el texto desde una instancia receptora, podremos interpretarlo de un modo opuesto a cualquiera de las lecturas canónicas de

actitud premeditada en aras de desvelar los mecanismos empleados por los textos literarios, fílmicos, filosóficos, etc. para imponer determinados modelos de mundo. El crítico nos proporciona, así, la mejor herramienta crítica para una lectura feminista permitiéndonos —discutirl| con los textos y generar otras lecturas de los mismos. Gracias a una actitud desconfiada ante la obra de arte, podemos revelar y sabotear la forma en que los discursos pretenden imponer una visión particular del mundo al receptor generando, así, otras posibles lecturas como la realizada desde unas premisas teóricas feministas.

En referencia al texto galdosiano, ya Manuel Asensi (2011: 246) argumenta, tomando la frase de *Macbeth* —unisex me here| referida por Tristana, que la protagonista clama para que alguien o algo le —arranque, cambie o deshaga el sexo|. Así pues, presa del deseo por ser libre y convertirse en una profesional, Tristana clama por deshacer el género, presentado como un constructo ideado por el sistema imperante, en aras de descomponer las tradicionales categorías patriarcales que la han reducido a lo biológico y a lo doméstico. Pero muy significativo, por cómo evidencia su naturaleza transgresora, es el momento en que Tristana explica en una carta dirigida a su amante Horacio que, si bien su profesora de lenguas, doña Malvina, le dio a elegir entre un glosario de dramas y comedias, ella eligió el *Macbeth*. Según Tristana, aquella poderosa y ambiciosa señora, Lady Macbeth, que aparecía en la tragedia shakespeariana siempre le había resultado muy simpática y como una amiga. En esta comparación, Lady

---

los mismos. Ya Jacques Derrida, en una entrevista que concedió a la *Revista de Occidente* en 1986, reconoce su deuda con P. De Man y comenta que este escribió sobre la —imposibilidad de leer|, sobre lo ilegible que aparece en lo legible porque, a menudo, experimentamos el hecho de que lo dado en la lectura se nos da como ilegible y, por tanto, como un sentido que debe ser descubierto o construido en la lectura: —En general, se piensa que leer es descifrar, y que descifrar es atravesar las marcas o significantes en dirección hacia el sentido o hacia un significado. Pues bien, lo que se experimenta en el trabajo deconstructivo es que a menudo, no solamente en ciertos textos en particular, sino quizá en el límite de todo texto, hay un momento en que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que no hay un sentido escondido detrás de los signos, que el concepto tradicional de lectura no resiste ante la experiencia del texto; y, en consecuencia, que lo que se lee es una cierta ilegibilidad. Mi amigo Paul de Man escribió en alguna parte que la imposibilidad de leer no debería ser tomada a la ligera; no debe tomarse a la ligera cierta ilegibilidad. Tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: en la lectura es donde la ilegibilidad aparece como legible| (en González-Marín, C. (aut.), 1986: 168).

Para Paul de Man, la crítica es una metáfora del arte de leer, arte que es en sí inagotable porque el crítico dice algo que la obra no dice e, incluso, llega a decir cosas que no quiere decir. De este modo, se produce la deconstrucción de los textos literarios que, según el crítico de origen belga, son —ciegos| puesto que significan implícita o explícitamente otro sentido o significado que el prefigurado al cual debemos, en palabras de Derrida, oponer resistencia en la lectura: —un texto no se deja apropiarse. Dice siempre más o menos de lo que habría debido decir, y se separa de su origen; en consecuencia, no pertenece ni a su autor ni al lector... Un texto es un foco de resistencia. Y la relación con ese foco de resistencia por parte de un sujeto lector no puede ser más que una forma de resistir, de vencer la resistencia, una forma de entenderse con la propia resistencial ([1991], 1971: 169).

Macbeth pide a los espíritus ser despojada de su supuesta y natural debilidad femenina y ser investida de la resolución masculina que le ayude a planear el asesinato del rey de Escocia y convertirse en reina. Igualmente, Tristana clama por —deshacer|| su sexo, en términos de la tradicional y patriarcal diferenciación sexual entre lo masculino y femenino, porque aquel ha restringido y dificultado sus deseos de ser pintora, escritora o senadora. Por eso es que la exclamación de la señora Macbeth —unsex me here|| le emociona y estremece tanto:

¡Ay hijo, aquella exclamación de la señá Macbeth, cuando grita al cielo con toda su alma *unsex me here*, me hace estremecer y despierta no sé qué terribles emociones en lo más profundo de mi naturaleza! (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 214).

Si bien, en algunas ocasiones, una concepción normativa del género puede desarticular la posibilidad de una persona para desarrollarse en una existencia plena con sus propios pensamientos y capacidades, en otras ocasiones, —la experiencia de deshacer una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva, [logrando así], un mayor grado de habitabilidad|| (Butler, J. [2004], 2006: 13). Tristana, al ir —deshaciendol|| paulatinamente el concepto de la feminidad normativa, se dará cuenta de su lugar y de su sentido de ser en el mundo que, sin duda, no tenía nada que ver con la tradicional esposa sumisa, asexual, casta y doméstica que estipulaba el Patriarcado. Desde el principio, ella detesta ser mujer por lo que esta condición biológica, en el mundo, le suponía en cuanto a obedecer los mandatos domésticos de don Lope y en cuanto a depender económicamente del varón en un posible contrato matrimonial. Por eso, la sociedad ha criminalizado históricamente a la mujer que tenía aspiraciones más allá del ámbito privado siendo, por ello, evaluada, juzgada y estigmatizada como —ambiciosa||, —mala madre|| y —hombruna||. Pero Tristana, como un acto de rebelión y resistencia al concepto tradicional de la feminidad, reivindica en presencia del pintor Horacio que ella se parece a más los hombres en tanto que ignoraba lo que cuesta una arroba de patatas y un quintal de carbón. Según ella, esto ya se lo había dicho Saturna —mil veces|| (p. 186) en un acto reiterativo persiguiendo, quizás, acrecentar las ganas y deseos de la huérfana hacia el estudio y hacia un oficio que bien podría ocasionarle su ansiada independencia económica.

Como explica Simone de Beauvoir ([1949], 1999, II: 493), la razón de este discurso estribaba en que en el momento en que la mujer franqueaba, generalmente, la distancia que la separaba del varón por medio de un oficio y dejaba de ser un parásito en sociedad, el sistema dominante, que se basaba en su dependencia y sumisión, empezaba a desmoronarse al no ser necesaria la mediación masculina entre la mujer y el universo. Bien claro lo explica la sirvienta Saturna cuando se refiere, en una conversación con Tristana, al repudio social que sufren aquellas mujeres que no se atienen a lo normativo y que —sacan los pies del plato‖ (p. 139). En este sentido, la sirvienta reivindica un mundo y una sociedad renovados en donde tengan cabida la presencia de, según dice ella, mujeres libres con carreras y oficios:

—[...] Libertad, tiene razón la señorita, libertad, aunque esta palabra no suena 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. De consiguiente, si ha de haber un poco de reputación, es preciso que haya dos pocos de esclavitud. Si tuviéramos oficios y carreras las mujeres, como los tienen esos bergantes de hombres, anda con Dios. Pero, fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro... vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar lo otro. Figúreselo.

—Pues mira tú, de esas tres carreras, únicas de la mujer, la primera me agrada poco; la tercera menos, la de en medio la seguiría yo si tuviera facultades; pero me parece que no las tengo... Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser libre... y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... Pero cosiendo, cosiendo... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 138-139).

Por lo tanto, con la estimable ayuda y consejo de la sirvienta, Tristana cada vez es más consciente de las limitaciones que generan las categorías sexuales establecidas porque apartan de su camino su mayor deseo, la educación. Continuamente, la joven se interroga a sí misma intentando encontrar una repuesta de por qué ella no podía ser pintora como Horacio y vivir de sus cuadros: —¿no puede ser una pintora, y ganarse el pan pintando cuadros bonitos?‖ (p. 139). Ella sabe muy bien que, al convertirse en pintora, también sería una mujer libre sin la obligatoriedad social de buscar su manutención en el hombre. Ella sería una mujer soltera y, quizás, tendría un estudio propio como el de Horacio. En todo este proceso evolutivo que tiene lugar en la mente de Tristana tiene lugar una ruptura de nuestro *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 200-201) por el que, a partir de sus palabras y actos transgresores,

corregimos las *expectativas* anticipadas que tenían que ver con la imagen de una huérfana obediente e inocente. Y es que un pensamiento anómalo empieza a germinar en la señorita transcurrido un tiempo de vivir bajo el techo de don Lope Garrido, un antiguo y laureado galán de mercedada fortuna que pasaba sus días acicalándose y en ociosas y placenteras tertulias en el casino. Tristana residía con él, en calidad de hija, en una casa del populoso y abaratado barrio de Chamberí debido al acto de caridad que Lope había realizado de ampararla ante su precaria y desestructurada situación. El caballero la recogió, también, como un favor hacia su moribunda madre y a su delincuente padre, amigo de él. Un padre, don Antonio Reluz, con quien Lope mantenía una larga y antigua amistad, y que terminaría los días en la cárcel por su negligencia en asuntos de negocios. En casa de Lope, pronto Tristana empezó a —despertar y tomar conciencia de su situación al verse —desflorada por el señor tan solo a los ocho meses de su estancia allí. Desde ese momento, comenzó un exagerado control doméstico por parte del casi sexagenario señor.

Paulatinamente, la huérfana experimenta una transformación<sup>155</sup> desde su sumisión en los primeros capítulos hasta su rebeldía y evolución moral y psicológica en

---

<sup>155</sup> D. Montero-Paulson (1989: 273-302) ha dado cuenta de esta evolución moral y psicológica en Tristana a través de la sistematización de la historia de sus amores en seis etapas en donde Tristana, como hiciera Alonso Quijano en compañía de su escudero Sancho, se transforma a partir de las ideas y credos de los demás personajes. La primera etapa, que se corresponde con la historia del amor *romántico-ideal*, supone la liberación espiritual de Tristana respecto a la degradación que ha sufrido en manos de Lope. La segunda etapa o historia es de carácter *realista* porque ambos amantes se cuentan sus desventuradas vidas con todos los pormenores, despertando ya en Tristana algunos sentimientos anti-románticos y un resentimiento más fuerte contra Don Lope. En esta etapa, la joven descubrirá que también Horacio es huérfano y ha vivido bajo la tutela de un abuelo tiránico. La tercera etapa, la *naturalista o carnal*, es donde los amantes consuman su amor de modo que Tristana se convierte en una rebelde —completal desplazándose de su antigua posición de víctima. Sin embargo, en esta tercera etapa, también se produce una transferencia de la ira y el resentimiento que la huérfana siente por Lope hacia Horacio porque ve el amor de este como una nueva —cárcel y, por tanto, desea liberación. En esta fase, Tristana exige dos derechos fundamentales a Horacio y a la sociedad: el derecho de la mujer ha desarrollar su intelecto a su mayor grado de excelencia culminándolo en una profesión —honrada y el derecho de la mujer al —amor libre sin matrimonio, lo que incluye su derecho a criar y educar por sí misma a los hijos sin la potestad paterna. La quinta etapa es la de la *literaturización de la pasión* donde Tristana y Horacio aprenden y utilizan idiomas extranjeros, desarrollan aún más sus facultades imaginativas, adoptan —posturas literarias, llamándolo ella Señor Juan y él a ella Beatrice, Francesca y Paca di Rimini. Ambos se recrean en una inocencia casi infantil. Pero la idílica vida artificial de los dos amantes se interrumpe, cuando la tía de Horacio, persiguiendo separarlo de Tristana, se lo lleva lejos de Madrid, a Villajoyosa, donde el pintor goza de una existencia más natural y horaciana —de ahí el nombre de Horacio— y disfruta de un entorno auténtico y real. Por último, la sexta etapa del amor, la *completamente idealizada*, ocurre cuando Tristana ya ha sido separada de su pierna cancerosa cayendo otra vez bajo el poder de Lope. A partir de aquí, se inicia un incansable cartero entre los jóvenes amantes donde Tristana idealiza a Horacio, a quien convierte en un Dulcineo, en un ser ideal, fantástico, irreal e incorpóreo. Por ello, durante la posterior visita de Horacio a la amputada, se produce un choque con la realidad y la joven solo contempla ya a un hombre vulgar, con una cara inexpresiva y detestable a causa también de las trasnochadas convicciones sobre la mujer que manifiesta el pintor.

los capítulos siguientes imponiéndose, así, a los mandatos lopenianos. Esta revolución doméstica será mayor cuando, finalmente, Tristana adhiera muchas de las ideas transgresoras que Lope promulgaba acerca del matrimonio y la sexualidad en el individuo. Sin embargo, llevando tales ideas a la situación femenina, la huérfana quebrantaba no solo los estándares generales sobre los que se asentaba el orden social sino, también, los estándares generales que daban la potestad al varón.

En los primeros cuatro capítulos de la novela, no escuchamos la voz de Tristana sino que es el narrador el que no solo narra sino, también, focaliza la historia proporcionando muchos rasgos de la fisonomía de la joven que fue recogida por el señor Lope Garrido. Igualmente, el narrador nos cuenta que la imagen pública y privada de Lope respondía a un artificio o invención que él mismo se había forjado para preservar su masculinidad en sociedad. Por eso el caballero, en realidad, se había compuesto el nombre de don Juan López Garrido el cual, en referencia al Don Juan Tenorio, solo respondía a un —precioso afeite aplicado a embellecer su personalidad. En cambio, cuando se trata de Tristana, el narrador la describe como una —joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de pura alabastrina, las mejillas sin color [...y con] los dientes menudos, pedacitos de cuajado de cristall (p 122). No obstante, lo que más caracterizaba a la huérfana era que parecía toda ella un —puro armillo y el espíritu de la pulcritud (p. 122) porque ni aún en las farragosas faenas domésticas se manchaba.

La imagen y el cuerpo de Tristana, todavía no ultrajados por el viejo Garrido, mantienen ese halo de inocencia, pureza, belleza y dulzura angelical que tanto se prestigian y se favorecen desde las sociedades patriarcales. Se resalta, pues, su blancura y transparencia como símbolo de la mujer incorpórea, asexual e inocente de acuerdo al prototípico modelo mariano de la cristiandad. La pulcritud en su aseo y el color blanco de su piel presentan a un ser etéreo, frágil y virtuoso pero, también, a un ser que está por escribir a partir de la metáfora que hace el narrador donde compara a Tristana con el papel blanco:

Toda ella parecía de papel, de ese papel plástico caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo de papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas [...] manos (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 123).

De esta manera, se manifiesta una intención de construir a la mujer perfecta, intachable, virginal e ideal pero, también, a la mujer sumisa, esclava e inerte que, a modo de estatua de Pigmalion, estaría dirigida por la voluntad de su escultor y de su amo Lope Garrido. Por tanto, Tristana resulta como una mujer muerta en vida, como un complemento u objeto que acompañaba y pertenecía al casi sexagenario caballero, figura que hacía de padre y amante a la vez. En este sentido, cuando el narrador intenta explicar el parentesco que une al viejo y a la joven, afirma que, entre la vecindad, —la oyeron decir *papá*, como las muñecas que hablan (p. 123) a Garrido y que ella era como aquellas muñecas o, más bien, títeres que son movidos por los hilos de alguien. Con el paso del tiempo, el rol de Garrido como propietario o amo de la huérfana es cada vez más evidente y la gente se da cuenta de que Tristana:

no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran D. Lope; no era nada y lo era todo, 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...! (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 123).

Tristana en tanto objeto, referido también como la nueva —adquisición o el —tesoro de don Lope, era resguardado por el señor con —precauciones exquisitas y sagaces (p. 135) ante el temor de que se rebelara o que alguien pudiera tocarla. Así pues, Tristana se representa, ante nuestros ojos, como una construcción de Lope porque ella es la petaca, la muñeca, la nueva adquisición y el tesoro que siempre está al lado del caballero. Tristana queda convertida en lo Otro, en el objeto del hombre definiéndose a partir de lo carente o de lo negativo respecto a aquel. Ya Simone de Beauvoir ([1949], 1999, I: 63) denunció que:

lo que define de una manera singular la situación de la mujer es que, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo Otro: se pretende fijarla en objeto y consagrarla a la inmanencia, ya que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana. El drama de la mujer consiste en ese conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que se plantee siempre como lo esencial y las exigencias de una situación que la constituye como inesencial. ¿Cómo puede realizarse un ser humano en la situación de la mujer? ¿Qué caminos le están abiertos?

Cuando Tristana comienza a —despertar del yugo doméstico, se escucha por primera vez su voz y casi siempre en confidencia con la sirvienta y amiga Saturna. Por ejemplo, en una conversación con la criada, la señorita cuestiona la situación social de la mujer que está limitada, según la criada, a tres carreras: mujer casada, cómica o prostituta. Sin embargo, Tristana soñaba con abogadas, médicas y senadoras quienes son mujeres —libres y pueden ganarse la vida sin necesidad u obligación de contraer matrimonio. En este punto, Pardo Bazán (en Gómez Ferrer, G. (ed.), 1999: 180) reconoce la conciencia feminista<sup>156</sup> de Tristana afirmando que:

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 condena 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 único apoyo.

La huérfana ya no será más la muñeca inerte y sin vida del principio puesto que, ahora, no solo tiene sus propias aspiraciones sino, también, unas ideas muy particulares sobre el matrimonio y la sexualidad que daban cuenta de un pensamiento libertario y ajeno a cualquier norma social y moral de la época. Empezamos, así, a ver nuevas *perspectivas* (Iser, W. [1976], 1987: 178-179) en el texto, contenidas en los correlatos de las frases, que daban cuenta de una actitud transgresora hacia lo estipulado. Y, también, vemos una figura que empieza a construirse y modificarse en las estructuras de nuestra conciencia porque se va eliminando —la tensión entre los signos que hay que agrupar (Iser, W. [1976], 1987: 200-201). En este proceso, se corrigen las *expectativas* anticipadas en cuanto a la imagen angelical, sumisa y etérea de Tristana y se incorporan

---

<sup>156</sup>

En relación con este tema, la crítica ha producido numerosos trabajos como: el artículo de Leon Livingstone —The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana* en *Anales Galdosianos*, nº 7, 1972, pp. 93-100; los estudios de Marina Mayoral —Tristana: ¿una feminista galdosiana?, *Ínsula*, nº 320-321, 1973, p. 28 y —Tristana y Feíta Neiras, dos versiones de la mujer independencial en *Centenario de —Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 337-344; el artículo de Beth Miller —La Tristana feminista de Buñuel, *Diálogos*, nº 60, 1974, pp. 16-20; el trabajo de Carlos Feal Deibe —*Tristana* de Galdñs: Capítulo en la historia de la liberación femenina, *Sin Nombre*, nº 7, 1976, pp. 95-109; el artículo de Roberto Sánchez —Galdñs' *Tristana*, Anatomy of a Disappointment, *Anales Galdosianos*, nº 12, 1977, pp. 110-127; el artículo de Nelly Clémessy —Galdñs et l'emancipation de la femme espagnole de *La batalla de los Arapiles a Tristana*, *Etudes Iberiques et Ibero Americanes*, 1983, pp. 41-55; el trabajo de Christine Dongan —Une Transcription Allegorique de la 2eme Republique Espagnole: *Tristana* et le discours libertaire, *Imprevue*, nº 2, 1983, pp. 7-20; y el artículo de Liliana Ramos Collado —Un cuarto propio para Tristana: La pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdñs, *Nómada*, nº 1, 1995, pp. 128-143.

otros rasgos o signos que tienen que ver con la rebelde y díscola huérfana. De esta manera, se genera una ilusión que nos dirige a unos determinados aspectos de la protagonista y nos difumina otros produciéndose, así, una ilusión óptica parecida a la que tiene lugar en los experimentos gestálticos como estudió Gombrich ([1979], 1998: 4) con la imagen de pato/conejo o la imagen de la copa de Rubin.

Todo esto se relaciona, también, con la lucha constante interna y externa en Tristana para anular los dogmas de un sistema político, social, económico y cultural que la subyugaba al ámbito de lo doméstico. Así pues, la renovada propuesta de una sexualidad y una moral femenina libres por parte de la huérfana supone una de las mejores propagandas feministas a través de los discursos literarios. En este sentido, Asensi (2011: 245-273) explica que también el texto de *Tristana* se puede establecer en una relación de conflicto con otros textos modelizantes de la centuria decimonónica y con una literatura española de consumo que, según A. Andreu (1982: 51), era un —enorme manual de conducta orientado a promover especialmente en un público lector femenino una nueva toma de conciencia que estuviera de acuerdo con los valores de segmentos conservadores de la sociedad española de la época. Los escritores aprovechaban la popularidad de esta literatura para utilizarla como un medio de divulgación que contrarrestara las ideas —materialistas de la sociedad burguesa que habían trascendido desde los negocios hasta los sectores tradicionalmente considerados inmutables como el matrimonio (relación hombre-mujer) y la familia (relación padres-hijos). La vanidad y la superficialidad —moda y lujo en la mujer— de las clases aristocráticas, que contribuían a la destrucción de la armonía conyugal, y el dinero como elemento de mediación en el sistema capitalista burgués provocaron también una relajación de los valores morales que ponían en peligro la institución del matrimonio y de la familia. De ahí que sostengamos que el texto galdosiano ejerce una acción sabotadora y de invectiva dentro de una tradición cultural, política, moral y social porque, con el incesto simbólico de Lope y Tristana, socavaba, primero, el vínculo natural que tiene todo ser humano con sus progenitores y, segundo, la tradicional relación hombre/mujer como aseguradora, en el seno de la familia o del matrimonio, de la virtuosidad y castidad femeninas.

El sistema instaurado en la casa de don Lope Garrido es cualquier cosa menos una normativa familia patriarcal. Tristana no era oficialmente ni la mujer, al no estar casada, de Garrido ni tampoco su hija porque, si bien ella era nombrada como la —niña del viejo, había una relación sexual entre ellos. La confusión creada en torno al

parentesco entre la huérfana y el señor también se produce en aquellos que los observaban de tal forma que el narrador lo define como —aquel cotarrol y las personas o vecinos que recalaban de visita o para figonear por la casa lopeniana variaban sus versiones por temporadas sobre si era la sobrina o la hija del señor. Asimismo, se dice que el señor Lope, que se preciaba por haber asaltado muchas torres de virtud y rendido plazas de honestidad en su vida, no podía ocultar su fantasiosa y ridícula presunción de galán aun en la senectud y todavía conservaba la pícara afición de mirar a cuanta muchacha bonita con la que se tropezaba. Don Lope, en cuestiones amososas, todo lo tenía por lícito sosteniendo que —en las relaciones de hombre y mujer no hay más ley que la anarquía, que —el soberano amor no debe sujetarse más que a su propio canon intrínseco y que las limitaciones externas de su soberanía no sirven más que [...] para empobrecer el caudal sanguíneo de la humanidad (p. 134). Por ello, en ningún momento, se le pasó por la cabeza al caballero desposarse con la joven porque aborrecía el matrimonio y lo concebía como la —más espantosa fórmula de esclavitud que idearon los poderes de la tierra para meter en un puño a la pobrecita humanidad (p. 135). En este sentido, don Lope cultivó, con esmero y a través de sus consumadas artes oratorias y de seductor, la imaginación de la señorita de Reluz sembrando en ella ideas transgresoras encaminadas a fomentar su conformidad con esos nuevos dogmas que rompían con el pensamiento tradicional.

