

4.1-28

FIGURACIONES FEMENINAS GALDOSIANAS: PRE-FIGURACIONES, RE-FIGURACIONES, CON-FIGURACIONES Y TRANS-FIGURACIONES

Carmen Merchán Cantos

Introducción.

No sólo fue Galdós una especie de psicoanalista *avant la lettre*, sino también un feminista anticipado. No es casualidad que la mayoría de sus novelas lleve por título un nombre propio o figurado femenino. Desde *Doña Perfecta* pasando por *La desheredada*, siguiendo por *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* la mayoría de sus novelas están protagonizadas por una mujer o tratan de manera esencial lo que se ha dado en llamar "cuestión femenina". En relación a este tema, es importante señalar que quizá sea Galdós uno de los novelistas españoles que más en serio y con mayor profundidad ha abordado el tema de la mujer.

Autoritarias provincianas, "nobles desheredadas", amantes y malcasadas, o criadas misericordiosas son algunas de las figuras femeninas que se dibujan en la novelística galdosiana. Tras esa variedad de tipos se puede, no obstante, detectar una convicción que de una u otra manera nos transmite la voz narrativa: la necesidad de repensar la cuestión femenina después de los cambios esenciales que la sociedad occidental ha vivido tras lo que se conoce comúnmente con el nombre de la Modernidad.¹ El paso de lo que podríamos denominar "viejo orden" al "nuevo orden" va a suponer un profundo cambio ideológico. Y será precisamente en el tema de la mujer en el que ese cambio mostrará toda su complejidad. Podría decirse que la novela de Galdós, centrándose cada vez más en la problemática de la mujer, profundiza en las raíces más hondas de ese "nuevo orden". Como si ya presintiera que por algún motivo esencial a la de la mujer se le iba a llamar, en nuestro de nuevo desorientado fin de siglo, "la revolución pendiente".

Desarrollo.

Aunque el sentido del juego de palabras que aparece en el título (pre-figuraciones, re-figuraciones, con-figuraciones y trans-figuraciones) puede parecer intuitivamente claro, quizá convenga hacer algunas observaciones generales. Con él se quiere condensar la evolución del pensamiento galdosiano con respecto a *las diversas figuraciones femeninas*. Esta evolu-

ción puede verse si analizamos cuatro novelas que constituirían cuatro momentos significativos en el conjunto de su obra novelística: *Doña Perfecta* (1876) o el momento de las pre-figuraciones; *La desheredada* (1881) o el momento de las re-figuraciones; *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) o el momento de las con-figuraciones; y finalmente *Misericordia* (1897) o el momento de las trans-figuraciones.

Así, pues, nuestro análisis de estas novelas atenderá principalmente a cómo Galdós pre-figura, re-figura, con-figura y trans-figura a la mujer. Aunque, naturalmente, esta indagación constante sobre la feminidad que nos parece ser en gran medida la novela galdosiana, tiene como consecuencia inevitable tanto diversas visiones de la figura del hombre, como, finalmente, del ser humano en general.

Lo que se quiere indicar es que el hilo conductor de las figuraciones femeninas está lógicamente entretejido con el de las figuraciones masculinas. Y en este sentido, el entramado narrativo galdosiano irá mostrando las diversas tensiones entre, por un lado, la urdimbre-trama del sentimiento, la imaginación y la naturaleza como elementos comúnmente asociados a la feminidad; y por otro lado, la urdimbre-trama de la razón, la inteligencia y la cultura como elementos asociados, también de manera habitual, a la masculinidad.

Será esta misma dualidad la que se irá poniendo cada vez más en tela de juicio en la novela de Galdós. El ser humano (masculino o femenino) está dotado de tres fuerzas: entendimiento, voluntad y sentimiento,² y su dinamismo ha de ser armónico y no de oposición. Nuestra hipótesis de trabajo es que el tejido de la novelística galdosiana muestra, de manera creciente, la urgente y necesaria regeneración de los géneros femenino y masculino para la mejor comprensión del "paño" humano.

Doña Perfecta (1876) o el momento de las pre-figuraciones.

Como es sabido, *Doña Perfecta* presenta el conflicto que surge entre Pepe Rey, ingeniero procedente de Madrid que va a Orbajosa para casarse con su prima Rosario, y Doña Perfecta, tía suya y madre de Rosario. Este conflicto obedece a las diferentes creencias que ambos tienen: Pepe Rey es un liberal convencido y Doña Perfecta una carlista no menos convencida. Por eso el conflicto entre estos dos personajes acaba tematizando el enfrentamiento entre liberales y carlistas, el cual a su vez puede ser entendido como la oposición entre progresistas y conservadores. El tema, pues, se plantea según una estructura de tres esferas o círculos concéntricos, y cada uno de ellos, progresivamente, tiene un ámbito de aplicación más amplio.³

Las principales figuras femeninas de esta novela son Doña Perfecta y Rosario. La presentación que la voz narrativa hace de cada una de ellas

podríamos decir que es casi contrapuesta. Mientras que "Rosarito" es descrita bastante al principio de la novela (cap.IV, pp.92-93),⁴ no será hasta casi el final (cap.XXXI, pp.281-283) que se nos dé una caracterización de su madre. Podríamos decir que Rosario abre la novela, Doña Perfecta la cierra. Así, esta situación de carácter cronológico parece reforzar aspectos temáticos: Rosario es la apertura ("el vasto caudal de su espíritu se desbordaba", p.93), Doña Perfecta la cerrazón ("como el caracol en su casa portátil", p.282). Siguiendo con el modo antitético de caracterizar a madre e hija tenemos que mientras que de Rosario el narrador nos dice que "habría pasado por hiperbólico el que la llamara hermosa", aunque gracias a su *expresión de dulzura y modestia* "al verla no se echaban de menos las perfecciones de que carecía". (p.93, cursiva mía), de Doña Perfecta nos refiere que, aunque por su *expresión de dureza y soberbia* (...) era causa de antipatía, se podía ver que "era hermosa, mejor dicho, todavía hermosa, conservando en su semblante rasgos de *acabada belleza*" y que "todo observador la consideraba como *acabado tipo de la humana figura*". (pp.281-282, cursiva mía). La apertura y la no completa perfección definen la figura de Rosario, frente al "acabado (podríase entender también "perfecto") tipo de la humana figura" con que es descrita Doña Perfecta.

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. Al preguntarle primero: "¿Cómo está mi señora tía?" (p.72), Licurgo responde: "Siempre tan guapa", y añade: "Así viviera mil años ese *ángel* del Señor". Y al preguntarle por Rosario Licurgo contesta: ¡Bien haya quien a los suyos parece! ¿Qué he de decirle de Doña *Rosarito* sino que es el *vivo retrato de su madre*?". (p.72, cursiva mía)

Además del juego de inversiones de sentido que acabamos de ver y que se va a desplegar a lo largo de toda la novela, aparece en el texto anterior una figura clave, de la que se vale también la voz narrativa para referirse tanto a la madre como a la hija, se trata de la figura del *ángel*.⁵ Ambas, Rosario y Doña Perfecta, son "ángeles", pero, como veremos, no del mismo signo.

Rosario es vista como un ángel por su primo a lo largo de toda la novela. Ya a los pocos minutos de