Sin embargo, pasados ochos meses de su deshonor y con veintidós años, Tristana despertó acabando con la fascinación que el seductor ejercía sobre ella y percatándose, también, de la ridícula presunción del decrepito galán. En estos días en que su mente floreció aniquilando su antigua docilidad y toda irreflexión y pasividad muñequil, Tristana no solo desarrolló nuevos pensamientos sino que, al mismo tiempo, aprendió a disimular, a valerse de las ductilidades de su palabra y a mentir. Sin darse cuenta, Lope, en su rol de maestro, había convertido a la joven en su discípula haciendo florecer en la mente de ésta ciertas ideas que, sin duda, procedían de su semillero personal. Todo ello no deja de poner de manifiesto que, primero, don Lope y, después, Tristana cuestionan la institución familiar que se promulga desde el sistema del Patriarcado recordándonos la posibilidad de instaurar otras formas de relación humana donde la libertad sexual se erige como el primer dogma:

Mira, tú —decía Tristana a la que, más que sirviente, era para ella una fiel amiga—, no todo lo que este hombre perverso nos enseña es disparatado, y algo de lo que habla tiene mucho intrínquilis... Porque lo que es talento, no se puede negar que le sobra. ¿No te parece a ti que lo que dice del matrimonio es la pura razón? Yo... te lo confieso, aunque me riñas, creo como él que eso de encadenarse a otra persona por toda la vida es invención del diablo... ¿No lo crees tú? Te reirás cuando te diga que no quisiera casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 138).

En este sentido, se ha hablado de injerto porque —la conciencia feminista de Tristana tiene su origen en el trasplante de las ideas de don Lope que pasan de la conciencia de éste a la conciencia de aquélla (Asensi, M. 2011: 264) y que implica la aparición de un nuevo organismo. Así pues, Lope no quiere convertirse en el marido de Tristana porque lo consideraba como la más espantosa forma de esclavizarse a los poderes de la humanidad. Lo que él verdaderamente desea es, fuera de los instrumentos de poder, seguir alimentando su ego de galán y su ávido instinto de cazador conquistando a mujeres. Él quiere ser el amante y el que asalte a doncellas virginales: —¿No me pidió Josefina que la amparase? Pues más amparo no cabe. Bien defendida la tengo de todo peligro; que ahora nadie se atreverá a tocarla al pelo de la ropall (p. 135). Tampoco Tristana, contagiada por la idea revolucionaria de Lope sobre el matrimonio, quiere estar encadenada a otra persona de por vida, sobre todo, porque como mujer pretende vivir libremente, de su propia renta y ser la cabeza de familia para ella misma. Ella no comulga con la idea de depender de un hombre, ya sea su amante y protector Lope o, como veremos después, un futuro marido como pudiera ser el pintor Horacio Díaz:

No veo la felicidad en el matrimonio. Quiero, para expresarlo a mi manera, estar casada conmigo misma, y ser mi propia cabeza de familia. No sabré amar por obligación; sólo en la libertad comprendo mi fe constante y mi adhesión sin límites. Protesto, me da la gana de protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 206).

En esta misma línea de libertad tenemos que referirnos sobre la sexualidad de Tristana. Con la anómala y perversa relación incestuosa que mantiene con Lope, la señorita de Reluz desarrolla un pensamiento sobre la sexualidad que nada tiene que ver, como demandaba el discurso patriarcal, con el deseo maternal en la mujer. No obstante,

tampoco obedecía ni al amor ideal y sublimado que buscaban, en la literatura romántica, las adúlteras y malcasadas de la narrativa decimonónica ni con el amor-pasión censurado por los moralistas del siglo XIX. La actitud represiva respecto a ese amor —exagerado o —desmedido según los moralistas se orienta como un ataque, exclusivamente, hacia la sexualidad en la mujer puesto que —utilizan el tema de la insaciabilidad sexual de la mujer como arma de combate y con ella se lanzan a contrarrestar el —desbordante apatito sexual de la mujer. Para ello, se le enseña a la lectora que —el amor verdadero entre el hombre y la mujer es incompatible con el sexo, y que la felicidad conyugal no radica en la posesión física del uno por el otro, sino en el cumplimiento sagrado de los deberes del hogar (Andreu, A. 1982: 59).

Pero la sexualidad de Tristana no tiene que ver, ni siquiera, con ese —amor-pasión al que se referían los moralistas y que se relacionaba con el placer o el gozo sexual, sino con una forma personal y mecanizada que la huérfana ha aprendido para socializar con el varón y, sobre todo, como vía para desarrollar sus pretensiones artísticas e intelectuales. Como veremos, su relación con el pintor Horacio no responde a un verdadero sentimiento de amor o a un posible deseo erótico, sino a un interés por salir del sistema opresivo de Lope y, sobre todo, al objetivo de convertirse en pintora. Por tanto, la huérfana dispone, sexualmente hablando, de dos hombres con los que mantiene simultáneamente encuentros carnales tanto en la casa de Lope como en el estudio de Horacio. Podemos hablar, así, de que Tristana establece un sistema de poliandria cuya práctica obedece a un pensamiento libertario que ha aprendido de la mano de su maestro Lope y que transgrede, especialmente en la situación de la mujer, todas las normas morales, sociales, culturales y políticas del Patriarcado.

La vida sexual de la huérfana se inicia, primero, en la casa de Lope. A partir de la compra implícita que realiza el veterano soldado de Flandes a los padres de la joven, comienza una vida doméstica donde la señorita de Reluz se convierte en una —muñeca que, como una mercancía más dentro de unas relaciones de compra-venta burguesas, está al servicio de las querencias sexuales de su dueño. Don Lope asegura que casi toda su fortuna la devoraron los padres de Tristana en un intento de salvarles de su ruinosa situación y del presidio y, por lo tanto, bien se había ganado a su hija. En la casa, el caballero se convierte en padre, en tanto que tutor, y en amante de Tristana al —desflorarla a los ocho meses de convivir con ella. Por ello, si bien no hay consanguinidad entre ellos, se produce un incesto simbólico porque la edad y la posición ocupada por cada uno de ellos los colocaban como padre e hija frente a la

sociedad. Surge, así, una relación perversa y anómala que se apartaba de la normativa estructura familiar, fundamentaba en la prohibición del incesto como sostiene la teoría de parentesco de Lévi-Strauss. Para el antropólogo francés ([1949], 1969: 35-44), la prohibición del incesto es el único fenómeno que tiene una dimensión natural y cultural en tanto que está en relación con los instintos y también con el carácter coercitivo mediante la única regla establecida por los hombres que es universal. La prohibición del incesto ofrece una garantía suficiente para establecer una red de alianzas donde las mujeres se convierten en la mercancía de intercambio que otorga prestigio al sistema patrilineal permitiendo la cohesión social. En opinión de Lévi-Strauss ([1949], 1969: 66) es la relación social la que cumple —una función determinante más allá del lazo biológico, implicada por los términos "padre", "madre", "hijo", "hija", "hermano" y "hermana"[...y] la prohibición del incesto expresa el pasaje del hecho natural de la consanguinidad al hecho cultural de la alianza.

Sin embargo, en relación con el —incesto cometido, Tristana no manifiesta su descontento debido a algún prejuicio moral o social sino solo su disconformidad por el hecho de saberse cautiva, cosificada e instrumentalizada por el anciano. Tanto es así que tampoco Lope siente culpa alguna porque la gente pudiera sospechar y cuestionar sobre esta extraña relación sino que, al contrario, lo que más le preocupa es que su orgullo masculino saliera perjudicado. En este sentido, los celos que afloran en Lope (—si te sorprende en algún mal paso, te mato, cree que te mato. Prefiero terminar trágicamente a ser ridículo en mi decadencia, p. 145) no obedecen a sentimiento amoroso alguno por la joven sino a su vanidad y presunción de galán que siempre había tenido y que, ahora, con las enfermedades y síntomas propias de la vejez —rostro más arrugado, cabello canoso que tendía a caer por mechones, dentadura gastada y reuma—, acuciaban más en él. Por todo ello, podemos decir que las relaciones sexuales para la joven y el anciano se conciben como una forma de relacionarse con el sexo opuesto pero, especialmente, como una forma para escenificar sus intereses y vanidades personales, por ejemplo el ego masculino en Lope o las aspiraciones intelectuales y profesionales en Tristana. Esta es la razón de por qué la huérfana no tiene reticencias para mantener asiduos encuentros sexuales con Horacio al mismo tiempo que convivía, no en calidad de hija, con Lope. Con el sistema lopeniano, la señorita de Reluz aprenderá a no adquirir y a deshechar cualquier traba moral o social respecto a la sexualidad y a su relación con el varón, redirigidas tradicionalmente en la mujer hacia el discurso de la procreación y del matrimonio. En este sentido, Asensi (2011: 270) ha afirmado que:

Tristana expresa su rechazo, más o menos inconsciente, de los límites marcados por la normativa sexual que la —obligan a una relación dentro del matrimonio, con una persona de una edad y una condición determinada. El —unsex me here, en este segundo sentido, marca su pertenencia a un espacio sexual no normativo en el que los vínculos sadomasoquistas entre ella y don Lope juegan un papel muy importante, y en el que ella se vuelve en realidad polisexual.

Una polisexualidad que Tristana ha aprendido a raíz de otro injerto del señor Lope y que se ha efectuado no solo a través de su palabra sino, ahora, también por medio de sus actos, es decir, de sus relaciones incestuosas con el señor Lope. Galdós nos presenta, así, a una mujer cuya sexualidad transcurre en espacios de transgresión, de la perdición y del gasto improductivo en tanto que la sexualidad de la joven no resulta en la concepción de otro ser para el Estado.

## **7.2. La mujer amputada: un elemento desarticulador del Patriarcado.**

La práctica de esta nueva sexualidad aprendida se manifestará con el nuevo objeto de deseo de Tristana, el pintor Horacio Díaz. No obstante, la amputación en el cuerpo femenino suscitará reacciones distintas en los dos amantes que pondrá de manifiesto el discurso opresivo y patriarcal del pintor.

La decrepitud del viejo y el aburrimiento de la joven por las restricciones económicas y domésticas originan que Tristana dirija su mirada hacia otro hombre, el pintor Horacio Díaz. Sin embargo, su atracción hacia él no se justifica por una pasión sexual o un arrebatado enamoramiento sino, como veremos, por su inclinación por la pintura y su deseo desarrollarse como pintora. Por eso, entre los dos jóvenes amantes, no hubo relaciones sexuales durante los primeros tiempos pese a que el pintor incitaba a la joven a subir a su estudio no porque, según Tristana, iba a —ser menos amada después de lo que allí sucediera (p. 167) sino porque, en realidad, no existía un verdadero amor, deseo o atracción entre ellos. Es más, su relación no responde a un amor-pasión de dos enamorados, sino a un sentimiento de venganza e incluso, pudiera decirse, de cierto desprecio hacia Lope. Ello se pone de manifiesto después de que Saturna hace entrega al pintor de una de las cartas de su señorita descubriéndole a aquel que Tristana, ya —deshonrada, vivía en calidad de esposa o de mujer de Lope dentro de su casa: —La

señorita es casada, y ese D. Lope, que usted cree papá, es su propio marido inclusive (p. 169). Así pues, cuando Tristana refiera a Horacio cómo ocurrió toda su historia con Lope, también le afirmará que su —infidelidad‖ hacia este no es tal infidelidad, sino —castigo de su infamia‖ (p. 171) siendo su agravio —la relación amorosa que mantiene, fuera de la casa, con el pintor— hacia él bien merecido. En esta situación, aparecen los celos de Horacio al saber de la ilegitimidad de los lazos que unían a Tristana con Lope y, sobre todo, al no comprender las palabras de su amada: —a veces pareceme que le aborrezco [...], a veces... todo te lo confieso, todo... siento hacia él cierto cariño‖ (p. 171). La señorita de Reluz canaliza su relación con el pintor en función de sus sentimientos de odio, venganza y despecho y a partir de distintas situaciones cotidianas que surgen con Lope en la casa. Podemos ver, así, que uno de los acercamientos de Tristana con Horacio viene motivado por una riña producida entre la joven y Lope en el hogar doméstico. Lope estaba en una situación decadente debido a un rebajamiento no solo de su economía sino, también, de su aspecto físico y su atuendo por lo que, cuando los halagos del caballero son ignorados por Tristana, el viejo se siente herido en su orgullo y la desprecia:

Eres tonta. Sin hablar, me lo estás contando con la repugnancia que tienes de mí y que no puedes disimular. Entendido, hija, entendido. (*Poniéndola en pie y levantándose él también.*) No estoy acostumbrado a inspirar asco, francamente, ni soy hombre que gusta de echar tantos memoriales para obtener lo que le corresponde. No me estimo en tan poco. ¿Qué pensabas? ¿Que te iba a pedir de rodillas...? Guarda tus encantos juveniles para algún otro monigote de estos de ahora, sí, de estos que no podemos llamar hombres sin acortar la palabra o estirar la persona. Vete a tu cuartito y medita sobre lo que hemos hablado. Bien podría suceder que tu idilio me resultara indiferente... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 179).

La huérfana se indignó tanto con —aquella amenaza‖, la de la indiferencia, que sintió resurgir en su pecho el odio que, en ocasiones, Lope le inspiraba. En ese momento Tristana se marchó a la cocina y entre lágrimas, unas lágrimas de impotencia al conocer a un Lope impasible ante su relación con Horacio, ordenó a Saturna comunicar al pintor que, al día siguiente, la esperara dentro de su estudio. Por primera vez, movida por el despecho, Tristana planea acostarse con Horacio. Desde ese día en que consumaron su —amor‖, el narrador dice que los dos jóvenes —ya no pasaron más‖ si no era por el breve espacio del estudio. Sin embargo, más que recrearse en lo

placentero y amoroso del encuentro sexual, Tristana se deleitaba con las pinturas, las paletas y los colores que podía disfrutar dentro del estudio. De este modo, la única pasión que persigue Tristana en su relación con Horacio será el arte, la pintura, porque al lado de él, podía embriagarse del medio en que pasaba tantas horas, embelesarse con los cuadros y la fresca pasta y usar las paletas y los pinceles de tal forma que —¿si resultaría que también ella era pintora! (p. 181). Tanto es así que se resalta, en ocasiones, la frialdad existente entre los dos jóvenes amantes a diferencia de la relación impulsiva y pulsional que Tristana mantenía con Lope. Prueba de ello es que Horacio, cada vez menos convencido de su porvenir con una mujer tan —fantasiosa!, no opuso apenas resistencia a marcharse durante un tiempo al escenario agreste de Villajoyosa junto a su tía Trini. En el camino, se dice que el pintor —respiraba con desahogo, como jornalero en sábado por la tarde, después de una semana de destajo y saboreaba el descanso moral, el placer pálido de no sentir emociones fuertes! (p. 202). Al mismo tiempo, Tristana había reflexionado tras conocer la noticia de la inminente partida de su amado y se preguntaba si —¿sería que también a ella le pedían el cuerpo y el alma tregua, paréntesis, solución de continuidad?! (p. 201). Por todo ello, la única relación que realmente hace sentir a Tristana, ya sea admiración, odio, rabia o venganza, es la que mantiene con Lope dentro de unos límites no normativos. Se puede afirmar, por tanto, que —la única pasión verdadera que existe en la novela es la que media entre ellos dos! (Asensi, M. 2011: 268). En este sentido, Lope, que conoce los deseos de libertad de la huérfana, la insta a no consagrarse en una relación con un hombre y mucho menos en un matrimonio con el pintor. Ahora el viejo, movido por su orgullo y prestigio masculinos, sí anima a Tristana, enferma por un tumor en la pierna, a ser una mujer libre y a consagrarse a una profesión noble que le permita no ser de nadie sino de ella misma:

—Tu destino, sí. Has nacido para algo muy grande, que no podemos precisar aún. El matrimonio te zambulliría en la vulgaridad. Tú no puedes ni debes ser de nadie, sino de ti misma. Esa idea tuya de la honradez libre, consagrada a una profesión noble; esa idea que yo no supe apreciar antes y que al fin me ha conquistado, demuestra la profunda lógica de tu vocación, de tu ambición diré, si quieres. [...] ¡Vaya, que a una mujer de tu temple salirle con la monserga de las tijeras y el dedalito, de la echadura de huevos, del amor de la lumbre, y del contigo pan y cebolla! Mucho cuidado, hija mía, mucho cuidado con esas seducciones para costureras y señoritas de medio pelo... Porque te pondrás buena de la pierna y serás una actriz tan extraordinaria, que no haya otra en el mundo. Y si no te cuadra ser comedianta, serás otra cosa, lo que quieras, lo que se te antoje... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 227).

Lope, al haber perdido su fuerza y atractivos personales por la edad, adopta un pensamiento egoísta y reclama, ahora, su papel paterno exclusivamente: —ahora me da la gana de ser su padre, y de guardarla para mí solo, para mí solo, pues aún pienso vivir muchos años, y si no me cuadra retenerla como mujer, la retendré como hija queridall. En esta nueva estudiada posición, Lope utiliza la mansedumbre y las ternuras paternas para convencer a su —hijall de ser una mujer libre escondiendo su verdadero propósito de mantenerla dentro de la casa. De forma inconsciente, Lope está reforzando el pensamiento transgresor y subversivo de la joven: —Sí, sí, ¿por qué no he de ser actriz? Si no, seré lo que quiera... Viviré [...] sin ligarme eternamente a nadie, ni al hombre que amo y amaré siempre. Le querré más cuanto más libre seall (p. 228). Tristana sabe, como bien se lo recuerda Lope, que no existe pasión o afecto alguno entre ella y el pintor a pesar de que muchas veces se haya manifestado enamorada de él. Ella no siente ni siquiera la atracción que, a veces, le sugiere Lope por sus ideas renovadoras. Esto es porque, en el fondo, ella conoce que sus concepciones vitales son más acordes a las de Lope que a las de el pintor: ambos quieren vivir fuera de los límites de lo normativo, es decir, en un terreno excéntrico donde no tengan que estar sujetos a las normas morales, sociales y políticas de un sistema establecido.

Por todo ello, la joven no puede ajustarse al modelo de vida y de mujer normativas de acuerdo a la moral burguesa que le propone el pintor. Este se presenta más bien como un estorbo para sus aspiraciones de libertad tal y como se demuestra en las cartas que el pintor escribe a la joven desde Villajoyosa intentando adoctrinar a su amada en el aburguesamiento, en una mentalidad acomodaticia y, por ende, en la domesticidad. El pintor había soñado en Tristana a —la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposoll (p. 182). En cambio, Tristana quiere ser como los hombres y adoptar un rol masculino y pretende, para ella, una formación intelectual y una carrera profesional que le permitan vivir de su renta y ser soltera. Una pretensión que choca con el pensamiento normativo, burgués y patriarcal de Horacio que, ya acomodado en la ignorancia y en la vida relajada del campo, no podía comprender las aspiraciones o alguna de las digresiones eruditas de su amada: —como no perteneces a las clases ilustradas, no entenderás lo que aquello quiere decir, ni yo te lo explico, porque sería como echar margaritas a...ll (p. 214).

Por todo ello, el supuesto enamoramiento de Tristana y Horacio se va tornando en un sentimiento de hastío y de indiferencia por parte de los dos no a causa tanto de la

acuciante enfermedad tumorosa que postrará a la joven en una cama, como de la incompatibilidad de los dos como pareja. Los dos jóvenes eran incompatibles al tener diferentes formas de ver la vida y perseguir objetivos contrapuestos. En este sentido, Horacio había pensado que —su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil. Mientras tanto, Tristana afirmaba que podía aprender más fácilmente los conocimientos y las reglas de un arte que las —menudencias prácticas de la vida (p. 186) tales como las tareas domésticas o las compras. Es más, la señorita de Reluz comenta que quiere llevar una vida independiente, sin casarse, y añade que, si tuviera un hijo, este viviría con ella y llevaría su apellido. Ella no quiere ser objeto del varón ni tampoco ser su esclava y, por ello, cuando Horacio le propone matrimonio y que se marche a Villajoyosa a vivir con él, ella no solo lo rechaza sino que también, en tono sarcástico, le contesta en una carta mofándose de su falta de ambición y su conformidad con aquella nueva vida silvestre:

¡Qué entusiasmadito y qué tonto está el *señor Juan!* [ . . . ] Hago lo que me mandas y te obedezco... hasta donde pueda. [ . . . ] ¡Yo de villana, criando gallinitas, poniéndome cada día más gorda, hecha un animal, y con un dije que llaman *maridillo* colgado de la punta de la nariz! Qué guapota estaré, y tú qué salado, con tus tomates tempranos y tus naranjas tardías, saliendo a coger langostinos, y pintando burros con zaragüelles, o personas racionales con albarda..., digo al revés (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 209).

De ahí que, a partir de las ideas opresivas del pintor, Tristana se percata de que la imagen que se había formado de él solo respondía a una fábula de su imaginación. Y es que, ante las verdaderas revelaciones del carácter y la personalidad en el pintor, era lógico que la admiración de Tristana por él fuera disminuyendo en el tiempo. En su adoración pasada por el pintor, Tristana se olvidó del Horacio de carne y hueso para reconstruirlo a su manera creándolo con —violencias de la imaginación (p. 219). Entonces, Tristana adquiere la capacidad de inventar a otro Horacio, a un ser ideal y sublime, a través de las cartas que le dirige llegando, incluso, a provocar dudas en el pintor sobre su propia personalidad quien se pregunta si, en realidad, era cómo lo pintaba con su indómita pluma la visionaria niña de don Lope. Se pone de manifiesto el efecto que el discurso escrito de Tristana que, en un tono autoritario e insurrecto, no solo defenderá su pensamiento de erudición frente al discurso de la domesticidad sino

que, también, será capaz de influenciar y rebatir a Horacio. Y es que, como explica H. Cixous ([1979], 1995: 61), un texto femenino no puede no ser más que subversivo:

si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá a las mujeres, en el momento de su liberación, llevar a cabo rupturas y transformaciones indispensables en su historia.

Ahora la niña de Lope, como hiciera este con ella, se transforma en una especie de Pigmalión que intenta esculpir a su estatua, a un hombre ideal —Horacio—, y, por ello, trata de convencerlo de que abandone la vida de campo y se dedique otra vez al arte. Así pues, Tristana se recrea en el proceso de fabricarlo, de engrandecerlo con su imaginación cuando él quería achicarse y de volverlo bonito cuando él se empeñaba en ponerse feo abandonando su arte sublime para cultivar rábanos y calabazas. Ella le pide que le dejara inventarlo y pensarlo a su —real ganall (p. 229). A este respecto, la amputación de la pierna en Tristana no solo acabará por evidenciar la verdadera apariencia del pintor, es decir, su desinterés por una mujer que, además de no ser doméstica, ya no tenía ningún atractivo sexual sino, también, una potente transgresión de la amputada de la estereotipada imagen femenina patriarcal. En este sentido, será, después de algunas visitas de Horacio a la joven con motivo de la amputación de su pierna, cuando también Tristana se percate de que el pintor no era el hombre que ella había —reconstruido laboriosamente con su facultad creadora y plasmantell (p. 258), sino una figura tosca, ordinaria y con la cara sin expresión inteligente. Del mismo modo, Horacio confiesa a Lope que, siendo él muy terrestre y práctico, había encontrado a su amada —muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin finll (p. 261). Unos espacios donde ya no tenía cabida ni el pintor, cuyo amor se había ido tornando en un afecto casi fraternal por la desvalida y amputada Tristana, ni tampoco la imagen que la huérfana había fabricado de su amado desde la distancia. Una imagen que ahora, en las distancias cortas, se volvía vulgar y anodina para ella.

Si bien es cierto que la enfermedad y la amputación postran a Tristana en el ámbito de lo doméstico, aniquilando sus esperanzas de profesionalización, ponemos muy en duda, como hace M. Asensi (2011: 271-273), que dicha circunstancia en la

protagonista galdosiana sea un castigo por su no virtuosidad de acuerdo a la literatura moralista de consumo decimonónica:

La más mínima señal de desobediencia y de falta de resignación frente a las estructuras sociales y económicas por parte del personaje lo saca de su posición privilegiada de protagonista virtuosa y la convierte en una antagonista. Las consecuencias en la vida del personaje, como antagonista, son desastrosas para esta mujer: la fealdad, enfermedades incurables, el abandono de sus seres queridos y finalmente, la muerte (Andreu, A. 1982: 24).

Por el contrario, la mutilación o deformidad en el cuerpo femenino supone uno de los instrumentos más transgresores contra el discurso androcéntrico que, tradicionalmente, lo ha construido como objeto de mediación para perpetuar la genealogía masculina y como objeto sexual donde el varón coloca su deseo. Por tanto, la presencia de una mujer mutilada supone quitar la potestad que, históricamente, el hombre ha tenido sobre el cuerpo de las mujeres en todos los ámbitos de la vida. Basta con fijarnos en cómo los discursos políticos, jurídicos, moralistas, psicológicos y médicos han intentado e intentan, todavía, comparar, evaluar, limitar y juzgar a las mujeres en relación a la salud, reproducción y sexualidad. La transgresión del cuerpo femenino mutilado en la protagonista galdosiana es confirmada, entre líneas, a través de la tesis sostenida por M. Asensi (2011: 270) en la que prelude la no consumación del casamiento o el matrimonio —blanco de Lope y Tristana: —la enfermedad y la pérdida de la pierna que sufre Tristana es el paso culminante de esa relación sadomasoquista con don Lope en el que todo queda congelado y disuelto. La razón es que la pérdida de la pierna impediría la consumación del matrimonio debido al espanto que, presumiblemente, una mujer cercenada y deformada despertaría en la mente cosificadora y sexuada del varón. La pierna primero enferma y después amputada ha cortado fulminantemente no solo las proyecciones artísticas de la joven sino, sobre todo, la posibilidad de que Tristana y Lope pudieran seguir manteniendo las relaciones perversas que habían mantenido hasta entonces. Por todo ello, la Tristana mutilada se ha apropiado de su cuerpo y, a pesar de permanecer estancada físicamente en el espacio privado por no poder desplazarse con facilidad, se dice, con cierta ironía, que a ella no le disgustaba seguir viviendo como siempre lo había hecho. Tristana, pese a seguir en la casa de Lope, se sentía cómoda en esa situación de libertad que le otorgaba la falta de su

pierna y la compañía de su confidente Saturna: —¿Eran felices uno y otro?... Tal vez! (p. 272).

Por esta razón, Asensi (2011: 272) rechaza, en términos de J. Butler sobre la construcción cultural del género y del cuerpo a partir de la reiteración de una serie de reglas heteronormativas, que la enfermedad de Tristana fuera una construcción políticamente empleada por esa literatura de consumo en aras de avisar y persuadir a las mujeres no virtuosas. La razón principal de ello es que no podemos obviar el entramado textual en el que se inscribe Tristana como ser marginal y anómalo a partir de las relaciones incestuosas y fuera del matrimonio con Lope y Horacio. De lo contrario, ello supondría afirmar que Galdós estaba instaurado en ese tipo de literatura de consumo que pretendía ser un manual de conducta para el público lector femenino. El autor canario se sitúa fuera de este contexto desde el momento en que debate en sus textos sobre la educación y la sexualidad libre de la mujer puesto que las relaciones sexuales incestuosas no son vistas como un estigma social o trauma por parte de Tristana sino como unos hábitos que se han normalizado en su conciencia. De la misma manera, la cancelación de la idealizada imagen femenina difundida por el modelo mariano de la cristiandad y su sustitución por un cuerpo deforme, incompleto y mutilado pone en solfa los fundamentos primarios del Patriarcado: el matrimonio y la maternidad.

### **7. 3. El sabotaje de Saturna.**

Dos mujeres vivían con Lope, Saturna y Tristana como criada la una y señorita la otra. Sin embargo, en la práctica, ambas se confundían en la cocina y en los rudos menesteres de la casa puesto que allí no había distinción de jerarquías tratándose las dos con perfecto y fraternal compañerismo. Saturna, alta, seca y con ojos negros, era un poco hombruna y por su viudez reciente vestía de luto riguroso. A causa de que había perdido a su marido, un albañil que se cayó del andamio en las obras de un Banco, pudo colocar a su hijo en el hospicio mientras ella se ponía al servicio en la casa del señor Lope. Desde el principio, la señorita y la criada hicieron muy buenas migas y charlaban mucho durante el trabajo en la casa, especialmente durante los descansos. Para Tristana, más que sirvienta, Saturna era una —fiel amiga! con la cual podía debatir la utopía de ser una mujer libre que puede vivir de su renta sin casarse. En este tema, la criada aconseja

a la huérfana desde su propia experiencia como esposa y en un matrimonio asegurando que, aunque este no le pesñ, no volvería —por agua a la fuente de la Vicaría‖ (p. 138). Saturna conoce muy bien las restricciones y limitaciones de la vida matrimonial para la mujer y, por ello también defiende, en contra de los fueros sociales de la época, la exigencia de la libertad femenina: —Libertad, tiene razón la señorita, libertad, aunque esta palabra no suena 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*‖ (pp. 138-39). De esta manera, al criticar la sujeción femenina a la institución del matrimonio, la sirvienta está sabotando uno de los estamentos y fundamentos sobre los que, históricamente se ha apoyado el Patriarcado para someter a las mujeres.

En este sentido, Saturna, como hemos visto en Tristana, también quiere arrancarse o deshacerse de lo que significa ser mujer en la cultura del Patriarcado. Ya M. Asensi (2011: 246) hacía referencia a la expresión —unisex me here‖ en Tristana como un clamor de la joven para que alguien o algo le arrancara ese sexo que, redefinido como un constructo cultural premeditado, le privaba del camino del conocimiento intelectual desde su nacimiento. También, la sirvienta asegura que la maldita enagua estorbaba para meterse a escritora y hacer comedias y, todavía más, para pronunciar discursos políticos en las Cortes como le gustaría a Tristana. Ambas ponen de manifiesto que la elocuencia discursiva de la mujer puede rivalizar e, incluso, ridiculizar a la del hombre puesto que, según Tristana, ella servía como oradora para eso del Gobierno y la política a diferencia del miedoso difunto de Saturna quien se atenazaba y no acertaba con la palabra en el Círculo de Artesanos o entre sus compañeros. Por ello Saturna, a través de su palabra y sus acciones, iniciará un proceso encaminado, en términos de J. Butler, a —deshacer el género‖, a injertar ideas subversivas e insurrectas en su señorita y a tomar una actitud y un pensamiento críticos respecto a las normas vigentes:

la capacidad de desarrollar una relación crítica con estas normas [lo que] presupone distanciarse de ellas, poseer la habilidad de suspender o diferir la necesidad de ellas, aun cuando se deseen normas que permitan la vida. La relación crítica depende también de la capacidad, invariablemente colectiva, de articular una alternativa, una versión minoritaria de normas o ideales que sostengan y permitan actuar al individuo. Si soy alguien que no puede *ser sin hacer*, entonces las condiciones de mi hacer son, en parte, las condiciones de mi existencia. Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que yo soy hecho por esas normas, entonces la

posibilidad de mi persistencia como «yo» depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo (Butler, J. [2004], 2006: 15-16).

En este proceso de —deshacer el género, la sirvienta Saturna comienza estableciendo una relación de confianza y de confidencias con Tristana mientras, supuestamente, le enseñaba los quehaceres domésticos por orden de don Lope. De ahí que era muy frecuente que ambas mujeres se quedaran conversando y entreteniéndose en las noches, momento en que también ponían en solfa y ridiculizaban a un don Lope tacaño que estaba sufriendo una penuria económica creciente. Por eso, el viejo regateaba los míseros gastos de la casa y se empeñaba con esmero en la administración doméstica. Ahora él intervenía en cosas que antes estimaba impropias de su decoro señorial y disconformes con su caballería y ahora, también, se gastaba un genio y un carácter que le desfiguraban más que —los hondos surcos de la cara y el blanquear del cabello (p. 142). Pero estas nuevas actividades administrativas dejaban expuesto a un ridículo galán quien, ignorante en absoluto de la economía doméstica, no era solo objeto de mofa y burla por parte de la criada y la señorita sino que, también, era robado por Saturna quien aprovechaba su ineptitud para sisarle. Así pues, se dice que mientras más se las echaba Lope —de financiero y de buen mayordomo, más fácilmente le engañaba Saturna, consumada maestra en sisas y otras artimañas de cocinera y compradoral. Por todo ello, la sirvienta se sitúa en una posición de astucia y de inteligencia respecto a Lope desmontando, así, una de las teorías del discurso falocéntrico que se apoyaba en la diferenciación entre lo afectivo/sensitivo femenino y lo intelectual masculino. De ahí que se dijera que, en su caracterización, Saturna era un poco —hombrunal (p. 122) lo cual, desde una perspectiva patriarcal, no solo se relaciona con su atuendo o aspecto físico poco —femeninol sino, también, con su capacidad intelectual y estrategia para actuar con sagacidad, sutileza y reflexión desmantelando los dogmas domésticos lopenianos.

De acuerdo con la imagen de la Mujer Virtuosa predominante en las obras de consumo decimonónicas, la naturaleza y Dios habían dotado a la mujer con una aptitud innata hacia el amor en detrimento de su condición inferior en lo concerniente a lo físico y a lo intelectual por lo que:

En las ciencias, por ejemplo, no puede la mujer competir con el hombre porque carece de las facultades intelectuales para hacerlo. Tampoco puede competir en las bellas artes, porque, aunque posee las bases emocionales imprescindibles en todo acto creador, carece de las disciplinas que éstas necesitan para su desarrollo (Andreu, A. 1982: 78).

Sin embargo, Saturna desmonta esta teoría evidenciando la ignorancia y la torpeza de un Lope que no podía controlar ni siquiera los mínimos gastos domésticos de su casa y todo ello lo hace en presencia de Tristana infundiéndola, así, de unos hábitos y un pensamiento no normativos que luego ella emplearía en su relación con Horacio.

Comienzan, así, las mentiras y disimulos de la señorita ante un Lope exaltado últimamente por —aquel suplicio en que le ponía la desproporción alarmante entre su flacidez enfermiza y la lozanía de Tristana (p. 145) y por el temor de que esta pudiera andar en amores con otros. Asimismo, aunque el señor había ordenado a Tristana no salir de paseo con Saturna, ambas se escabullían casi todas las tardes no hacia la zona céntrica de la ciudad sino hacia zonas de mayor —esparcimiento saludable (p. 146) como el Canalillo o las alturas que dominaban el Hipódromo, el paseo de campo y los merenderos de Tetuán. Lugares de sociabilidad donde la burguesía daba rienda suelta a su ociosidad y donde, sin duda, los jóvenes se conocían y coqueteaban con un mayor relajamiento moral y donde, según se dice, también Tristana gozaba con —abandono pueril, permitiéndose correr y saltar, y jugar a las cuatro esquinas con la chica del tabernerol (p. 146). En estas salidas clandestinas se va a producir el primer encuentro entre la señorita y el pintor Horacio Díaz y su primer conocimiento visual a través de un intenso mirarse. Desde este momento, Saturna aleccionará a la señorita a despojarse de cualquier prejuicio moral que pudiera haber interiorizado fruto de su construcción en el seno de la cultura patriarcal. En un principio Tristana se muestra comedida y avergonzada, poniéndose colorada, cuando se percata de cómo los ojos del pintor la buscaban de modo que la joven se para a una discreta distancia de él. Mientras tanto Saturna se reía de —aquel flecheo insípido (p. 149), basado en miraditas fugaces y disimuladas. La señorita se muestra reticente a dar el primer paso y hablarle a causa de no agraviar su imagen frente a él y frente a los demás puesto que, según la moral, ella quedaría como una mujer casquivana. Por ello, inicialmente la joven se negaba a volver la cabeza hacia el caballero que la seguía desde la distancia. Sin embargo Saturna, que estaba allí y lo presenciaba todo, —se encargaba de mirar por los dos (p. 150) con el fin de —deshacer ese insípido y superfluo acercamiento de los dos jóvenes

y, de paso, también —deshacerl esa norma prescriptiva que ordenaba en la mujer un comportamiento casto, virtuoso y cristiano en presencia del varón. La criada estaba ejercita, con sus actos, una auténtica revolución en cuanto a las costumbres de flirteo que, desde un discurso masculino, debían preservar la inocencia, la honra y la virtud de las mujeres. Unas mujeres virtuosas que debían compartir con la Virgen María una serie de cualidades físico-morales:

Es la primera un ser casto, inocente, melancólico, triste. Irradia dulzura. Inspira un amor puro en el hombre. [...] Con el propósito de mantener su pureza intacta, la Mujer Virtuosa se mantiene alejada de todo contacto social fuera de la esfera del hogar. Vive separada de toda tentación que pueda dañar su condición virtuosa, protegiéndose de elementos dañinos o destructivos a la moral, incluyendo la educación. En los casos en que esta protección es imposible, su estado natural virtuoso le sirve como un manantial de fortaleza de donde obtiene firmeza y resistencia ante los peligros que le vienen de fuera (Andreu, A. 1982: 74-75).

Por ello, ante un posible acercamiento del caballero pintor, Tristana pensaba que —no tendría más remedio que manifestarse muy sorprendida, rechazar, alarmarse, ofenderse y decir que no! (p. 150) de acuerdo con el esquema discursivo de la Mujer Virtuosa que la cultura dominante ha utilizado, históricamente, para construir el género y el cuerpo de las mujeres. La heterosexualidad obligatoria dentro de un discurso falogocéntrico ha sido utilizada por los regímenes de poder para construir, por medio del lenguaje, las categorías del sexo donde se contraponen lo masculino y lo femenino. En este sentido, J. Butler ([1990], 2007: 57) explica que la afirmación de que el género está construido, supone —cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Una ley cultural que, en la narrativa galdosiana, Saturna contribuye a destruir al sabotear el concepto patriarcal de la sumisión, inseguridad y pasividad femeninas. Y es que, por ejemplo, la criada de Lope, en un acto de inteligencia y pillería, se aparta solapadamente de su señorita advirtiéndole que esta y el galán no distaban un palmo el uno del otro: —Gracias a Dios —pensó atisbándolos de lejos—; ya pica: hablando están!. A partir de este momento, Saturna no solo mediará entre los dos jóvenes trayendo y llevando epístolas de uno y de otra, sino que también alcahuetará las salidas de su señorita con Horacio según un plan estipulado: Tristana saldría con Saturna y él las aguardaría en el camino de modo que la criada los dejaría

partir solos y después, a la hora convenida, recogería a Tristana para volver juntas a casa de don Lope.

En un momento en que Tristana se mostraba todavía reticente a las invitaciones que le hacía el pintor para subir a su estudio, Saturna le descubre a este el secreto de su señorita en una de las entregas epistolares que le solía hacer: —La señorita es casada, y ese D. Lope, que usted cree papá, es su propio marido inclusivell (p. 169). Pero, ahora, nos preguntamos ¿por qué o con qué propósito Saturna reveló una cosa que podría ocasionarle a su señorita el repudio de su amado? ¿la razón no sería sino poner al descubierto en Horacio, con sus reacciones, a un hombre que, en realidad, pretendía convertir a Tristana en una mujer doméstica, abnegada y sumisa a sus requerimientos? Y, también, ¿su propósito no sería el de exponer ante los ojos de Horacio a una mujer transgresora cuya relación con el varón había nacido de una sexualidad anómala que ponía en peligro la estructura familiar del Patriarcado? En este sentido, los acontecimientos posteriores a la revelación del secreto incestuoso demostrarán nuestra tesis sobre la función sabotadora de Saturna la cual, a partir de las actitudes e ideas que injerta en Tristana, estaba ponderando a una mujer insurrecta dentro del mismo sistema.

Con la ayuda y el consejo de Saturna, Tristana pasará de mostrarse reticente y ambigua, por cuestiones sociales y morales, sobre la idea de acostarse con Horacio a tomar ella la iniciativa con el pintor. En este asunto, la sirvienta será un elemento fundamental porque es el hilo conductor de comunicación por el cual su señorita hace saber a Horacio cuándo y dónde se producirá el primer encuentro sexual entre ellos:

Mañana, cuando vayas por la cartita, le dices que no traiga coche, que no salga, que me espere en el estudio, pues allá voy aunque me muera... Oye, adviértele que despida el modelo, si lo tiene mañana, y que no reciba a nadie... que esté solo, vamos... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 180).

Poco a poco, Saturna va instaurando una libertad sexual o un tipo de sexualidad en Tristana que no es que ya no fuera la no normativa para la mujer en la época decimonónica sino que, ni siquiera, era concebida para las mujeres. El discurso del Patriarcado había arrancado y sustituido el placer sexual femenino por el instinto y el deseo maternal reduciendo, así, a la mujer a la naturaleza, a la biología y a la procreación. En este sentido, a instancias prácticas, criada y señorita se negaban a ser

madres: Saturna tenía un hijo llamado Saturno pero, en cuanto quedó viuda<sup>157</sup>, lo colocó en un hospicio para niños ciegos y sordomudos. Tan tenue es su —instinto maternall que, en una de sus visitas al hospicio, la sirvienta ni siquiera se preocupó, como sí lo hizo Tristana, ante el peligro que corría su hijo con los juegos pirotécnicos. En cambio, Tristana no había sido todavía madre biológica pero tampoco tenía ningún deseo de serlo. Ella quería ser libre no solo como una mujer sin marido sino también, según podemos atisbar, sin ningún embarazo que pudiera sujetarla a lo doméstico y reducirla a lo materno. Por ello, ante el deseo de Horacio, más bien como forma de perpetuar su apellido que otra cosa, de tener un —chiquillínl con Tristana, esta se negará rotundamente a la idea excusándose en las tantas muertes prematuras que conocía de recién nacidos. Pero, según Tristana y en el caso de que tal concepción llegara a producirse, el niño viviría con ella y llevaría su apellido —también el hijo de Saturna se llamaba Saturno— porque el niño sería, según la ley de la naturaleza, más suyo que del pintor. Tristana realiza una expropiación y reconstrucción del discurso falocéntrico donde, ahora, su naturaleza biológica se impone a la cultura de la Ley del Padre invirtiendo, así, la tradicional dicotomía de la inferioridad de la naturaleza femenina y la superioridad de la cultura del Patriarcado. Nadie podría negar que ella era la auténtica madre al gestar y alumbrar a su hijo pero, en cambio, sí podría cuestionarse la paternidad del hombre y todavía más cuando Tristana promulga y practica la libertad sexual:

---

157

Como sostiene M.<sup>a</sup> A. Ortego Agustín (en Gonzalbo Aizpuru, P. (coord.), 2009: 53-64), —las viudas pobres de las clases populares, [...] al faltar el cabeza de familia, se hundían en dramáticas condiciones de miseria, que eran a veces atendidas por las instituciones religiosas, a diferencia de las viudas nobles y las viudas medias pertenecientes a los sectores gremiales. Eran casi todos los domingos los que Saturna, acompañada por Tristana, iba a ver a Saturno al hospicio donde la criada lo había colocado después de la muerte de su marido. Ella, como mujer pobre y viuda, debía ponerse a trabajar inmediatamente como sirvienta en casa de don Lope. No obstante, es evidente, por su desparpajo y su pensamiento transgresor, que Saturna se sentía más a gusto cuando las salidas vespertinas con su señorita tenían lugar en entornos de mayor esparcimiento social y relajamiento moral, por ejemplo en los paseos por el campo o en los merenderos de Tetuán, donde se podían dar con mayor prolijidad la relación con el sexo opuesto. Esta actitud maternal irreverente de Saturna hacia su hijo se pone de manifiesto, cuando en una de las visitas al hospicio, la criada no muestra atención o cuidado alguno al hecho de que su hijo estuviera manipulando artefactos pirotécnicos que podían ocasionarle una desgracia. En cambio, Tristana fue en busca del niño para hablarle y convencerle del peligro de jugar con fuego. A diferencia de Saturna, la señorita sí procuraba atenciones al hospicianillo porque —le obsequiaba siempre con alguna naranja y le llevaba además una perra chica para que comprase cualquier chuchería de su agrado y gustaba de ver a los chiquillos corretear y jugar atropelladamente. El narrador no hace ninguna alusión a que Saturna fuera como las otras madres, abuelas o tías que aguardaban a los chiquillos hospicianos en el paseo de Chamberí con —el pañuelo de naranjas, cacahuets, avellanas, bollos o mendrugos de panl.

—Sí... pero... te diré... tuyo, porque... vamos, no lo quiero decir... Tuyo, sí; pero es más mío que tuyo. Nadie puede dudar que es mío, porque la Naturaleza, de mí propia lo arranca. Lo de tuyo es indudable; pero... no consta tanto, para el mundo, se entiende... ¡Ay!, no me hagas hablar así ni dar estas explicaciones.

[...]

—No me entiendes. Claro que es tuyo... Pero me pertenece más a mí.

—No, por igual.

—Calla, hombre; por igual, nunca. Bien lo comprendes: podría haber otros casos en que... Hablo en general (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 189).

Sin querer decirlo expresamente, cuando Tristana cuestiona la hipotética paternidad de Horacio, está dejando abierta la posibilidad de otras relaciones con otros hombres y, por tanto, la posibilidad del adulterio dentro de un futuro matrimonio con el pintor. No olvidamos que la vida sexual de la señorita de Reluz comenzó dentro de unas relaciones anómalas y no normativas con su —padre//amante Lope. Sin duda, el pensamiento de Lope sobre la ley de anarquía que debía gobernar la relación hombre-mujer hizo mella en ella quedando aún más reforzada por la influencia de la sirvienta Saturna. Una sirvienta que no solo, en calidad de amiga, ha promovido los acercamientos, los paseos y el contacto físico de la señorita con un hombre fuera del matrimonio sino que, posiblemente, también ella misma ha iniciado relaciones con otros hombres en situaciones no normativas durante sus salidas con Tristana. En este sentido, Lope le dice a su criada que le han contado que ella tiene un novio herrador en Tetuán conocido, por su altura física, como *Juan y Medio*. Lope aseguraba que Saturna, si bien ella lo negaba, andaba desatinada por esos caminos, buscando los rincones oscuros, donde estaba acompañada por una sombra larga y escueta que se confundía con la suya. Según Lope, no es solo Tristana la que tenía un idilio por ahí porque también su criada andaba en amores con otro hombre.

En este momento, a causa de las sospechas lopenianas, nos preguntamos qué es lo que hacía Saturna durante los largos ratos que esperaba a que su señorita terminara los paseos y encuentros con el pintor. Por eso, las suposiciones de Lope sobre los escauceos amorosos de Saturna durante su recreo por ejemplo en los merenderos de Tetuán cobran mayor veracidad. Sin duda, la personalidad y el pensamiento nada corrientes de Saturna —ella se ríe del flirteo puritano e insípido inicial de Tristana con Horacio y ella, también, propicia el acercamiento físico y los encuentros sexuales entre los jóvenes— nos hace asegurar que las sospechas de Lope no estaban tan erradas como la sirvienta aseguraba. Esta, como su señorita, tenía las ocasiones más oportunas para

relacionarse con hombres al margen de la moral impuesta puesto que se movía por lugares —abyectos— en términos de J. Kristeva (1980)— y por lugares marginales de la ciudad donde podía dar rienda suelta a comportamientos insólitos a los estipulados para una mujer viuda<sup>158</sup>. Dentro del psicoanálisis, Julia Kristeva en su obra *Poderes de la Perversión* asegura que lo abyecto —nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal ([1980], 2006: 21) y de las pulsiones primarias antes de la adquisición del lenguaje. De este modo, los primeros esfuerzos del niño por separarse de ese mundo primitivo de balbuceos y sonidos que se relaciona con la entidad materna y acercarse, así, al mundo civilizado que representa la entidad paterna no son sino síntomas de los credos que las sociedades patriarcales marcaron para prevalecer su cultura sobre la de la madre:

Si bien el niño puede servir de índice para la autenticación de su madre, ésta en cambio no tiene razón para servir de intermediario de la autonomización y autenticación del hijo. En este cuerpo a cuerpo, la luz simbólica que un tercero puede aportar, eventualmente el padre, le sirve al futuro sujeto, si además éste está dotado de una constitución pulsional robusta, para continuar la guerra en defensa propia con aquello que, desde la madre, se transformará en abyecto. Repulsivo, rechazante: repulsándose, rechazándose (Kristeva, J. [1980], 2006: 22).

---

158

En la sociedad decimonónica se estipulaba que la mujer viuda pobre y del estrato popular debía mostrarse abnegada al recuerdo de su difunto marido y a Dios mediante actos caritativos que la llenarían de vida espiritual. No tanto así la viuda relacionada con actividades productivas y mercantiles de la cual se veía bien que acabará optando por las nuevas nupcias en aras de liquidar o arrendar el negocio. En este sentido, a través de las obras literarias de consumo que se convertían en verdaderos manuales de conducta, se castigaba a las viudas relacionadas con el sexo masculino pudiendo ser considerándolas como mujeres ávidas sexualmente y con cierto comportamiento patológico. En este sentido, M.<sup>a</sup> A. Ortego Agustín (2009: 53-64) analiza la situación de las viudas a partir del texto *Novelero de los estrados* (1746) de Ruiz de Minondo. Una situación extrapolable al contexto decimonónico porque, en esta sociedad, las viudas también eran criminalizadas y repudiadas por no santificarse a las obras beatas y a la imagen de su difunto esposo al término de su vida marital. Como explica Ortego Agustín (2009: 53) a partir de uno de los relatos —Lo que es el amor de las viudas por su difunto marido— de la obra de Ruiz de Minondo, se realiza una ácida crítica a —la inconstancia del dolor de una viuda, que apenas celebradas las exequias, planeará un nuevo matrimonio con un hombre más joven, al que va a ofrecer hacienda y nuevas galas—. De esta manera, se busca un castigo ejemplarizante —la súbita *resurrección* mágica del fallecido— y en —el avergonzado suicidio [ante sus recriminaciones] de la mujer, viéndose así trasmutadas, como perfecta venganza, las categorías de vivo-difunto por culpa del inadecuado comportamiento de la viuda—. Así pues, esta visión de la viuda que pretendía ser moralizadora, especialmente para el público femenino, reflejaba lo que la sociedad esperaba de la viuda: —un entierro decoroso para el difunto, la guarda de luto y que no dilapidase sus bienes—. Todo lo contrario de lo que se esperaba y era aceptado de los viudos quienes volvían a casarse al poco de su viudez con un intervalo inferior a los dos años o, incluso, en los seis meses siguientes a la muerte de su primera esposa. Este tipo de textos no deja de poner de manifiesto que no solo el género, sino también la edad son construcciones sociales y culturales que asignan a los individuos estatus y roles desiguales dentro de la familia y la comunidad.

En un contexto más general, lo abyecto también sería todos aquellos rituales, formas y hábitos y, por ello, también los actos relacionados con la sexualidad femenina, que el pensamiento dominante tiende a reprobar y castigar. Por lo tanto, la abyección se relaciona con el discurso cultural imperante al conectarse tanto con las prácticas transgresivas en general que —perturban una identidad, un sistema y un orden (Kristeva, J. [1980], 2006: 11) como con las prohibiciones que se prescriben para minimizar dichas prácticas. En este sentido, el sujeto abyecto está emparentado con lo perverso puesto que, como hemos visto en *Tristana*, no asume —una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe (Kristeva, J. [1980], 2006: 25). Las relaciones que la señorita ha establecido con el sexo opuesto nacen en el marco de la abyección, de lo marginal y de lo reprobable por el sistema en tanto que son unas relaciones que, basadas en el incesto y en lo extramatrimonial, son consideradas por los demás como aberrantes y perversas:

las familias que tuvieron visiteo y amistad con su madre la miraban ya con prevención y desapego, efecto de la endiablada sombra de D. Lope (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 141-42).

J. Kristeva ([1980], 2006: 7) explica que la abyección se inscribe, al mismo tiempo, en un proceso de repulsión y atracción que sufre un sujeto ante lo desconocido. Una *pulsación* entre deseo y rechazo porque aquello que amenaza lo tolerable, lo posible y lo pensable provocando el apartamiento del sujeto también solicita, inquieta y fascina a este. Esta situación es la que vemos cuando *Tristana* se debate entre —descifrar el profundo misterio con Horacio o rechazar sus invitaciones de subir al estudio con él sufriendo, en palabras de la huérfana, un —poquitín pero siendo —buenos (p. 168). En un tono reivindicativo, la teórica francesa propone la —abyección como una estética que fractura el sensorio común del sujeto en la medida en que le provoca una sensación de desapego, desconcierto y extrañeza con respecto a aquello que los estamentos de poder alguna vez le lograron imponer. Se produce, así, un quebrantamiento y una ruptura de las facultades propias de un individuo que ha sido educado por estamentos de control de forma que empieza a cuestionarse a sí mismo y al mundo en que se ha formado. Para ello, en el texto *El porvenir de la revuelta*, Kristeva (1999: 16) establece que es necesaria una revuelta contra el sistema opresor. La autora denuncia el encasillamiento

de la palabra —revuelta‖ en el ámbito de lo político donde se la entiende como mera sustitución de valores viejos por nuevos, —transformando la interrogación de los valores en puro nihilismo‖ y conduciendo, así, a sistemas totalitarios. Por el contrario, tiene que ser —la revuelta, como vuelta-retorno-desplazamiento-cambio‖, es decir, como un quebrantamiento del sensorio común, de las leyes impuestas, que permitan un regreso al *chora*, el espacio previo a la lengua común. La *chora* es el espacio pre-lingüístico, vinculado con el mundo afectivo y emocional de lo materno, que está hecho de movimientos y articulaciones y desprovisto de la dicotomía espacio/tiempo. Así pues, a partir del compañerismo, la comprensión, el consejo y la atención con —maternal solicitud‖ que Saturna brinda a Tristana que se van asentando las bases de una incipiente revuelta en las estructuras psicológicas de la señorita que resulta en una sexualidad libre y transgresora de todos los órdenes morales de la sociedad decimonónica. Incluso se dice que —sin la compañía y los agasajos de Saturna, la vida de Tristana habría sido intolerable‖ porque, en la amenidad de sus charlas, se veía —la historia y la poesía asociadas en feliz maridaje‖ donde Saturna enseñaba a partir de los sucesos de su vida y la joven creaba —fundando sus atrevidos ideales en los hechos de la otra‖ (p. 138).

La acción conjunta de ambas mujeres pero iniciada por la sirvienta Saturna se inscribe en un proceso creciente destinado a devolver la autoridad y la potestad al mundo primigenio, a lo pulsional, a lo afectivo, a la madre y, por ende, a la mujer frente al mundo civilizado, a lo racional, a la cultura, al padre y, por tanto, al hombre. De ahí que se explique la revuelta de Tristana hacia los valores del Antiguo Régimen que representa don Lope quien, si bien él mismo se había aupado como el don juan de las mujeres, era, en realidad, un Tenorio arrumbado de quien la sirvienta se burlaba llamándolo sarcásticamente don Lepe: —¿Sabes? Saturna no le llama sino D. Lepe, y así le llamaré yo también. Ha tomado una actitud patética‖ (p. 195). Pero esta revuelta —en términos de J. Kristeva— no solo se pondrá en práctica cuando Tristana transgreda las normas disciplinarias que Lope, ahora en calidad de padre, le impuso para controlar sus salidas vespertinas. También, gracias a la ayuda y el consejo de Saturna, la señorita de Reluz cuestionará y rechazará los intentos del pintor por volverla —más doméstica y —más corriente‖ (p. 186) iniciando, así, otra revuelta contra quien pretendía ser su marido. En este sentido, Horacio le pedía a su amada que no se aferrara tanto a esa aspiración de ser una mujer independiente ni a valerse, a diferencia de otras que usan su belleza o gracia, de su ingenio para arreglárselas sola. Por el contrario, en un tono

imperativo, el pintor le recomendaba que se entregara a él sin ningún tipo de reservas y que se convirtiera en el refugio y en el consuelo que toda esposa debía ser para con su esposo:

—Tu deseo no puede ser más noble -díjole Horacio meditabundo—. Pero no te afanes, no te aferres tanto a esa aspiración, que podría resultar impracticable. Entrégate a mí sin reserva. ¡Ser mi compañera de toda la vida; ayudarme y sostenerme con tu cariño!... ¿te parece que hay un oficio mejor ni arte más hermoso? Hacer feliz a un hombre que te hará feliz, ¿qué más? (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 197).

Pero, cada vez que Horacio le sacaba el discurso de la domesticidad en aras de conformarla como una futura buena esposa, la señorita de Reluz saboteara su discurso utilizando los comentarios y las recomendaciones que Saturna le había referido en sus charlas domésticas o en los paseos en el espacio público. Como hiciera Lope con su ataque al estamento del matrimonio anteriormente, la criada ha trasplantado otro —injerto (Asensi, M. 2011: 264) en *Tristana* permitiéndola impugnar el discurso patriarcal del pintor sobre la domesticidad femenina. Por ello, la joven le avisaba de que era una calamidad como mujer casera, que no daba pie con bola y que le ocasionaría mil desazones. También afirma que no tiene el más mínimo sentido de orientación tipográfica y que posee una cabeza muy olvidadiza para las cuestiones de administración económica. Tanto es así que un día que fue a comprar unas horquillas a un bazar, se olvidó de recoger la vuelta y, cuando se acordó, ya estaba en el tranvía pero en uno equivocado porque se confundió y se metió en el tranvía del barrio. En cambio, la memoria y el entendimiento de ella sí son prodigiosos para aprender y leer obras incluso en lenguas extranjeras tal y como cuenta Horacio en una de sus cartas:

Pues, señor, sabrás que domino la gramática, que me bebo el diccionario, que mi memoria es prodigiosa, lo mismo que mi entendimiento (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 214).

*Tristana* no tiene ningún reparo sino que, a veces, solamente muestra una falsa modestia ante el pintor por exponer su extraordinario don de saber las cosas antes de aprenderlas frente a un Horacio ignorante que no entiende sus citas en lengua inglesa:

—Perdona mi inmodestia; pero no puedo contenerme: soy un prodigio. Me admiro de encontrarme que sé las cosas cuando intento saberlas (p. 211). Todas estas réplicas de Tristana a Horacio perseguían hacer saber al pintor que sería una nefasta esposa y que él tendría que ocuparse más de ella y no al revés. Ella no sería ni estaba dispuesta a ser el regazo de paz y confort que él esperaba en su vuelta al hogar doméstico. Asimismo, ella tampoco serviría como administradora económica del hogar, función que tradicionalmente recaía sobre la esposa al estar el marido fuera del hogar, ni tampoco se dedicaría a alimentar y vestir a la familia o engalanar y ornamentar adecuadamente la casa. Todo ello produjo una enorme zozobra en el alma de Horacio y, a veces al retirarse a su casa, —se derrumbaba en el seno tenebroso de una melancolía sin ideas, o con ideas vagas, toda languidez y zozobra indefinibles (p. 198). En esta situación, el pintor se preguntaba —¿qué tenía? y descubrió que —un terror sordo le rebullía en el fondo del alma (p. 199) que no era sino el hecho de no poder, por más que procuraba, imaginarse su porvenir al lado de Tristana.

Sin duda, sabemos que el injerto que ha proporcionado Saturna a su señorita está haciendo mella en la conciencia de Horacio, provocándole un decaimiento en su ánimo y en sus ideas porque ¿acaso era una casualidad que, justo cuando la relación entre los jóvenes estaba viéndose más cuestionada, Horacio se marchara, según él momentáneamente, a Villajoyosa para cuidar a su tía Trini? Horacio pasó de tener unas enérgicas aspiraciones en cuestiones artísticas a adquirir una pasividad sedentaria y un aburguesamiento, desconocidos hasta entonces, durante su nueva vida de campo. Sin embargo, a pesar de la tregua que la existencia del pintor parecía pedir en medio de la naturaleza, el pensamiento sabotador de su amada no dejará de funcionar a través del intercambio de cartas. Ahora, la señorita de Reluz no solo nombra a Saturna en sus respuestas epistolares sino que, también, recurre a su profesora de lenguas doña Malvina como una autoridad para demostrarle al pintor sus dones innatos para el estudio. De la profesora, la alumna dice, en similitud con el caso de la criada Saturna, que era —del género masculino o del neutro porque era —una señora alta, huesuda, andariega, con feísima cara de rosas y leche y con un sombrero que parecía una jaula de pájaros (p. 210). Pero, lo más importante para Tristana era que tal mujer, formada como sacerdotisa protestante y en diversas lenguas y literaturas extranjeras, se había pasmado de sus disposiciones extraordinarias para aprender otros idiomas.

Al saber esto, la primera reacción de Horacio fue la de un miedo aterrador no porque la señora Malvina le contagiara, según él decía, su fealdad seca y hombruna a su

amada, sino porque aquella le viciara con sus ansias de aprender más y más volviéndola, así, demasiado sabia e independiente. Y es que Tristana contradice la falsa o nula educación promovida desde el Estado para las mujeres que, siendo afortunadas, consistía en —leer sin acento, escribir sin ortografía, contar haciendo trompetitas con la boca y bordar con punto de marca el dechado, es decir, el tipo de educación orientado —a hacer de la mujer más atractiva en el mercado matrimonial y que consistía en saber un poco de piano y el indispensable barniz de francés (Andreu, A. 1982: 104). De este modo, Horacio afirmaba que si ella se empeñaba en ser muy filósofa, encaramándose a las estrechas, él, que se estaba poniendo más gordo e ignorante en el campo, ya no podría alcanzarla por el peso de sus carnazas. El pintor no puede seducirla con aquella vida de campo en la cual ya Tristana tenía una habitación preparada por si ella se decidía a aceptar su propuesta de matrimonio.

En este sentido, Tristana sabotea el discurso de la sumisión y abnegación femenina que ha instaurado, a través de los discursos religiosos, moralistas y médicos, la cultura del Patriarcado. La señorita propone una idea revolucionaria dentro del matrimonio para la época: cada uno de los amantes o cónyuges debe ser como es (—tú como eres, yo como *ero*, p. 213) y no verse obligado a amoldarse a las necesidades y requerimientos del otro pues —eso de que los dos que se aman han de volverse iguales y han de pensar lo mismo no cabía en su cabeza. Así pues, si Horacio se estaba tornando más rústico y más cómodo entre las gallinas, las cabras y las calabazas, Tristana, ya coja por la enfermedad de su pierna, alegaba en sus cartas que cada vez era menos doméstica porque, como se subraya, —mientras más lecciones le da Saturna, más torpe es la niña (p. 219). Entonces, ¿no pudiera ser que, con pretexto de enseñarle a cocinar, planchar, coser y lavar, Saturna estuviera instruyéndola para formar a una mujer que saboteara el discurso patriarcal? Desde luego, como hemos venido demostrando, esta hipótesis se sustenta no en certezas superfluas, sino en los sólidos testimonios, actos y situaciones de las dos mujeres. Podemos establecer, pues, una relación directa entre la capacidad saboteadora de Saturna, manifiesta en su burla y mofa de don Lope y en las ideas renovadoras que instaaura en la señorita de Reluz, y las palabras del señor Lope cuando culpa a la criada de que Tristana haya perdido su pierna: —Vete de aquí bribona... Tú tienes la culpa (p. 237). Sin duda, Lope atribuye a su sirvienta la inclinación soñadora y las pretensiones de independencia que se instalaron en la joven por medio de sus paseos y salidas públicas y por eso, en opinión del anciano, cuando ella quiso volar, se cayó porque no contó con su destino.

No obstante, los planes de Saturna para corromper las formas del poder patriarcal quedarán al descubierto definitivamente con motivo de la visita de Horacio a la capital para ver a la ya amputada Tristana. La criada va a convencer a un tozudo y obstinado señor Lope para favorecer un encuentro entre los dos jóvenes pero, ¿qué buscaba Saturna con esto? ¿Acaso quería ella favorecer un posible compromiso matrimonial entre los dos jóvenes justo ahora que la señorita no podía cumplir sus expectativas de ser una mujer libre? En realidad la sirvienta pretendía, pese a que no es ella quien lo exterioriza, que tanto Tristana como Horacio confrontarán las imágenes que ambos, desde la distancia, habían fabricado y distorsionado el uno del otro. Con este plan, la criada, que era —perro viejo y machuchol (p. 165), se dirigió a Lope cuyos pensamientos podía descubrir con solo observarle por un rato adivinando, por ejemplo, cuando su señor estaba en fondos por el regreso de sus modales de caballero. Así pues, la astuta Saturna increpó a Lope con sus digresiones acerca de la perfección, hermosura y la juventud del pintor y el señor, herido en su masculinidad y en defensa de su antiguo orgullo de Tenorio, le respondió enérgicamente que el pintorcillo ese no haría feliz a Tristana porque solo era un espejismo y solo existía en la mente de esta:

—No lo sabes. Enamorada de un hombre que no existe, porque si existiera, Saturna, sería Dios, y Dios no se entretiene en venir al mundo para diversión de las muchachas. Ea, basta de palique; tráeme el café... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 251-52).

Prueba de ello es que Lope acepta la propuesta de su criada pues, según él, no era el tirano que todos pintaban. En realidad, por sus palabras, el señor también buscaba descubrir la verdadera apariencia del pintor ante los ojos de Tristana puesto que sabía bien que la joven no comulgaba no con el aburguesamiento ni con las ideas conservadoras de aquel. Durante el encuentro de los dos jóvenes, Horacio deja ver su adquirida moral burguesa reduciendo lo femenino a un conjunto de rasgos físicos/morales frente a la desestimada capacidad intelectual en la mujer. Por ello, el pintor, que antes se asombraba e, incluso, se asustaba de que su amada le ensombreciera o le ridiculizara por sus habilidades lingüísticas y artísticas, ahora halaga el busto de la amputada como un valor superior al de su inteligencia:

—Cállate —dijo Tristana con gravedad—. Soy una belleza sentada... ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más.  
—¿Y te parece poco? Un busto, pero ¡qué hermoso! Luego, tu inteligencia sin par, que hará siempre de ti una mujer encantadora... (Pérez Galdós, B. *Tristana*: 257).

Ya, días anteriores, Tristana abrigó —cierta desconfianza— ante la visita del pintor —aparentando creer cuanto se le decía— (p. 256) en aquellos días. Como una premonición, la joven se había familiarizado con la idea de suponer ausente al bello pintor y, por momentos, ahora su hermosura aparecía distorsionada y desvanecida en la mente de la amputada. Por eso, después Tristana duda de las palabras y halagos de Horacio que, movido por un cariño fraternal y compasivo, afirmaba que la quería lo mismo que el primer día. Pero, Tristana, sabedora de la falsa apariencia de su amado, utiliza el recurso de la cosificación —soy un busto y nada más—, con el fin de desvelar y demostrar el verdadero pensamiento del pintor. Y, en efecto, Horacio confirmó las sospechas de Tristana y, también, confirmó ser el hombre aburguesado, corriente y representante del discurso masculino tradicional que ella pensaba. De esta manera, las afirmaciones del pintor también resultaron ser falacias puesto que ya sabemos que él, con cierta lástima y repulsa, mira ahora a su amada ya sin ningún atractivo sexual. Mientras tanto la criada, no únicamente por el encargo de su señor sino sobre todo por voluntad propia, estaba espiando a los jóvenes a través de un resquicio de la puerta que ella misma había dejado abierto para el caso. Al igual que ella, Lope se acercó a Tristana para confirmar que todo iba según lo planeado y que la charla entre los amantes era fría, distante y, todavía, sin ninguna señal de propuesta de matrimonio. Si bien Lope perseguía, egoístamente, la ruptura de las relaciones entre Tristana y el pintor en aras de mantener a la amputada bajo su dominio doméstico, Saturna perseguía que la señorita siguiera practicando, como le había estado enseñando, una sexualidad libre. Por todo ello, Tristana, que ha asimilado bien las ideas transgresoras de señor y criada, no acepta la propuesta de matrimonio de Horacio puesto que conoce bien que su amada es —enemiga irreconciliable del matrimonio— (p. 261).

En estos términos, el posterior casamiento de Tristana y Lope no representa la adopción de los principios políticos, morales y sociales del Patriarcado por ninguno de los dos cónyuges. Ninguno de ellos se casará movido por un sentimiento amoroso o, ni siquiera, por la atracción o deseo carnal puesto que, primero, Lope solo pretende conseguir una herencia que cobraría por parte de sus tías cristianas si llegaba a

matrimoniarse y, segundo, la amputada Tristana, aun casándose, no compartiría cama con el sexagenario porque ya estaba fuera de los códigos sexuales y eróticos que exigía el varón. Si, fuera del matrimonio, los dos se iniciaron en una relación instaurada dentro de la libertad sexual y considerada como perversa, aberrante y marginal<sup>159</sup> por la sociedad, después, dentro de los fueros del matrimonio, también consolidan, especialmente por parte de ella, una relación no normativa y transgresora al no comportarse ya, dada la no presumible consumación sexual, como esposos. Por tanto, los dos cónyuges acaban mirándose desde una posición de igual a igual e, incluso, Tristana se coloca en un escalón más alto porque su imagen y la mutilación de su pierna son las que terminan con las disposiciones sexuales que, inicialmente, Lope instaurara en el hogar. Como explica Joaquín Casaldueiro (1961: 106-107), Tristana no da la sensación de estar encerrada debido a la libertad que prodiga y, sobre todo, practica a raíz de la pérdida de su pierna que le permite no ser ni la amante ni la esposa del sexagenario caballero disponiendo, así, de un potente recurso para anular la tradicional cosificación masculina de la mujer:

El conflicto de Tristana es distinto. La mujer no quiere ser ni amante ni esposa. Imagina sus relaciones con el hombre en un plano separado del tradicional, en el cual la mujer puede enfrentarse de igual a igual con la figura perfectamente delineada del varón. [...] Tristana en el fondo es completamente libre. Hubiera podido abandonar a Garrido cuando hubiera querido; es más, al sospechar el viejo seductor que Tristana le engaña, tiene celos, pero no hace nada para impedir los amores de la muchacha, y termina escribiéndole él mismo las cartas para su amante, y hasta le va a buscar, porque Tristana, enferma, desea verle. Galdós nos da constantemente la sensación de que la mujer esta encerrada en una cárcel sin rejas ni cerrojo.

La terminación de las relaciones sexuales mantenidas por Lope y Tristana a partir de la enfermedad y la amputación en la joven quedan expuestas cuando, en la

---

159

Por lo hasta ahora demostrado en este trabajo y basándonos en las fuertes convicciones transgresoras sobre el matrimonio y la relación entre hombre-mujer que perduran en Lope y Tristana, diferimos completamente de la teoría de Teresa Bordons (1993: 471-487) al asegurar que —el matrimonio de don Lope Garrido y Tristana Reluz con que se pone fin a la novela de *Tristana* se podría leer como el triunfo final de un orden social burgués en el que se integran los personajes principales, marginales a él cuando se presentan por primera vez al lector. Al convertirse Tristana en la señora de Garrido se pone fin a —la extrañísima situación social en que vivió hasta entonces la protagonista. [...] Tristana, la huérfana de la familia respetable venida a menos y seducida por su protector, ronda en cuanto a su comportamiento sexual los límites entre las definiciones de mujer decente y prostituta, y su estatus en casa de don Lope, —a ciertas horas... sirvienta y a otras nol, hace difícil también la delimitación de su clase social. A esto se pone fin con el matrimonio! (p. 474).

clausura de la ceremonia eclesiástica que había unido a la joven con el anciano, se dice que este todavía no estaba completamente seguro de —haber abjurado y maldecido su queridísima doctrina del celibato (p. 271) pese a que, días antes, también había asegurado a su criada que se había cortado la coleta. Del mismo modo, se dice que Tristana aceptó ese matrimonio con indiferencia<sup>160</sup> en tanto que —había llegado a mirar todo lo terrestre con sumo desdén (p. 271). En este sentido, no relacionamos estas palabras con el decaimiento intelectual y físico de la amputada Tristana, como buena parte de la crítica literaria galdosiana, sino con una actitud de indiferencia y de transgresión puesto que, al no ser vista ya más como objeto sexual del varón, ella era consciente del poder y de la libertad que ejercía dentro de la misma casa de Lope. La joven está convencida de que el sistema doméstico y los preceptos del Patriarcado habían sido transgredidos por la práctica de una sexualidad libre y, también ahora, por su cuerpo cercenado que imposibilitaba cualquier deseo de cosificación, potestad y dominación por parte del anciano. En esta labor, Saturna, sin duda, había tenido un papel importante para fomentar, favorecer y, quizás, practicar una —domesticidad (p. 271) y un matrimonio libre. Por eso, quizás, Tristana participaba del alborozo de Lope en la casa y sentía una nueva afición por aprender el arte culinario pero no como una regular

---

160

Sara Muñoz Mariana (2014: 69-79), aludiendo a la frase —Lo acepté, pero con indiferencia con la que el narrador se refiere a Tristana después de su casamiento con Lope, explica que la indiferencia, el silencio y, en general, el desvanecimiento del lenguaje verbal pueden constituir también el máximo ejemplo de la conciencia subjetiva femenina y feminista. Una conciencia que resultará en un acto de poder y en un acto de resistencia a los discursos normalizadores tradicionales. Por ello, la autora estudia el papel del silencio y la indiferencia en la *Tristana* galdosiana como comunicadores de precisos mensajes. Así pues, Muñoz Mariana explica que: —Elocuente portavoz de un discurso feminista que pugna por disolver las diferencias profesionales y sociales entre géneros, Tristana culminará su trayectoria narrativa en un mutismo absoluto y, adoptando una actitud de indiferencia, pasará a abrazar los valores tradicionales que ha rechazado previamente —el matrimonio, la religión y la domesticidad. Si bien esta indiferencia puede leerse como resultado lógico a su periplo narrativo y como castigo a su prurito de emancipación, propongo examinarla como forma de resistencia desde la que el sujeto cuestiona la norma social en el espacio privado, continuando así la labor de transgresión

iniciada en el ámbito público a través de los paseos ciudadanos y la actividad sexual ilegítima a la que se entrega el personaje (p. 70). Una lectura que resulta muy relevante si la relacionamos con las palabras de John H. Sinnigen (1976: 277-291), uno de los pocos críticos que se ha referido a la indiferencia de Tristana. Sinnigen apunta que —Tristana's trajectory is characterized by her rejection of a social position she finds intolerable. When her first attempt to achieve a new life, her —honradez libre, fails, she stops rebelling against the social norm but continues to reject it through her spiritual quest and her corresponding indifference to the external world (p. 291). De este modo, la indiferencia y el desdén que Tristana manifiesta en su nueva vida matrimonial no son nada más que el reflejo de la transgresión que se ha llevado a cabo mediante la enfermedad y la amputación de su pierna. Ahora, la joven amputada ejercerá su poder libremente dentro de la casa y al margen de las categorías patriarcales que la habían reducido a ser el objeto sexual del varón. Por esta razón, —la actitud de Tristana revelará una indiferencia a la diferencia sexual basada en una definición anatómica del género, anunciando de este modo una disolución de las categorías esencialistas entre géneros (Muñoz Mariana, S. 2014: 70).

cocinera doméstica, sino —en su rama importante de repostería con la ayuda de su maestra Saturna para enseñarle —dos o tres tipos de pasteles (p. 272) o lo que fuera.

# **CONCLUSIONES**

Una vez analizadas las novelas y, por ende, las protagonistas galdosianas que, en cada uno de los capítulos, han sido objeto de interés para nuestro trabajo, podemos realizar la síntesis y reflexión sobre las conclusiones alcanzadas. Cada uno de los personajes femeninos que ha sido estudiado en nuestro trabajo ha tenido, no sin coincidencias generales, un tratamiento y análisis particular en función de los motivos y elementos temáticos y narrativos de cada texto. Después de los preliminares teóricos, establecidos como parte justificativa que sostiene nuestra hipótesis de partida, los restantes capítulos que entran en la práctica de los textos galdosianos se han ordenado en función de cómo, narratológicamente, las protagonistas han sido construidas. Esto es, hemos partido, primero, de aquellos textos donde los personajes femeninos presentan claramente, en un proceso paulatino, unos comportamientos y pensamientos susceptibles de ser leídos, como parte de una conciencia femenina e, incluso, feminista. Seguidamente, hemos analizado a otras protagonistas galdosianas que, aún no mostrando a veces un claro pensamiento transgresor contra la norma patriarcal, poseen ciertas actitudes y rasgos en su imagen y en su cuerpo (fealdad y amputación) que ya suponen una transgresión del estereotipado ideal femenino.

En el capítulo segundo, titulado —*Fortunata y Jacinta*: Hacia una construcción de la sororidad, hemos visto y analizado cómo la pluralidad de perspectivas textuales, expresada a través de los narradores y tipos de focalización y de las ópticas y credos existenciales de cada uno de los tipos de la ficción, exige la adopción en el receptor/a de un *punto de visión móvil* (Iser, W. [1976], 1987: 177-192) en aras de aunar, sintetizar y contrastar las distintas perspectivas del texto. Así pues, personajes como Juanito Santa Cruz, Evaristo Feijoo, Maximiliano Rubín y demás amantes de Fortunata ofrecen unas ópticas particulares, si bien todas patriarcales, de la huérfana. Todas ellas se relacionan con los pensamientos y los credos existenciales de cada uno de ellos: la mirada sexuada y cosificadora de Santa Cruz, el pragmatismo de Feijoo y el idealismo enfermizo de Rubín. En este sentido, siguiendo los fundamentos teóricos de la recepción que sostienen nuestro trabajo, los mismos entes de la ficción nos están enseñando que, como individuos pensantes y distintos, se acercan a Fortunata a partir de sus propios presupuestos e ideologías y no de una forma imparcial y neutra.

De esta manera, el texto galdosiano cuenta con estructuras narrativas y motivos literarios —pluralidad de voces narrativas y perspectivas textuales y temas como el apoyo y la comprensión entre mujeres contra el discurso opresivo masculino— para que un receptor, con presupuestos teóricos feministas y, además, con una óptica de mujer,

proteste enseguida, en un sentido político, contra el sometimiento de Fortunata al ideal patriarcal de la virtuosidad femenina. Al mismo tiempo, gracias a esta técnica narrativa dispuesta por el escritor canario, son continuos los rasgos físicos y psicológicos de la huérfana que van apareciendo, intelectivamente, en la conciencia receptora. Del mismo modo, la paulatina rebeldía que Fortunata va mostrando, sirviéndose ya de su fantasía y de sus propias ideas, generan una corrección del *horizonte de expectativas* (Iser, W. [1976], 1987: 188) en el receptor. Su defensa de la Naturaleza sobre la razón humana y sus ideas sobre el matrimonio y el adulterio femenino suponen una transgresión del *repertorio* (Iser, W. [1976], 1987: 117-119) porque ella no se suscribe a su modelo literario, esto es, a la esposa adúltera de la novela decimonónica. Así pues, sus referentes literarios, Ana Ozores, Ana Karenina o Emma Bovary, poco tienen ver con la Fortunata de Galdós en tanto que la huérfana, pese a su muerte, deja su impronta transgresora en la mayoría de los personajes como Jacinta, Maximiliano Rubín y Evaristo Feijoo. Por ello, la recuerdan, delante de su tumba, como una mujer valiente que ha sabido no solo imponerse a los estereotipos de lo femenino sino, también, derrocar normas y reglas prefijadas en la sociedad patriarcal decimonónica. En este sentido, la impronta que Fortunata dejará sobre la que fue su máxima rival, Jacinta Santa Cruz, es muy significativa en tanto que se establece entre las dos, consciente e inconscientemente, lazos de comprensión, solidaridad, apoyo e, incluso, de compromiso —*sororidad y affidamento*— contra la opresión que el varón ejerce sobre la mujer en el ámbito doméstico y público. Por todo ello, a partir de las estructuras y esquemas textuales, justificamos que una particular lectora, que tiene sus propias experiencias como mujer en el mundo y, además, unos presupuestos teóricos feministas, descodifica a estos personajes de una forma que no haría un varón o una mujer con otra ideología y formación.

En el capítulo tercero, —*Tormento y La de Bringas*: la denuncia del poder religioso y la ruptura del *horizonte de expectativas*‡, hemos partido del análisis conjunto de las dos novelas por la relación directa y, por tanto, por la continuación de la trama y de sus personajes entre los dos textos. De esta manera, ambas obras, publicadas sucesivamente en 1884, han sido imprescindibles para el estudio de Rosalía de Bringas al mismo tiempo que personajes como Amparo y Refugio Sánchez Emperador han sido también sumamente importantes para nuestro trabajo. Hemos comprobado que, a raíz de los sucesivos cambios y contradicciones ideológicas producidos en Rosalía entre una novela y otra, en cuanto al ideal patriarcal de la virtuosidad femenina, la emancipación

económica y social de la mujer o la expropiación y cosificación del cuerpo femenino (prostitución) se produce una constante ruptura de nuestro *horizonte de expectativas* que posibilita la deconstrucción feminista del personaje y de las situaciones de la narración. De esta manera, en *Tormento*, la esposa burguesa se adhiere a los valores y normas del Patriarcado y humilla, anula y censura a las hermanas Amparo y Refugio, pobres y huérfanas, por incumplir y transgredir el ideal femenino decimonónico: la primera es una mujer con un pecaminoso y secreto pasado y la segunda es una lasciva y rebelde joven que posa como modelo y es mantenida por diferentes amantes. Para ello, Rosalía contará con la estimable ayuda de otra mujer de su misma ideología, Marcelina Polo que, conocedora de las relaciones pasadas de su hermano, el sacerdote Pedro Polo, con Amparo, se encargará de denigrar a la joven públicamente. En esta obra, Rosalía y Marcelina se contraponen a Amparo y Refugio porque, mientras que las primeras son mujeres fieles al modelo femenino mariano de la cristiandad, las segundas serán agrupadas como pecadoras: Amparo, pese a su carácter sumiso, resultará ser una joven —deshonrada— por su reprobable y pasada relación con un hombre que, además, era cura y Refugio es una modelo que posa semidesnuda para diversos pintores que la mantienen y costean sus caprichos.

En este sentido, a su vez, la contraposición de caracteres, credos existenciales y apariencias físicas entre las hermanas Sánchez Emperador demuestra la maestría narrativa y discursiva de Pérez Galdós para confeccionar tipos complejos que, en un momento dado, pueden provocar el extrañamiento y la sorpresa en el receptor. De ahí que la sugerida como promiscua, no doméstica, derrochadora y rebelde Refugio contraste con la doméstica, sumisa, obediente y apocada Amparo quien, culpable por su pasado, está convencida de que su prometido Agustín Caballero es la única salida para obtener una vida honrosa. No obstante, la irrupción amenazante de Pedro Polo, representante de la Iglesia y del discurso patriarcal, provoca la sublevación y el carácter de Amparo en un acto donde, por primera vez, se rebela contra la opresión androcéntrica. Se produce así, una ruptura y corrección del *horizonte de expectativas* pudiéndose dar, dada la especificidad femenina de la situación en la ficción y los presupuestos teóricos feministas con los que se acerca el lector/a, una recepción en este sentido ideológico. Pero esta ruptura del *horizonte de expectativas* es todavía más evidente en el personaje de Rosalía en *La de Bringas*.

En esta novela, el comportamiento desobediente de la esposa de Francisco Bringas irá *in crecento* paralelamente a su obsesión fantasiosa y enfermiza por la

compra de trapos, es decir, su manía —trapística. Hemos visto que, si en principio su desobediencia a la disciplina doméstica del esposo responde a deseos de apariencia y de relaciones aristocráticas, después sus hábitos derrochadores son una manifestación directa de sus deseos de autonomía y emancipación económica del matrimonio brigandístico. Los cambios en su apariencia física (adorno y exhibicionismo del cuerpo femenino), en sus actitudes (uso de la mentira y la astucia para engañar a su esposo con una ceguera temporal) y en sus comportamientos (endeudamiento, adulterio y prostitución) hacen que, enseguida, atisbemos a una mujer que no se conforma con su existencia como madre, esposa y —ama de casa. Se produce, así, desde *Tormento* hasta *La de Bringas* una corrección de nuestras *expectativas* porque Rosalía se nos presenta ahora, por las coincidencias temáticas del engaño y del esposo/amo ciego, como una pícara del siglo XIX que desea ejercer su independencia social y económica a través del empeño y el hurto. En este camino hacia la independencia como mujer en una sociedad patriarcal, contará con el ejemplo y el —apoyo de dos mujeres, la marquesa Milagros de Tellería y su lejana pariente Refugio Sánchez Emperador. Por ello, desde unos presupuestos teóricos feministas, traducimos la compañía, la confianza y la solidaridad establecidas entre Rosalía y Milagros en términos de *sororidad* y *affidamento* en tanto que se respaldan mutuamente en las deudas adquiridas por su común pasión —trapística y en sus deseos, también, de emancipación económica del varón. Asimismo, Refugio, ahora propietaria de un negocio de modas, se convierte en objeto de admiración y de cierta confianza por parte de la esposa de Bringas llegando esta, así, a recurrir a su pariente para pagar sus deudas.

No obstante, el camino final de la prostitución que toma Rosalía cuando ella y su familia, al estallar la Revolución, son expulsadas de las dependencias reales, rompe, de nuevo, nuestro *horizonte de expectativas*. Cuando, desde una perspectiva feminista, ya habíamos alzado a nuestra protagonista como una abanderada de la emancipación y la libertad femeninas, la opción de volver a ser explotada y sometida, ahora sexualmente, por el varón la deja, otra vez, en una situación de dependencia y subordinación respecto al hombre. Entonces, nos preguntamos: aun de que su enfermo y desequilibrado marido ya no puede ser el sustento de la familia, ¿por qué Rosalía no recurre a la costura, dada su ya sabida habilidad para refundir trapos o al trabajo manufacturado como cigarrera? En este punto nos alejamos de toda idealización romántica de la prostitución que aparece, por ejemplo, en el texto de Espronceda *A Jarifa, en una orgía* donde el amante sufriente busca el amor verdadero en una prostituta esquiva. Por ello, si bien en *La de*

*Bringas* la prostitución supone una transgresión social al romper con las normas establecidas y el ideal femenino de la virtuosidad cristiana en la sociedad decimonónica, no lo es desde una perspectiva feminista. Sin embargo, no por ello olvidamos todas las trasgresiones que la esposa burguesa ha realizado previamente poniendo en práctica nuevas actitudes y valores femeninos en la sociedad decimonónica como la emancipación económica, la rebeldía y la *sororidad*. Rosalía se nos presenta, en términos de R. Braidotti (1994), como un *sujeto nómada* que, por medio de un viaje intelectual, propone un renovado pensamiento que contrapone el ideal femenino de la sumisión, la pasividad y la domesticidad. Y es que en los *sujetos nómades* persiste la resistencia contra concepciones unívocas e identidades estables o fijas planteándose como sujetos descentrados y cambiantes. En el texto galdosiano, Rosalía se rebela contra la identidad impuesta por el Patriarcado para la mujer porque ella ya no quiere quedar reducida a un rol materno ni a ser la —esposa del sino que, en el proceso vivo de la transformación de sí misma y de la transgresión, se empeña en emanciparse económica y socialmente del varón.

En el capítulo cuarto, titulado —*La desheredada* o el desdoblamiento como vía de una identidad patriarcal, las resonancias cervantinas en Isidora Rufete están claras desde un principio en tanto que sus actos y actitudes están forjados a partir de una identidad falsa basada en las fantasías y las locuras de su padre, Tomás Rufete, y su tío el —Canñigoll. La locura y la fantasía, por creerse la nieta de los marqueses de Aransis, gobiernan los pasos de la joven quien, en un camino de lucha porque sean reconocidos sus presumibles derechos nobiliarios, defenderá sus pensamientos ante los promotores del discurso patriarcal (la —Sanguijuelerall, Augusto Miquis, doña Laura y los amantes de Isidora) y, al mismo tiempo, adquirirá rasgos ideológicos de unos y otros personajes hasta encontrar su propia identidad y enunciarse con un lenguaje que no es ni el de la maternidad ni el del matrimonio. En este sentido, son evidentes también las resonancias de la picaresca cuya presencia se deja notar en el hermano de Isidora, Mariano alias —Pecadol, uno de los mayores instigadores en la asunción no solo de una vida errante y estafadora sino, también, de una ideología pragmática en la protagonista. Enseñanzas que le servirían también a la joven, por momentos, para engañar y estafar a sus amantes de turno. Por tanto, hemos visto que el juego de *perspectivas* textuales (Iser, W. [1976], 1987: 160-169), expresado principalmente por las voces y actos de la narración, constituye un elemento muy importante para la configuración de una subjetividad propia en Isidora. Esta ha sabido, no sin dudas y ambivalencias, enunciarse al margen

de aquellas otras subjetividades que los representantes del Patriarcado (Tomás Rufete, Miquis, la —Sanguijueleral y Laura Relimpio) habían intentado construir en ella: refinada y virtuosa dama aristócrata, esposa y ama de casa, mujer trabajadora de un estanquero y virtuosa costurera. Por tanto, en el proceso de lectura, se produce una continua ruptura y corrección del *horizonte de expectativas* porque la aparente, remilgada y clasista aristócrata Isidora, cuyos primeros valores eran el decoro y la virtud en función de su supuesta clase nobiliaria, va adoptando ópticas y pensamientos cambiantes hasta manifestarse como una individuo libre y no sujeta a las reglas morales, políticas y culturales de la sociedad decimonónica.

En el capítulo quinto, titulado —*Marianela* o el contrapunto de la imagen femenina idealizada, hemos visto el motivo de la mujer deforme o fea como un discurso deconstructivista y feminista respecto al ideal femenino que se acepta y se elogia en las sociedades patriarcales. Históricamente, la mujer ha sido valorada, infravalorada e, incluso, censurada por su apariencia física y/o su comportamiento y actitudes de acuerdo a la moral imperante. De esta manera, el cuerpo femenino en *Marianela* por medio de la misma protagonista, de Sofía Golfín o de Florentina Penáguilas siempre es evaluado y juzgado por los hombres y por las mismas mujeres en función de si es significativa de la belleza y de la virtud en la mujer. Por ello, personajes masculinos como el ciego Pablo, una vez recuperada la visión, su padre Francisco Penáguilas, Celipín Centeno o el oftalmólogo Teodoro Golfín acabarán, respectivamente, rechazándola como esposa, ignorándola como posible nuera en favor de su bella sobrina Florentina, ubicándola en el trabajo del servicio doméstico y educándola en los valores cristianos de la resignación y la humildad.

En este sentido, la originalidad de Pérez Galdós de crear narrativamente a una mujer con una apariencia deforme e, incluso, grotesca supone un discurso transgresor que una receptora, conocedora del prestigio de la belleza femenina en el mundo empírico y de unos conceptos teóricos feministas, descodifica el motivo de la imagen femenina en *Marianela* en un sentido político. La imagen grotesca, la sumisión y la tendencia a ocultarse en la protagonista por su fealdad enseguida rompe y nos obliga a corregir nuestro *horizonte de expectativas* porque, inscrita aquella —dadas las coincidencias temáticas de huérfana, pobre y lazarilla de un ciego— en el *repertorio* de la novela picaresca, nos esperábamos a una joven que, con astucia y engaños, intenta sobrevivir y ascender en una sociedad que la desprecia por ser mujer, pobre y fea. Sin embargo, la muerte de Marianela supone, desde unos códigos feministas, la denuncia de

la ideología patriarcal de la domesticidad por convertir los cuerpos de las mujeres en significantes de la virtud y la caridad cristiana. Del mismo modo que, también, el cuerpo y el adorno femenino han sido, habitualmente, significantes del discurso cosificador y sexuado del varón para condenar a la mujer a ser, meramente, el objeto del deseo masculino.

En el capítulo sexto, titulado —*Doña Perfecta* o el conflicto de las relaciones Madre/Hija], hemos demostrado, primero, que Perfecta ejerce una maternidad —represoral en su hija Rosario porque, con un discurso patriarcal, la encierra física y psicológicamente, —de ahí el apartado de —hijas en la sombra]— en los preceptos de la virtud y la castidad femeninas. Por tanto, en términos de V. Sau, es una —Madre-función-del Padre] (Sau, V. [1995], 2004: 14) porque subordina a otra mujer a la domesticidad y, por tanto, a la Ley patriarcal. Segundo, también hemos demostrado que María Milagros, sobrina del sacerdote del pueblo, practica una maternidad —reprimida] en tanto que utiliza a su hijo Jacintillo como vía para significarse y prestigiarse ante la sociedad. De esta manera, ella busca ser reconocida como madre y, por ende, como mujer en sociedad a través de los éxitos intelectuales y profesionales de su hijo.

En el último y séptimo capítulo, titulado —*Tristana* o Deshacer el género], acudimos a la teoría de Judith Butler porque, enseguida, nos percatamos de que los pensamientos y actos de Tristana y su criada Saturna se pueden explicar en el sentido de la *performatividad* de los cuerpos y como una práctica política en aras de deshacer las categorías —femeninas] que, desde un discurso patriarcal, las definen. A este respecto, la pluralidad de *perspectivas* textuales, expresadas por medio de los pensamientos y actos en Lope, Saturna y dentro de la misma Tristana, darán cuenta de la asunción de un discurso transgresor, en relación al matrimonio, la relación paterno filial y la libertad sexual femenina, en la protagonista galdosiana. En este sentido, las anómalas relaciones sexuales de Tristana dentro de la familia, producen una ruptura y modificación del *horizonte de expectativas* porque la inocente y —pura] joven que Lope recogió en un principio acaba convirtiéndose en una mujer con una intensa vida sexual dentro y fuera de la casa. Todo ello, sumado a la amputación que Tristana sufre de su pierna, dibuja a una mujer repulsiva y grotesca dentro de una sociedad patriarcal. A partir de las estructuras narrativas, Galdós ha sabido construir un personaje saboteador de la imagen femenina idealizada y de las categorías que construyen el —género] como un artificio de la cultura patriarcal.

Es patente pues que, a raíz del análisis y reflexión de cada uno de los capítulos, el receptor y, en concreto, un receptor mujer es una parte importante en la descodificación feminista de ciertas protagonistas en la narrativa galdosiana. A partir de diversas corrientes teóricas insertas en la estela de la Estética de la Recepción —de W. Iser, E. Husserl, M. Foucault, Pozuelo Yvancos y Darío Villanueva—, hemos justificado que los referidos personajes galdosianos, a partir de las estructuras discursivas dispuestas en el texto, son descodificables desde una instancia receptora feminista. Hablamos, así, de una receptora que, además de su formación en la perspectiva de género, reconoce ciertas marcas de —feminidad— en los personajes porque no puede —leerlos— al margen de su sexo, cultura, raza y experiencias. Es decir, los objetos no están en el mundo y, tampoco, en el texto de modo independiente a nuestras coordenadas cognitivas sino que nuestros conocimientos, verdaderas proyecciones que realizamos al ver y leer la realidad, son los que nos ayudan a construir un sentido que sería diferente si no tuviéramos esa formación y esa ideología. Así pues, el sentido no se da en el texto según unos códigos que haya que descifrar, ni tampoco en el lector o lectora, sino en la interacción de ambos.

Ello explicaría la recepción, desde unos códigos feministas, de los personajes galdosianos estudiados en este trabajo porque, tal y como los configuró Galdós, todos contestan a las reglas del patriarcado. En este sentido, los textos nos han nutrido de los elementos narrativos y motivos temáticos —tipos de narradores, focalización, múltiples perspectivas, cambios escénicos y temporales, mujeres adúlteras, pícaras, derrochadoras, ladronas y feas— necesarios para que una lectora, mujer y con una ideología y formación feministas, proyecte sus experiencias y conocimientos al —verlos—. Y es que el mundo novelístico de Galdós ofrece una gran complejidad por la cantidad de rasgos y situaciones de los que son partícipes los tipos literarios de forma que, como lectores, siempre descubrimos algo nuevo en cada lectura. En este sentido, detrás de la riqueza del mundo novelístico del canario, se esconden también muchos elementos que pueden generarnos un aprendizaje más profundo. Sin duda, el establecimiento de un canon alternativo para la mujer será uno de los temas principales en la narrativa galdosiana puesto que la representación de esposas adúlteras, prostitutas, mujeres deformes y mutiladas y jóvenes fantasiosas y trastornadas, derrochadoras, ladronas y pícaras dibujan un orbe femenino que estaba y está llamando a derrocar la estereotipada imagen de la mujer tan difundida a través de los discursos.

En este sentido, la especificidad de los textos galdosianos nos ha permitido modificar y reconstruir la representación estereotipada que no solo los discursos literarios sino, también, los políticos, morales y psicológicos, han difundido tradicionalmente sobre el mundo de lo femenino. En este contexto, Iris Zavala define la teoría feminista como —un programa de percepción y de interpretación encaminado a modificar la realidad social al modificar la representación que hacen los agentes‖ (1993: 55). Así pues, la crítica literaria feminista no supone solamente una modificación acerca de cómo lo femenino se ha representado en los discursos sino, también, una actuación política que supone desplazar y deconstruir el tradicional androcentrismo muy arraigado en las prácticas sociales y culturales universales. Y es que la crítica literaria feminista es una de las prácticas más revolucionarias y transgresoras, en términos políticos, porque conlleva, primero, un cambio epistemológico al desplazar la generalizada visión androcéntrica de los postulados del conocimiento y, segundo, una denuncia de cómo la ideología patriarcal ha producido una categoría universal de construcción de la experiencia femenina a través de las prácticas sociales y culturales.

De esta manera, a partir de las protagonistas de la narrativa galdosiana, hemos puesto de manifiesto cómo los discursos literarios no solo producen sino que, también reproducen y consolidan la ideología patriarcal en el tiempo. Por ello, los textos galdosianos han resultado tan apropiados, en este sentido, porque las situaciones rocambolescas en la ficción, las transformaciones psíquicas y físicas de los personajes, la representación de una imagen femenina no normativa, el protagonismo del mundo íntimo, de la fantasía y del deseo en la mujer, el cuestionamiento de la institución matrimonial y la reconsideración de la tradicional relación Hombre/Mujer son elementos de la narración susceptibles de interpretarse como una transgresión contra esos axiomas y convenciones del Patriarcado. Por ello, la literatura no solo tiene una dimensión cultural sino, también, social que, históricamente, ha estado encaminada a crear y prestigiar los mitos de la cultura dominante en aras de seguir y perpetuar un orden político, social, moral, económico y cultural en el que se privilegia el discurso del varón marginando, así, la dimensión de lo femenino.

En este sentido, personajes como Fortunata, Jacinta, Rosalía de Bringas, Amparo y Refugio Sánchez Emperador, Isidora Rufete, Marianela, doña Perfecta y Tristana plasman cómo el discurso viril dominante ha construido y, todavía, construye la subjetividad y la experiencia femeninas a través de una serie de dogmas y preceptos en aras de que el poder recaiga, exclusivamente, en el hombre.

# **CONCLUSIONS**

Une fois analysés les romans et, par conséquent, les héroïnes galdosiennes qui, dans chacun des chapitres, ont fait l'objet de notre travail, nous pouvons réaliser la synthèse réflexive des conclusions obtenues. Chacun des personnages féminins a fait l'objet d'un traitement et analyse spécifiques en fonction des motifs thématiques et narratifs de chaque texte. Après les préliminaires théoriques, les chapitres centrés sur les pratiques discursives des textes galdosiens ont été organisés en fonction des procédés narratologiques selon lesquels les protagonistes ont été formulés. En effet, nous avons d'abord étudié les textes où les personnages féminins qui présentent, clairement et au cours d'un processus progressif, des comportements et pensées susceptibles d'être lus comme exemples d'une conscience féminine et, même, féministe. Puis, nous avons analysé les autres protagonistes galdosiennes qui, ne présentant pas encore une claire pensée transgressive contre la norme patriarcale, manifestent cependant des attitudes ou traits au moyen de leur image et de leur corps (la laideur et l'amputation) pour que nous, en guise de récepteurs, puissions effectuer une déconstruction féministe.

Dans le deuxième chapitre, intitulé —*Fortunata y Jacinta: Hacia una construcción de la sororidad*], nous avons examiné comment la pluralité des perspectives textuelles, exprimée à travers les narrateurs et types de focalisation et les optiques et croyances existentielles de chacun des personnages de la fiction, exige l'adoption par le récepteur ou la réceptrice d'un *point de vision mobile* (Iser, W. [1976], 1987: 177-192) afin de conjuguer, synthétiser et confronter les perspectives distinctes du texte. Ainsi, des personnages comme Juanito Santa Cruz, Evaristo Feijoo, Maximiliano Rubín et autres amants de Fortunata offrent des optiques particulières, bien que toutes soient patriarcales, de l'orpheline. Toutes renvoient aux pensées et croyances existentielles de chacun d'eux: le regard sexué et réifiant de Santa Cruz, le pragmatisme de Feijoo et l'idéalisme maladif de Rubín. À cet égard, suivant les postulats théoriques de la réception qui soutiennent notre travail, les personnages de la fiction nous enseignent que, en tant qu'individus pensants et différents, ils interprètent Fortunata à partir de leurs propres présupposés et idéologies et non d'une façon impartiale et neutre.

De cette manière, le texte galdosien active des structures narratives et motifs littéraires —la pluralité de voix narratives et perspectives textuelles— de façon à ce qu'un récepteur, doté de postulats théoriques féministes et, de plus, à partir d'une optique comme femme dans le monde, se mette en position de protestation, en termes politiques, contre la soumission de Fortunata à l'idéal patriarcal de l'honnêteté féminine.

En même temps, grâce à cette technique narrative disposée par l'écrivain, les traits physiques et psychologiques de l'orpheline qui sont repérés par la conscience réceptrice sont constants. De même, la révolte progressive de Fortunata, au travers de son imagination et de ses propres idées, engendre une correction de l'*horizon d'attentes* (Iser, W. [1976], 1987: 188) chez le récepteur. Sa défense de la Nature sur la raison humaine et ses idées sur le mariage et l'adultère féminin représentent une transgression du *répertoire* (Iser, W. [1976], 1987: 117-119) parce qu'elle ne correspond pas à son « modèle littéraire », c'est-à-dire, à l'épouse adultère du roman du XIXe siècle. Ainsi, ses référents littéraires, Ana Ozores, Ana Karenina ou Emma Bovary ont très peu à voir avec la Fortunata de Galdós tandis que l'orpheline, en dépit de sa mort, laisse son empreinte transgressive sur la plupart des personnages comme Jacinta, Maximiliano Rubín et Evaristo Feijoo. Pour cela, ils la l'évoquent, devant sa tombe, comme une femme courageuse qui a su non seulement s'imposer aux stéréotypes féminins, mais, aussi, démolir les normes et règles préfixées dans la société patriarcale du XIXe siècle. À cet égard, l'empreinte que Fortunata laissera sur celle qui a été sa plus forte rivale, Jacinta Santa Cruz, est très significative puisque s'établissent entre les deux, consciemment et inconsciemment, des liens de compréhension, de solidarité, d'appui et même d'engagement —la *sororité* et l'*affidamento*— contre l'oppression que l'homme exerce sur les femmes dans le cadre domestique et public. Pour cette raison et à partir des structures et des schémas textuels, nous justifions qu'une lectrice particulière, qui a ses propres expériences comme femme dans le monde et, en plus, des postulats théoriques féministes, décode ces personnages d'une manière qui ne serait pas celle d'un homme ni celle d'une femme dotée d'une autre idéologie et formation.

Dans le troisième chapitre, —*Tormento y La de Bringas: la denuncia del poder religioso y la ruptura del horizonte de expectativas*‖, nous faisons l'analyse conjointe des deux romans en raison de la continuation de la trame et de ses personnages entre les deux textes. De cette façon, les deux textes publiés successivement en 1884 ont été indispensables pour l'étude de Rosalía de Bringas de même que des personnages comme Amparo et Refugio Sánchez Emperador ont été très importants pour notre travail. Nous avons constaté que, à partir des changements et des contradictions idéologiques qui se sont produits chez Rosalía entre un roman et l'autre, pour ce qui est de l'idéal patriarcal de la virtuosité féminine, de l'émancipation économique et sociale de la femme ou de l'expropriation et la chosification sexuelle du corps féminin (la prostitution), il y a une constante rupture de notre *horizon d'attentes* qui facilite la déconstruction féministe du

personnage et des situations de la narration. De cette manière, dans *Tormento*, l'épouse bourgeoise adhère à des valeurs et normes du patriarcat et humilie, annule et critique les sœurs Amparo et Refugio, pauvres et orphelines, parce qu'elles violent et transgressent l'idéal féminin du XIXe siècle: la première est une femme avec un passé lourd et secret et la deuxième est une jeune lascive et rebelle qui pose comme un mannequin professionnel et qui est entretenue par les différents amants. Rosalía disposera de l'aide d'une autre femme de la même idéologie, Marcelina Polo qui, bien informée des relations passées de son frère, le prêtre Pedro Polo, avec Amparo, se chargera de dénigrer la jeune femme publiquement. Donc, dans cette oeuvre, Rosalía et Marcelina s'opposent à Amparo et Refugio parce que, alors que les premières sont des femmes fidèles au modèle féminin marital de la chrétienté, les deux autres sont assimilées à des pécheresses: Amparo, malgré son caractère soumis, s'avérera être une jeune femme qui a perdu son honneur de par sa relation passée et répréhensible avec un homme qui, de plus, était un prêtre ; Refugio est une mannequin qui pose semi-déshabillée pour divers peintres qui financent ses caprices.

À cet égard, l'opposition de caractères, credos existentiels et apparences physiques entre les sœurs Sanchez Emperador prouve la maîtrise narrative et discursive de Pérez Galdós pour élaborer des personnages complexes qui, à un moment donné, peuvent causer l'éloignement et la surprise du récepteur. Il en résulte que la Refugio suggérée comme une femme dissolue, non domestique, dépensière et rebelle diverge de la Amparo domestique, soumise, obéissante et pusillanime qui, se sentant coupable de son passé, est convaincue que Agustín Caballero est sa seule chance pour obtenir une vie honorable. Cependant, l'irruption menaçante de Pedro Polo, représentant de l'Église et du discours patriarcal, provoque le soulèvement et la colère d'Amparo dans un acte où, pour la première fois, elle s'insurge contre l'oppression androcentrique. Ainsi se produisent une rupture et une correction de *l'horizon d'attentes* en raison de la spécificité féminine de la situation dans la fiction et des postulats théoriques féministes du lecteur ou de la lectrice. Mais cette rupture de *l'horizon d'attentes* est encore plus évidente avec le personnage de Rosalía dans *La de Bringas*.

Dans ce roman, le comportement désobéissant de l'épouse de Francisco Bringas ira *crescendo* parallèlement à son obsession présomptueuse et malade pour l'achat de vêtements, c'est-à-dire, sa manie —trapística. Nous avons vu que, si au début sa désobéissance contre la discipline de l'époux est due à des souhaits d'apparence et de relations aristocratiques, par la suite ses habitudes dépensières sont une manifestation

directe de ses souhaits d'autonomie et d'émancipation économique. Les changements dans son apparence physique (l'ornement et l'exhibitionnisme du corps féminin), dans ses attitudes (l'usage de mensonges pour tromper son mari avec une cécité temporelle) et dans ses comportements (l'endettement, l'adultère et la prostitution) font que, très vite, nous discernons une femme qui ne se contente pas de son existence comme une mère, épouse et —femme au foyer<sup>1</sup>. Ainsi, une correction de nos *attentes* se produit-elle depuis *Tormento* jusqu'à *La de Bringas*. Rosalía nous est présentée, du fait des coïncidences thématiques du mensonge et de la cécité du mari/maître, comme une femme de mauvaise vie qui souhaite exercer son indépendance économique et sociale à travers son engagement et ses larcins. Dans ce chemin vers l'indépendance en tant que femme dans une société patriarcale, elle disposera de l'exemple et de l'appui de deux femmes, la marquise Milagros de Tellería et sa parente lointaine Refugio Sánchez Emperador. Par conséquent, à partir des postulats théoriques féministes, nous interprétons la compagnie, confiance et solidarité établies entre Rosalía et Milagros en termes de *sororité* et *affidamento* puisqu'elles s'appuient mutuellement quant aux dettes acquises dues à leur passion pour les vêtements et à leur volonté, également, d'émancipation économique du sexe masculin. En outre, Refugio, désormais propriétaire d'une boutique de mode, devient l'objet d'admiration et d'une certaine confiance de la part de l'épouse de Bringas en recourant à celle dernière, ainsi qu'à sa parente pour payer ses dettes.

Toutefois, le chemin final de la prostitution que Rosalía prend quand elle et sa famille, au début de la Révolution, sont expulsées modifie à nouveau notre *horizon d'attentes*. Ainsi, quand, à partir d'une perspective féministe, nous avons déjà érigé l'héroïne comme le porte-drapeau de l'émancipation et la liberté féminines, elle choisit d'être à nouveau exploitée et soumise, désormais sexuellement, à l'homme. Se pose alors une question: bien que son mari malade et déséquilibré ne puisse pas être le soutien économique de la famille, pourquoi Rosalía, connue pour son talent pour coudre ses robes, ne travaille-t-elle pas comme couturière, ou dans une fabrique de cigarettes? Sur ce point, nous nous éloignons de toute idéalisation romantique de la prostitution qui apparaît, par exemple, dans le texte de Espronceda *A Jarifa, en una orgía* où apparaît l'amant souffrant, qui cherche l'amour véritable chez une prostituée fugace. Par conséquent, bien que la prostitution dans *La de Bringas* constitue une transgression sociale en brisant les normes établies et l'idéal féminin de virtuosité chrétienne dans la société du XIXe siècle, elle ne constitue pas une transgression féministe. Rosalía se

présente à nous comme un *sujet nomade* (Braidotti, R. 1994) qui, avec des contradictions, se déplace symboliquement de transgressions en transgressions. Rosalía sera en perpétuel mouvement entre les valeurs patriarcales intériorisées et ses souhaits de liberté et d'indépendance. Donc, le nomadisme chez Rosalía rend compte des conditions changeantes, du processus vivant de transformation d'elle-même et, surtout, de la transgression. Le sujet féminin dans *La de Bringas*, structuré de manière statique et traditionnelle à partir du point de vue de l'homme, est remplacé devient structuré par les autres variables, telles que l'identité féminine.

Dans le chapitre quatrième, intitulé —*La desheredada* o el desdoblamiento como vía de una identidad patriarcall, les résonances cervantesques dans Isidora Rufete sont claires dès le départ tandis que ses actes et attitudes sont forgés à partir d'une fausse identité fondée sur les fantaisies et les folies de son père, Tomás Rufete, et de son oncle —Le Chanoinel. La folie et la fantaisie —se croire la petite-fille des marquis d'Aransis— gouvernent les décisions de la jeune qui, sur le chemin de lutte afin que soient reconnus ses droits nobiliaires, défendra ses pensées devant les promoteurs du discours patriarcal (la —Sanguijuelerall, Augusto Miquis, Mme. Laura, etc.) et, en même temps, fera l'acquisition de divers traits idéologiques jusqu'à trouver sa propre identité et l'énoncer elle-même avec un langage qui n'est celui de la maternité ni celui du mariage. À cet égard, les résonances de la picaresque sont également évidentes notamment au travers de la présence du frère d'Isidora, Mariano alias —Pecadol, magistral instigateur de la promotion non seulement de l'errance et de l'escroquerie, mais, aussi, d'une idéologie pragmatique dans l'héroïne: en bref, d'enseignements qui serviront également à la jeune femme pour tromper et escroquer ses amants de passage. Par conséquent, nous avons vu que le jeu de *perspectives* textuelles (Iser, W. 1987: 160-169), exprimé principalement par les voix narratives et par les personnages, est un élément narratif très important dans la configuration d'une subjectivité propre dans Isidora. Cette dernière a su, non sans ambivalences, s'énoncer elle-même en marge des autres images que les représentants du Patriarcat (Tomás Rufete, Miquis, la —Sanguijuelerall et Laura Relimpio) ont essayé de projeter sur elle: une dame aristocrate raffinée, une épouse et femme au foyer, la femme travailleuse d'un buraliste et une couturière vertueuse. Pour cette raison, dans le processus de lecture, il y a une constante rupture et correction de l'*horizon d'attentes* puisque l'aristocrate apparente, prude et élitiste Isidora, dont les premières valeurs étaient la bienséance morale et la vertu en fonction de sa prétendue classe nobiliaire, va peu à peu adopter des optiques et des idées changeantes jusqu'à ce qu'elle

se manifeste comme une personne autonome et non soumise aux règles morales, politiques et culturelles de la société du XIXe siècle.

Dans le cinquième chapitre, intitulé —*Marianela* o el contrapunto de la imagen femenina idealizada, nous avons analysé le motif de la femme difforme ou laide à partir d'un discours déconstructiviste et féministe de l'idéal féminin accepté et loué par les sociétés patriarcales. Historiquement, la femme a été sous-estimée et même censurée dans sa façon de paraître physiquement ou d'agir moralement au travers d'une présence corporelle quelconque. De cette manière, le corps féminin dans *Marianela*, celui de l'héroïne, de Sofia Golfín ou de Florentina Penáguilas, est toujours évalué et jugé par les hommes et par les femmes en fonction de s'il est significatif de la beauté et la vertu féminines. Par conséquent, des personnages masculins comme l'aveugle Pablo, une fois récupérée la vision, son père Francisco Penáguilas, Celipín Centeno ou l'ophtalmologiste Teodoro Golfín finiront, respectivement, pour la repousser comme une épouse, l'ignorer comme une possible belle-fille en faveur de sa belle nièce Florentina. Elle sera placée en tant que domestique et éduquée selon les valeurs chrétiennes de la résignation et l'humilité.

À cet égard, l'originalité de Pérez Galdós de créer une figure narrative de femme d'apparence difforme et, même, grotesque suppose un discours transgressif qu'une réceptrice, connaisseuse du prestige de la beauté féminine dans le monde empirique et des concepts théoriques féministes, décode dans un sens politique. L'image grotesque, la soumission et la tendance de l'héroïne à se cacher en raison de sa laideur nous forcent à rectifier un *horizon d'attentes* inscrit —grâce aux coïncidences avec les thématiques de l'orpheline, pauvre et guide d'un aveugle— dans le *répertoire* du roman picaresque : nous nous attendions en effet à une jeune femme qui, au travers de ses astuces et mensonges, essaie de survivre et d'avancer dans une société qui la méprise en raison de sa pauvreté et de sa laideur. Toutefois, la mort de Marianela représente, à partir des codes féministes, la dénonciation de l'idéologie patriarcale du féminin domestiqué, d'une idéologie qui transforme les corps des femmes en signifiants de la vertu et de la charité chrétienne. De même le corps et l'ornement féminins sont-ils signifiants du discours de la chosification sexuelle masculine pour convertir la femme en objet de leur désir.

Dans le sixième chapitre, intitulé —*Doña Perfecta* o el conflicto de las relaciones Madre/Hija, nous avons révélé, premièrement, que Perfecta exerce une maternité —répressivel envers sa fille Rosario puisque, avec un discours patriarcal, elle l'enferme

physiquement et psychologiquement —d'où le paragraphe de —hijas en la sombral—, dans la maison et dans les préceptes de la vertu et de la chasteté féminines. Par conséquent, selon les termes de V. Sau, elle est une —mère-fonction du père (Sau, V. [1995], 2004: 14) puisqu'elle subordonne une autre femme à la vie domestique et, par conséquent, à la loi patriarcale. Deuxièmement, nous avons révélé que María Milagros, la nièce du prêtre du peuple, pratique une maternité —réprimée puisqu'elle utilise son fils Jacintillo comme voie pour se distinguer et se valoriser devant la société. De cette manière, elle cherche à être reconnue comme mère et, par conséquent, comme femme ayant une fonction dans l'espace public à travers les succès intellectuels et professionnels de son fils.

Dans le dernier chapitre, intitulé —*Tristana* o Deshacer el género, nous avons pris comme point de départ la théorie de Judith Butler car nous avons perçu que les pensées et les actes de Tristana et sa bonne Saturna peuvent s'expliquer dans le sens de la performativité des corps et comme une pratique politique pour défaire les catégories —féminines qui, depuis le discours patriarcal, les définissent. À cet égard, la pluralité des *perspectives textuelles*, exprimées par les pensées et actes de Lope, Saturna et de Tristana, rendent compte de la montée en puissance d'un discours transgresseur, par rapport au mariage, aux relations parentales et filiales et à la liberté sexuelle féminine. Les relations sexuelles de Tristana au sein de la famille produisent une rupture et une modification de l'*horizon d'attentes* puisque la jeune femme pure et innocente que Lope, en principe, connaît devient une femme avec une vie sexuelle intense à l'intérieur et l'extérieur de la maison. Tout cela, joint à l'amputation de Tristana dessine une femme répulsive et grotesque pour la société patriarcale. À partir des structures narratives, Galdós a su construire un personnage saboteur de l'image féminine idéalisée et des catégories qui construisent le —genre féminin comme un artifice de la culture patriarcale.

Donc, il est évident que, à partir de l'analyse et la réflexion de chacun des chapitres, le récepteur et le récepteur en tant que femme joue un rôle important dans la déconstruction féministe de certaines héroïnes de la narration galdosienne. À partir de divers courants théoriques s'insérant dans le sillage de l'Esthétique de la Réception —de W. Iser, E. Husserl, M. Foucault, Pozuelo Yvancos et Darío Villanueva—, nous avons justifié que ces personnages galdosiens, selon des structures discursives présentes dans le texte, sont susceptibles d'être décodés à partir d'une perspective réceptrice féministe. Nous parlons, ainsi, d'une réceptrice qui, en plus de sa formation dans la perspective de

genre, reconnaît certaines marques de —féminité‡ dans les personnages puisqu'elle ne peut pas —lire‡ en marge de son sexe, sa culture, ses expériences, etc. Les objets ne sont pas dans le monde pas plus que dans le texte, en autonomie par rapport à nos coordonnées cognitives; nos connaissances, véritables filtres que nous avons pour voir et de lire la réalité, nous aident à construire un sens qui serait différent si nous n'avions pas cette formation. Ainsi, le sens n'est pas dans le texte selon des codes à déchiffrer ou chez le lecteur ou la lectrice, mais bien dans l'interaction entre les deux pôles.

Cela expliquerait la réception, à partir des codes féministes, des personnages galdosiens étudiés dans ce travail puisque, tel qu'ils ont été configurés par Galdñs, tous vont à l'encontre des règles du patriarcat. Dans ce sens, les textes nous ont présenté des éléments narratifs et des motifs thématiques —types de narrateurs, de focalisation, perspectives multiples, changements scéniques et temporels, femmes adultères, dépendières, voleuses et grotesques— nécessaires pour qu'une lectrice, dotée d'une idéologie et formation féministe, projette ses expériences et connaissances quand elle —les voit‡. Le monde narratif de Galdñs est d'une grande complexité grâce à la démultiplication de traits, de situations, de types littéraires de sorte que, comme lecteurs, nous découvrons toujours quelque chose de nouveau dans chaque lecture. Sans doute, l'établissement d'un canon alternatif pour la femme est-il l'un des sujets principaux de la narration galdosienne puisque la représentation d'épouses adultères, de prostituées, de femmes difformes et mutilées et de jeunes fantaisistes, dépendières, voleuses et vauriennes dessinent un univers féminin démolissant l'image stéréotypée de la femme si répandue à travers les discours narratifs.

À cet égard, la spécificité des textes galdosiens nous a permis de modifier et de reconstruire la représentation stéréotypée que non seulement les discours littéraires, mais aussi les discours politiques, moraux, médicaux, etc., ont diffusée traditionnellement sur le monde féminin. Dans ce contexte, Iris Zavala définit la théorie féministe comme —un programa de percepciñ y de interpretaciñ encaminado a modificar la realidad social al modificar la representaciñ que hacen los agentes‡ (1993: 55). Ainsi, la critique littéraire féministe ne propose pas seulement de modifier la représentation du féminin dans les discours; elle propose aussi une action politique qui implique de déplacer et déconstruire le traditionnel androcentrisme très enraciné de par des pratiques sociales et culturelles universelles. La critique littéraire féministe est ainsi l'une des plus révolutionnaires et —transgresseuses‡ en termes politiques, puisqu'elle implique *d'abord* un changement épistémologique en déplaçant le positionnement

androcentrique des postulats de la connaissance et, *ensuite*, une mise en évidence de la façon dont l'idéologie patriarcale a produit une catégorie universelle de construction de l'expérience féminine à travers des pratiques sociales et culturelles.

De cette façon, à partir des héroïnes de la narration galdosienne, nous montré comment les discours littéraires ne produisent pas seulement l'idéologie patriarcale, mais la reproduisent et la consolident à travers le temps. Les textes galdosiens, dans ce sens, nous ont semblé très appropriés puisque les situations changeantes de la fiction, les transformations psychiques et physiques des personnages, la représentation d'une image féminine non normative, le rôle prépondérant du monde intime, de l'imagination et du désir de la femme, la mise en question de l'institution du mariage et la reconsidération de la relation traditionnelle hommes/femmes sont des éléments de la narration susceptibles d'être interprétés comme une transgression contre ces axiomes et conventions du Patriarcat. La littérature n'a donc pas seulement une dimension culturelle, mais aussi une dimension sociale qui, historiquement, a élaboré et valorisé les mythes de la culture dominante au nom de la perpétuation d'un ordre politique, social, moral, économique et culturel qui privilégie le discours masculin marginalisant.

À cet égard, des personnages comme Fortunata, Jacinta, Rosalía de Bringas, Amparo et Refugio Sánchez Emperador, Isidora Rufete, Marianela, Doña Perfecta et Tristana signalent comment le discours masculin dominant n'a cessé de construire la subjectivité et l'expérience de femmes au travers d'un ensemble de dogmes et préceptes afin que la —domination masculine‖ soit assurée.

# **BIBLIOGRAFÍA**

## 1. Fuentes primarias.

Alas Clarín, L. [1884-1885], *La Regenta*, ed. Baquero Goyanes, M., Madrid, Espasa Calpe, 1995.

Cervantes, Miguel De. [1605-1615], *El Ingenioso Caballero Don quijote de La Mancha*, ed. Suárez Figaredo, E., Barcelona, Ediciones Carena, 2004.

García Lorca, F. [1945], *La casa de Bernarda Alba*, Córdoba, El Cid Editor, 2009.

*Lazarillo de Tormes*, [1554], ed. Rico, F., Madrid, Cátedra, 2012.

Pérez Galdós, B. [1876-77], *Gloria*, ed. Ignacio J. López, Madrid, Cátedra, 2011.

———. [1878], *Marianela*, ed. Joaquín Casaldueiro, Madrid, Cátedra, 1983.

———. [1881], *La desheredada*, ed. Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2000.

———. [1883], *El Doctor Centeno*, Argentina (Santa Fe), El Cid Editor, 2003.

———. [1884], *La de Bringas*, ed. A. Blanco y C. Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2000.

———. [1884], *Tormento*, Santa Fe, El Cid Editor, 2004.

———. [1887], *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, tomos I (2000) y II (1999).

———. [1889], *Realidad*, Argentina (Santa Fe), El Cid Editor, 2004.

———. [1892], *Tristana* en eds. González, I y Sevilla, G., Madrid, Cátedra, 2008.

## 2. Fuentes secundarias.

Acosta de Hess, J. *Galdós y la novela de adulterio*, Madrid, Pliegos, 1988.

Agrela, B. y Muñoz, A. M.<sup>a</sup> —Cuerpos de mujeres desde la mirada feminista: recapitulaciones en torno a su pensamiento, escritura y significado en Muñoz, A. M.<sup>a</sup>, Gregorio, C., y Sánchez, A. (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 403-408.

Álamo Felices, F. —La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas, *Revista Signa*, nº 15, 2006, pp. 189-213.

Albaladejo M., T. [1986], *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Editorial Universidad de Alicante, 1998.

- Aldaraca, B. A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- Álvarez, N. *Espacios narrativos*, León, Universidad de León, 2002.
- Álvarez Pérez, G. —Nuevo asedio a *Marianela* en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1989*, vol. 2, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, pp. 9-18.
- Andreu, A. *Galdós y la literatura popular*, col. Temas, Madrid, Editorial Sociedad General Española de Librería, 1982.
- . —La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas en Zavala, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad), Barcelona, Anthropos, 1996, pp. 31-48.
- Aparici, M.<sup>a</sup> P. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Institución Mila y Fontanals, Barcelona, Editorial CSIC, 1982.
- Arencibia, Y. *Fortunata y Jacinta: claves de lectura*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones Universidad de La Laguna, 1989.
- Aristóteles. *El Arte Poética* en trad. Goya Muniain, col. Austral, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.
- Arnheim, R. [1969], *El pensamiento visual*, trad. Masera, R., Barcelona, Paidós, 1986.
- Asensi, M. *Crítica y Sabotaje*, col. Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, Barcelona, Anthropos, 2011.
- Barthes, R. [1966], —Introducción al análisis estructural del relato en Barthes, R. (aut.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-44.
- . [1970], *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980.
- Beauvoir, S. [1949], *El segundo sexo*, trad. Martorell, Alicia, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1999.
- Bellido B., J. F., —Mujeres andalusíes: espacio y poder. 'Seres defectuosos en razón y religión' en Arriaga Flores, M. (ed.), *Mujeres, espacio y poder*, Madrid, Arcibel Editores, 2006, pp. 75-85.
- Bezarés Cobar, P. et al., *Diagnóstico de organizaciones que trabajan migración y derechos humanos en Centro América y México*. Guatemala, Consejería en Proyectos, 2008.
- Binetti, M.<sup>a</sup> J. —La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alienación, *La Aljaba. Revista de Estudios de la Mujer*, vol. 17, 2013, pp. 113-128.

- Blanco Aguinaga, C. *De Restauración a Restauración: Ensayos sobre Literatura, Historia e Ideología*, Colección Iluminaciones, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- Bly, Peter A. —Fortunata y la Cava de San Miguel, N° 111 en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 94-113.
- Bobes Naves, M.<sup>a</sup> C. —El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 36-42.  
———. *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.
- Bordons, T. —Releyendo *Tristanal*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 41, n° 2, 1993, pp. 471-487.
- Boyé, A. *Matriarcats. Matriarcados. Matriarchies*, Barcelona, Editorial Anna Boyé, 2006.
- Braidotti, R. [1994], *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000.  
———. [2004], *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2015.
- Bravo-Villasante, C. —Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolario con Galdós) en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas (1971)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 199-204.
- Bremond, C. [1966], —La lógica de los posibles narrativos en Barthes, R. (aut.), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-110.
- Brentano, F. [1874], *Psicología desde un punto de vista empírico*, trad. J. Gaos, Madrid, Editorial Revista de Occidente, Libro II, cap. I, 1935.
- Burgos Díaz, E. —Sobre la transformación social. Butler frente a Braidotti en <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Sobre-la-transformacion-social>, pp. 1-11, 2007.  
———. —Deconstrucción y subversión en eds. Soley-Beltrán y Leticia Sabsay, *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad*, Barcelona, Editorial Egales, 2012, pp. 101-134.
- Butler, J. [1990], *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.  
———. [1993], *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del —sexo*, Buenos Aires, Paidós SAICF, 2002.  
———. [1997], *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2001.  
———. [2006], *Deshacer el género*, trad. Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós, 2008.
- Campillo, A. —La invención del personaje en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 87-90.  
———. *La invención del sujeto*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

- Carballo, M. —Carmen Martín Gaité y la cultura popular en ed. Aguirre, J. M.<sup>a</sup> *Carmen Martín Gaité: Nuevas Perspectivas*, Universidad Complutense de Madrid, *Espéculo: Revista de estudios literarios*, nº 52, 2014, pp. 147-156.
- Casalduero, J. *Vida y Obra de Galdós*, Madrid, Editorial Gredos, 1961.
- Castilla del Pino, C. —Introducción en Castilla del Pino, C. (coord.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 11-19.
- . —La construcción del personaje en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 35-42.
- Cepedello Moreno, M.<sup>a</sup> P. *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2007.
- Chatman, S. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, ed. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.
- Cieza García, J. A. *Mentalidad social y modelos educativos: la imagen de la infancia, la familia y la escuela través de los textos literarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- Ciplijauskaitė, B. *La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, 1984.
- . —El lenguaje de la rebeldía en II Congreso Internacional de Literatura Comparada, Universidad de Vigo, 5-7 de noviembre de 2002. *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 79-84.
- . —El adulterio desde *La Regenta* hasta la novela de hoy en II Congreso Internacional de Literatura Comparada, Universidad de Vigo, 5-7 de noviembre de 2002. *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 243-261.
- Cixous, H. —The Character of «Character», *New Literary History*, vol. 5, nº 2, col. Changing Views of Character, 1974, pp. 386-402.
- . [1979], *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trads. Moix, A. M.<sup>a</sup> y Díaz-Diocaretz, M., Barcelona, Anthropos, 1995.
- Clémessy, N., —Galdós et l'émancipation de la femme espagnole de *La batalla de los Arapiles a Tristan*, *Etudes Iberiques et Ibero Americanes*, 1983, pp. 41-55.
- . —Proceso creativo de Celipín Centeno en *Marianela* en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1989*, vol. 2, 1990, pp. 31-38.
- Cohan, S. —Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel, *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 17, nº 1, 1983, pp. 5-27.
- Colaizzi, G. (ed.), *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Conde Soto, F. *Tiempo y conciencia en Edmund Husserl*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la USC, 2012.

- Coria, C. *El sexo oculto del dinero. Formas de la dependencia femenina*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Correa, G. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós: ensayos de estética realista*, Madrid, Gredos, 1977.
- Correas, Gonzalo. *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906.  
<<https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft>>
- Culler, J. [1982], *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1992.
- De Agüero, E. —*Doña Perfecta y La Tía Tula: un análisis de dos matriarcas* en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II, 1980, pp. 9-33.
- De la Concha, A. y Osborne, R. (coords.), *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*, Barcelona, Icaria, 2004.
- De Lauretis, T. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, University of Indiana Press, 1984.
- . —La Tecnología del género en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, trads. Bach, A. M.<sup>a</sup> y Roulet, M., London, Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.
- Deleuze, G. y Guattari, F. [1972], *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, trad. Monge, F., Barcelona, Paidós, 1985.
- . [1980], *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, trad. Vázquez Pérez, J., Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Delgado, L. E. *La imagen elusiva: lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- De Man, P. [1971], *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, eds. Rodríguez-Vecchini, H. y Lezra, J., Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- . [1986], *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- Dilthey, W. [1883], *Introducción a las Ciencias del Espíritu*, ed. Imaz, E., México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Dongan, C. —Une Transcription Allegorique de la 2eme Republique Espagnole: *Tristana et le discours libertaire*!, *Imprevue*, n° 2, 1983, pp. 7-20.
- Dos Santos, M. G. —Deconstrucción e identidad: abordajes feministas de la posmodernidad en *Avatares filosóficos*, n°3, 2016, pp. 155-170.
- Earle, Peter G. —La interdependencia de los personajes galdosianos en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 250-252, 1971, pp. 117-134.

- Engler, K. —En torno a la estructura narrativa de *Fortunata y Jacinta*, en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 235-253.
- Escarpit, R. *Sociología de la Literatura*, Colección —¿Qué sé?!, nº 61, Barcelona, Oikos- Tau, 1971.
- Esquerdo, J. M.<sup>a</sup> —De la locura histérica (1889) en Jagoe, C., Blanco y Enríquez de Salamanca (coords.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 427-436.
- Estévez Saá, J. M.<sup>a</sup> —Reflexiones sobre mujer y espacio desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres en Arriaga Flores, M. (ed.), *Mujeres, espacio y poder*, Madrid, Arcibel Editores, 2006, pp. 9-14.
- Ezquerro, M. —La paradoja del personaje en Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*, pp. 13-18, Madrid, Cátedra, 1993.
- Feal Deibe, C. —*Tristana* de Galdós: Capítulo en la historia de la liberación femenina, *Sin Nombre*, nº 7, 1976, pp. 95-109.
- Femenías, M.<sup>a</sup> L. y Ruíz M.<sup>a</sup> A. —Rosi Braidotti: de la diferencia sexual a la condición nómada, *Revista Escuela de Historia*, vol. 1, nº 3, pp. 1-18, Universidad Nacional de Salta, Argentina, 2004.
- Foucault, M. [1969], *La arqueología del saber*, Argentina, Editores Siglo XXI, 2002. ——. [1975], *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- . [1976], *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, trad. Guiñazú, U., México, Editores Siglo XXI, 1998.
- . [1979], *Microfísica del Poder* en Varela, J. y Álvarez-Uría, F. (eds.), Madrid, Edissa, 1980.
- . [1982], *La hermenéutica del sujeto* en Varela, J. y Álvarez-Uría, F. (eds.), Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1994.
- . —El sujeto y el poder, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, nº 3, 1988, pp. 3-20.
- Freud, S. [1955], —Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina en *Obras Completas. Sigmund Freud*, vol. XVIII: Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922), trad. Etcheverry, J. L., Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992, pp. 141-164.
- . [1964], *Obras Completas. Sigmund Freud*, vol. XXII: Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936), trad. Etcheverry, J. L., Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.
- Fuentes Heribán, I., —*Doña Perfecta* y *La Casa de Bernarda Alba*. La encarnación de la ideología reaccionaria en el personaje literario femenino en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II, 1992, pp. 315-323.

- Fuentes, Víctor. —El realismo integral de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*. *Hispanic Review*, vol. 57, nº 1, 1989, pp. 43-56.
- Fuss, D. —Leer como una feminista en Carbonell, N. y Torras, M. (coords.), *Feminismos Literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 127-146.
- Gadamer, Hans-Georg [1960], *Verdad y método*, Salamanca, Editorial Sígueme, 2 vols., 1991.
- Gallardo B., M. —La construcción de la identidad femenina en los textos publicitarios en Hermsilla, M.<sup>a</sup> A. y Pulgarín A. (eds.), *Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales*, Córdoba, Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba, 1999, pp. 129-139.
- García Landa, J. A., *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- Gilman, S. *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985.  
 ——. —El nacimiento de *Fortunata y Jacinta* en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Taurus, 1986, pp. 133-152.
- Gombrich, E. H. [1979], *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- Gómez Ramos, A. (trad.), *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica*, Colección Fundamentos, nº 164, Madrid, Istmo, 2000.
- González Marín, C. (aut.), —Jacques Derrida: leer lo ilegible, *Revista de Occidente*, nº 62-63, 1986, pp. 160-182.
- Gordon, M. —Lo que falta a un enfermo le sobra a otro: Galdós' Conception of Humanity in *La Desheredada*, *Anales Galdosianos*, XII, 1977, pp. 29-37.
- Greimas, A. J. [1966], *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*, trad. De la Fuente, Madrid, Gredos, 1987.  
 ——. y Courtés, J. [1979], *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Hachette supérieur, Paris, 1993.
- Gros, A. E. —El vínculo intelectual Husserl-Dilthey en la filosofía como ciencia estricta y el intercambio epistolar de 1911 en *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009, pp. 1-22.
- Gullón, G. *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Persiles 147, 1983.  
 ——. (ed.). *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986.  
 ——. —El subtexto de *Fortunata y Jacinta*. *Crítica Hispánica*, vol. 13, nº. 1-2, 1991, pp. 99-109.
- Gullón, R. *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973.

- . *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1980.
- . —Estructura y diseño en *Fortunata y Jacinta* en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 175-232.
- Hartman, R. —El sapo en *Marianela* y *La Regenta*: el canto del anfibio viscoso en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001, pp. 685-689.
- Hegel G. [1987], *Fenomenología del espíritu*, trad. Jiménez Redondo, Valencia, Editorial Pre-textos, 2009.
- Heidegger, M. [1927], *Ser y tiempo*, trad. Rivera, J. Eduardo, Madrid, Trotta, 2003.
- Hermosilla, M.<sup>a</sup> A. —La lectura literaria en Hernández, J. A. (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaída, 1996, pp. 155-175.
- . —Narrativa femenina e identidad: El tratamiento del tema amoroso en Hermosilla, M.<sup>a</sup> A. y Pulgarín, A. (eds.), *Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales* Córdoba, Publicaciones Universidad de Córdoba, 2001, pp. 87-115.
- . —La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres en *Lectura: Imágenes*, II, 2002, pp. 337-358.
- . —Rivalidad y complicidad entre mujeres: a propósito del libro *Malas*, de Carmen Alborch en Porro, M.<sup>a</sup> J. (coord.), *Actas del Seminario: Vivir la historia... Contar la vida*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003, pp. 33-42.
- . —El realismo intencional de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* en Jiménez, J. (ed.), *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*, Madrid, Artemisa, 2008, pp. 225-266.
- . —Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias sociales y Humanidades*, núm. 25, 2011, pp. 21-31.
- . —La interpretación literaria como actividad cognitiva en la Escuela de Constanza en Calero Vaquera y Hermosilla, M.<sup>a</sup> A. (eds.), *Lenguaje, Literatura y Cognición*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2013, pp. 61-75.
- . y Cepedello Moreno, M.<sup>a</sup> P., —Narrativa de mujeres y punto de vista: la novela española reciente en *Sociocriticism*, vol. XXVIII, 1 y 2, 2013, pp. 255-287.
- Hibbs, S. y Cadars, M. C. —Ni madre ni hijos, la maternité empêchée dans quelques romans du dix-neuvième siècle en Mékouar-Hertzberg, N. (coord.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine: les mères empêchées*, Paris: L'Harmattan, 2009, pp. 23-36.
- Husserl, E. [1929], *Investigaciones lógicas I y II*, eds. Morente, G. y Gaos, J., Madrid, Alianza, 1999.
- . [1931], *Meditaciones cartesianas*, trads. Gaos, J. y García-Baró, M., Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- . [1936], *La crisis de la ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Ingarden, R. [1931], *La obra de arte literaria*, Taurus, México, 1998.

- . [1937], *La comprensión de la obra de arte literaria*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005.
- . [1979], —Corrección y reconstrucción en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 35-53, Madrid, Taurus, 1989.
- Irigaray, L. [1974], *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.
- . [1977], *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- . [1981], *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona, laSal Ediciones de Les dones, 1985.
- . [1984], *Ética de la diferencia sexual*, trads. González Dalmau, A. y Fuster Peiró, A., Pontevedra, Elago Ediciones, 2010.
- . [1990], *Yo, tú, nosotras*, trad. Linares, P., Madrid, Cátedra, 1992.
- Iser, W. [1970], —La estructura apelativa de los textos en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.
- . [1972], —El proceso de lectural en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989, pp. 149-164.
- . [1976], *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, trad. J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.
- . [1979], —La realidad de la ficción en Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989, pp. 165-195.
- Jauss, H. R. [1970], —La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria en *La literatura como provocación*, trads. Godo Costa, J. y Gil Aristu, J. L., Barcelona, Península, 2000, pp. 137-216.
- . [1975], —El lector como instancia de una nueva historia de la literatura en Mayoral, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-86.
- . [1975], —La douceur du foyer. La lírica del año 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales en Warning, R. (ed.), *Estética de la Recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 251-275.
- . [1977], *Experiencia estética y Hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Siles, J., Madrid, Taurus, 1986.
- Juaristi, J. —Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*, *NRFH*, XXXVIII, núm. I, 1990, 277-296.
- Kamuf, P. —Writing like a woman, en McConnel, S. et al. (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, Nueva York, Praeger, 1980, pp. 284-299.
- Kirsner, R. —Las colonias españolas en las obras de Galdós, *Boletín AEPE*, nº 32-33, 1985, pp. 97-101.
- Koppelman, S. (ed.), *Images Of Women In Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green, Ohio, 1972.
- Kristeva, J. [1980], *Podere de la perversión*, México, Editores Siglo XXI, 2006.
- . —El tiempo de las mujeres, *Debate Feminista*, nº 10, 1995, pp. 343-365.
- . *El porvenir de la revuelta*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1999.

- Kronik, John W. —Feijóo and the Fabrication of Fortunata en ed. Goldman, Peter B., *Conflicting realities: Four readings of a chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part III, Chapter IV)*, Londres, Tamesis Books, 1984, pp. 39-72.
- . —Narraciones interiores en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 254-276.
- . —La retórica del realismo: Galdós y Clarín en Lissorgues, Yvan (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 47-57.
- Krow-Lucal, M. —The evolution of Encarnación Guillén in *La Desheredada*, *Anales Galdosianos*, XII, 1977, pp. 21-28.
- Labanyi, J. —Crisis monetaria y crisis de la representación: la modernidad del realismo galdosiano en Arencibia, Y., Prado Escobar y Quintana Domínguez (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, 2000, pp. 938-950.
- Lacan, J. [1966], —El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica en Lacan, Jacques (aut.), *Escritos I*, México, Editorial Siglo XXI, 2009, pp. 99-105.
- Lagarde, M. *Identidad Genérica y Feminismo*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 1998.
- . *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2000.
- . “Pacto entre mujeres. Sororidad”, *Aportes Para El Debate*, 2006, pp. 123-135.
- . —Enemistad y sororidad: hacia una cultura feminista, 2012, pp. 1-22.
- Lerner, G. [1986], *La creación del Patriarcado*, trad. Tussell, M., Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- Lévi-Strauss, C. [1949], *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós, 1969.
- Livingstone, L. —The Law of Nature and Women's Liberation in *Tristana*, *Anales Galdosianos*, nº 7, 1972, pp. 93-100.
- Lodge, D. [1992], *El arte de la ficción*, trad. Freixas, L., Barcelona, Península, 1998.
- López-Baralt, M. —Sueños de mujeres: La voz del *ánima* en *Fortunata y Jacinta* de Galdós. *Hispanic Review*, vol. 55, nº 4, Universidad de Puerto Rico, 1987, pp. 491-512.
- López-Landy, R. *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1979.
- Lozano Díaz, V. *Hermenéutica y fenomenología*, Valencia, Editorial Edicep, 2006.
- Luna, L. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Sevilla, Anthropos, Junta de Andalucía, 1996.

- Madariaga, S. *Semblanzas literarias contemporáneas. Galdós, Ayala, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Azorín, Miró*, Barcelona, Cervantes, 1924.
- Margolin, U. —Characters and their versions en Mihailescu, Calin-Andrei y Hamarneh, Walid (eds.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, pp. 113-132, Ediciones Universidad de Toronto, Toronto, 1996.
- . —Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective en *Poetics Today*, vol. 11, nº 4, Narratology Revisited II, 1990, pp. 843-871.
- Mariás Martínez, C. —El Madrid subjetivo de Isidora, *La desheredada* de Galdós en *Revista de Filología Románica*, Anejo IV (II), 2008, pp. 195-201.
- Martinell G., E. —Formas imperativas en la caracterización lingüística de Rosalía de Bringas en *Torment* en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos 1989*, vol. I, 1990, pp. 251-259.
- Martínez, M. *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum, 2003.
- Martín Jiménez, A. *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Suiza, Editorial Peter Lang, 2015.
- Mayoral, M. —Tristana: ¿una feminista galdosiana? en *Ínsula*, nº 320-321, 1973, p. 28.
- . —Tristana y Feita Neiras, dos versiones de la mujer independencista en *Centenario de —Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 337-344.
- Mékouar-Hertzberg, N. —Mères empêchées dans la littérature espagnole contemporaine: des mères autres en Mékouar-Hertzberg, N. (coord.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine: les mères empêchées*, Paris: L'Harmattan, 2009, pp. 9-18.
- Mellado, L. —El Camón: el espacio y la intimidad en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós en *Alpha*, nº 23, 2006, pp.273-281.
- Méndez-Faith, T. —Del sentimiento caritativo en Marianela y Misericordia en *Bulletin Hispanique*, vol. 84, nº 3, 1982, pp. 420-433.
- Merchán Campos, C. —Figuraciones femeninas galdosianas: Pre-Figuraciones, Re-figuraciones, Con-figuraciones y Trans-figuraciones en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996, pp. 473-488.
- Mérida J. R. *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona, Icaria, 2008.
- Merleau-Ponty, M. [1945], *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994.

- Messina Fajardo, T. A. —Nombres y símbolos en *Marianela* de Benito Pérez Galdós, *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 1, 2010, pp. 72-90.
- Miller, B. —La Tristana feminista de Buñuel, *Diálogos*, nº 60, 1974, pp. 16-20.
- Miller, N. —Rereading as a woman: the Body in Practice en Rubin Suleiman, S. (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, pp. 354-362.
- . *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Colección Gender and Culture, Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- Montero-Paulson, D. —La mujer *Quijote* y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, 1989, pp. 273-302.
- Moi, T. [1986], *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Moncy Gullón, A. —Visualizaciones de Fortunata en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, vol. I. Cabildo insular de Gran Canaria, 1993, pp. 673-679.
- Mora, M. —La construcción de la identidad en el personaje novelístico: *Madame Bovary* (1857) y *La Regenta* (1884-1885), en Castilla del Pino, C. (coord.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 75-96.
- Moreno Seco, M. —De la caridad al compromiso: las Mujeres de Acción Católica (1958-1968), *Historia Contemporánea*, nº 26, 2003, pp. 239-265.
- Moya Jiménez, V. —Algunos aspectos estructurales en relación con el narrador en *La de Bringas*, *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, nº 3, 1984, pp. 39-46.
- Muñoz Cabrera, P. *Violencias Interseccionales. Debates feministas y marcos teóricos en el tema de la pobreza y la violencia contra las mujeres en Latinoamérica*, Honduras, Cawn, 2011.
- Muñoz Mariana, S. —«Lo acepté, pero con indiferencia»: Silencio, indiferencia y rebelión en *Tristana* de Pérez Galdós, *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 10, 2014, pp. 69-79.
- Muraro, L. [1991], *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y horas, 1994.
- Naranjo, C. *La mente patriarcal: transformar la educación para renacer de la crisis y construir una sociedad sana*, Barcelona, Integral, 2010.
- Nari, M. *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2004.
- Navas Ocaña, M.<sup>a</sup> I. *La Literatura española y la Crítica Feminista*, Madrid, Fundamentos, 2009.

- . —Sobre equívocos, utopías y corzas: la hermenéutica de Ortega y Gasset, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 25, 2011, pp. 57-72.
- Northrop, F. *Myth and symbol: critical approaches and applications*, ed. Slote, Bernice, University of Nebraska Press, 1963.
- Ortego Agustín, M.<sup>a</sup> A. —El ámbito doméstico de las mujeres viudas en la sociedad madrileña del siglo XVIII en Gonzalbo Aizpuru, P. (coord.), *Familias y relaciones diferenciales: género y edad*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 2009, pp. 53-64.
- Pardo Bazán, E. —Tristanal en Gómez Ferrer, G. (ed.), *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 178-183.
- Pateman, C. [1988], *El Contrato Sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Pattison, W. *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de Gloria*, Barcelona, Biblioteca universitaria Puvill, 1979.
- Pérez Fernández, I. —Aproximaciones feministas al concepto de espacio en Ortiz de Zárate, A. y Cruzado Rodríguez, A. (auts.), *Feminismos e Interculturalidad*, Sevilla, Arcibel Editores, 2008, pp. 323-330.
- Pérez Molina, I. *Las mujeres en el Antiguo Régimen: Imagen y realidad (s. XVI- XVIII)*, Barcelona, Icaria, 1994.
- Pierantoni, R. [1981], *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, trad. Premat, R., Barcelona, Paidós, 1984.
- Pimentel, L. A. *El relato en perspectiva: estudio de la teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998.
- Piñera Tarque, I. *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*, Colección Problemática Literaria 65, Kassel (Alemania), Editorial Universidad de Oviedo, 2009.
- Piper, A. C. —Lazarillo's Arcaz and Rosalía de Bringas's Cajoncillo, *Revista Hispánica Moderna*, Año 39, nº 3, 1976-1977, pp. 119-122.
- Platón. *El Banquete*, ed. Sacristán, M., Barcelona, Icaria, 1982.
- Porro H. M.<sup>a</sup> J. *Mujer —sujeto—mujer —objeto— en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- . *Actas del Seminario: Vivir la historia... Contar la vida*. Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2003.
- . *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*. Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2008.

- Pozuelo Yvancos, J. M.<sup>a</sup> *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- . —Teoría de la narración en Villanueva, D. (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, cap. IX, 1994, pp. 219-240.
- Propp, V. [1928], *Morfología del cuento*, trad. L. Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Quevedo García, F.º J. —Tres indianos en la novela galdosiana: Agustín Caballero, Todor Golfin y José María Mansolen *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, pp. 475-495.
- Quispe Agnoli, R. —De la mujer caída al ángel subvertido en *Fortunata y Jacinta*: las funciones ambientales de Mauricia la Dura, *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 75, nº 3, 1998, pp. 337-353.
- Ramos Collado, L. —Un cuarto propio para Tristana: La pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdós, *Nómada*, nº 1, 1995, pp. 128-143.
- Redondo G., A. *Mujeres y narrativa. Otra historia de la narrativa*, col. Literatura y Arte, Editores Siglo XXI, España, 2009.
- Ribbans, Geoffrey. —El carácter de Mauricia la Dura en la estructura de *Fortunata y Jacinta*, *AIH*. Actas V, 1974, pp. 713-721.
- . —Amparando/Desamparando a Amparo: Some reflections on *El doctor Centeno and Tormento*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, nº 3, 1993, pp. 495-524.
- . *Conflicts and Conciliations: The evolution of Galdós's Fortunata y Jacinta*, Indiana, Purdue University Press, 1997.
- Rich, A. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, trad. Ana Becciu. Madrid, Cátedra, 1996.
- . —Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980), *Duoda: Revista d'estudis feministes*, nº 10, 1996, pp. 15-45.
- Ricoeur, P. [1975], *La metáfora viva*, 2ª ed., Editorial Trotta, Madrid, 2001.
- . [1985], *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. A. Neira, 5ª ed., Editores Siglo XXI, México D. F., 2004.
- . [1984], *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. A. Neira, 5ª ed., Editores Siglo XXI, México D. F., 2008.
- . [1985], *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, trad. A. Neira, 5ª ed., Editores Siglo XXI, México D. F., 2009.
- . [1986], *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad. P. Corona, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2002.
- . [1990], *Sí mismo como otro*, Editores Siglo XXI, México D.F., 2006.
- Ríos, Félix J. —Regeneración y conciliación de clases en el hombre nuevo galdosiano en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, 1997, pp. 977-987.

- Rivera Garretas, M.<sup>a</sup> M. —Parentesco y espiritualidad femenina en Europa. Una aportación a la historia de la subjetividad, *Revista d'història medieval*, n° 2, 1991, pp. 29-50.
- . *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994.
- . *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y horas, 1996.
- . —El culto a la belleza, *Lectora*, n° 12, 2006, pp. 125-128.
- Rodero, J. —*Fortunata y Jacinta: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador*, *Anales galdosianos*, XXIX-XXX, 1994-95.
- Rodríguez, C. *Pariremos con placer*, ed. Acosta, L. Murcia, Ediciones Crimentales, 2007.
- . y Cachafeiro, A. *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*, 3<sup>a</sup> ed., Murcia, Ediciones Crimentales, 2007.
- Rodríguez, Fátima y Rodríguez, Teresa. —*Del gozo. Teresa de Jesús et Sor Juana: la lettre au corps*, en Flepp, C. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), *Genre et Jouissance*, col. Créations au Féminin, Gradiva, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 293-309.
- Rodríguez Magda, R. M.<sup>a</sup> *Femenino Fin de Siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Rodríguez, Rodney. —Las máscaras del engaño en *Tormento*, en Kossoff, A. David, Kossoff, R., Ribbans, G. y Amor y Vázquez, J. (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol. 2, 1986, pp. 517-524.
- . —The Reader's Role in *Tormento*: A Reconstruction of the Amparo-Polo Affair, *Anales Galdosianos* XXIV, 1989, pp. 69-78.
- Rodríguez Teresa. —Los múltiplos de la imagen. Alcance del bilingüismo en la obra de Rosario Ferré, en Fouques, Bernard y Martínez González A. (eds.), *Imágenes de mujeres/ Images de femmes*, Caen, LEIA, Presses Universitaires de Caen, 1998, pp. 76-85.
- Saldías Palomino, M.<sup>a</sup> A. —Hacia otro(s) modelo(s) de conocimiento: el lugar del cuerpo, en Saldías, M.<sup>a</sup> A., Sanzana O. y Escobar C. (coords.), *Escrituras desde/para el cuerpo*, Chile, Editorial Al Aire Libro, 2012, pp. 34-46.
- Sánchez De Toca, J. —El matrimonio, en Jagoe, C., Blanco y Enríquez de Salamanca (coords.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos del siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 84-89.
- Sánchez Dueñas, B. *Literatura y Feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, Sevilla, Arcibel, 2009.
- Sánchez, R. —Galdós' *Tristana*, Anatomy of a Disappointment, *Anales Galdosianos*, n° 12, 1977, pp. 110-127.

- Santana, V. —Un galdosiano espejo cervantino: *La desheredada* en *Actas del VIII Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005, pp. 268-283.
- Sau, V. —La maternidad: una impostural, *Duoda. Reviste d'Estudis Feministes*, nº 6, Barcelona, 1994, pp. 87-113.
- . [1995], *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*, Barcelona, Icaria, 2004.
- . *Diccionario ideológico feminista*, I, Barcelona, Icaria, 2000.
- Scalon, G. —Problema social y krausismo en *Marianela* en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Editorial Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 81-95.
- Schnepf, M. A. —Galdñs's *La desheredada* manuscript: José Relimpio y Sastrel, *Hispanófila*, nº 100, 1990, pp. 7-14.
- Servén, M.<sup>a</sup> C. —La figura de la amiga traidora en las novelas contemporáneas de Galdñs en *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*, 2001, pp. 67-88.
- Sherman, E. —The Treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*. *Hispanic Review*, vol. 17, nº 4, 1949, pp. 269-289.
- Sinnigen, J. —Resistance and Rebellion in *Tristana*, vol. 91, nº 2, *Hispanic Issue*, 1976, pp. 277-291.
- Soriano, M. —Discurso post-pornográfico: bolero del lobo rojo y de la caperucita feroz... en XXI Congreso Anual de la AILCFH —Habitar el género/Inhabiting Gender, Universitat de Barcelona, 19-21 octubre de 2011.
- . —De la niña inútil a la barbie pornstar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano en Semilla Durán, M.<sup>a</sup> (ed.), *Variaciones sobre el melodrama*, Madrid, Casa de cartón, 2013, pp. 397-424.
- . —Post-pornographie: tours et détours de la jouissance en Flepp, C. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), *Genre et Jouissance*, col. Créations au Féminin, Gradiva, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 135-152.
- Sotang, S. [1966], *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. M. Pessarrodona, Penguin Random House Grupo Editorial, España, 2011.
- Sotelo, M. —El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada* en *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 174-182.
- Spivak, G. —¿Puede hablar el sujeto subalterno? en *Orbis Tertius*, año 3, nº 6, 1998, pp. 175-235.
- Suárez, B. et aliae (eds.), *Escribir en femenino*, Barcelona, Icaria, 2000.

- Tarrés, M.<sup>a</sup> L. *La Voluntad de Ser: Mujeres en los Noventa*, México D.F., Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México, 1992.
- Tesnière, L. [1959], *Elementos de sintaxis estructural* en trad. Diamante, E., Madrid, Gredos, 1994.
- Toboso Martín, M. —El campo de presencia y la temporalidad del sujeto, Curso de doctorado —Tiempo y Sociedad, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, 2003-2004, pp. 1-18.
- Todorov, T. [1974], —Las categorías del relato literario en Barthes, R. (aut.), *Análisis estructural del relato*, trad. Dorrioz, B., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.
- Tomachevski, B. [1925], *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal/Universitaria, 1982.
- Tornos Urzainki, M. —La force politique du syntôme et de la jouissance lacanienne, conditions de possibilité d'un nouveau féminisme radical? en Flepp, C. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), *Genre et Jouissance*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 109-120.
- Torrente Ballester, G. —Esbozo de una teoría del personaje literario, *Cuadernos del idioma*, I, n° 3, Buenos Aires, 1965, pp. 67-86.
- Tsuchiya, A. (20 de junio de 2005). —Galdós era dueño de una fuerte conciencia feminista, *El día.es*. Recuperado de <http://eldia.es/cultura/2005-06-23/12-Galdos-era-dueno-fuerte-conciencia-feminista.htm>
- . (20 de junio de 2017). —Galdós tenía empatía especial hacia los sujetos periféricos, *La Provincia. Diario de las Palmas*. Recuperado de <http://www.laprovincia.es/cultura/2017/06/20/tsuchiya-galdos-tenia-empatia-especial/951506.html>
- Tubert, S. *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid, El Arquero, 1988.
- . *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- . (ed.), *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996.
- . —Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres, *Quaderns de Psicologia*, vol. 12, n° 2, 2010, pp. 161-174.
- Turner, H. S. —Lazos y tiranías familiares: una reevaluación de Jacinta en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 277-298.
- . —Characters and configurations en *Galdós: Fortunata and Jacinta*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 50-92.
- . —The Realist Novel en Turner, Harriet S. y A. López (eds.), *The Cambridge Companion to the Spanish Novel from 1600 to the Present*. Universidad de Cambridge, 2003, pp. 101-108.
- Valis, N. *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative*, New Haven, Yale University Press, 2010.

- Valles Calatrava, J. R. *El espacio en la novela: el papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad de Almería, 1999.
- . *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Vázquez Medel, M.A. —La construction du personnage comme procès transdiscursif en Lavergne, G. (coord.), *Le personnage romanesque: colloque international, 14-15-16 avril 1995, Nice*, Cahiers de Narratologie, Asociación de publicaciones de la Facultad de Letras de Niza, 1995, pp. 29-42.
- Venegas Medina, M.<sup>a</sup> —La «mirada normativa del Otro». Representaciones del cuerpo femenino y construcción de la identidad corporal a través de la experiencia del cuerpo como espacio de sumisión y resistencial en Muñoz, A. M.<sup>a</sup>, Gregorio, C., y Sánchez, A. (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 205-225.
- Vergara, G. *Tiempo y verdad en la literatura*, México, Universidad Iberoamericana, 2001.
- Vilarós, T. *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.
- Villanueva, D. —La recuperación del personaje en Mayoral, M. (coord.) *El personaje novelesco*, pp. 19-34, Madrid, Cátedra, 1993.
- . *Teorías del Realismo Literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- . —El Realismo intencional de *La Regenta* en Montesa, A. (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, pp. 679-700.
- Vinella, M. —Representaciones y figuraciones del cuerpo femenino en el arte en Arriaga Flores, M. (ed.), *Sin Carne: Representaciones y Simulacros del Cuerpo Femenino*, Sevilla, Arcibel Editores, 2006, pp. 317-326.
- Wittig, M. [1992], *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, trads. Sáez, J. y Vidarte, P., Barcelona, Editorial Egales, 2006.
- Woolf, V. [1929], *Una habitación propia*, trad. Pujol, L., Barcelona, Seix-Barral, 2008.
- Wright, C. —Secret space in Galdós' *La de Bringas*, *Hispanic Review*, vol. 50, 1982, pp. 75-86.
- Yahia Cherif, Z. —La tragedia y la mujer a través de *Marianela* de Benito Pérez Galdós y *María* de Jorge Ibsen en González de Sande, M. (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla, Arcibel Editores, 2010, pp. 325-332.
- Yáñez, María-Paz. —Autores y lectores de un texto llamado Fortunata en *AIH*, Actas XI, Universidad de Zürich, 1992, pp. 252-263.

- Zahareas, A. N., —El sentido de la tragedia en *Fortunata y Jacinta* en Gullón, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 114-132.
- Zamostny, J. S. —El malestar estomacal en *La de Bringas* de Galdñs, *Decimonónica*, vol. 7, nº 1, 2010, pp. 61-75.
- Zaragoza Gras, J. —El engaño femenino y la seducción masculina en Molas Font, M.<sup>a</sup> D. (ed.), *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*, Barcelona, Icaria Editorial, 2007, pp. 107-120.
- Zavala, Iris M. —Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialéctico en Díaz-Diocaretz, M. y Zavala, I. M. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. Teoría feminista: discursos y diferencia, Madrid, Anthropos, 1993, pp. 27-76
- . *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. IV Literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, Barcelona, Anthropos Editorial, 1997.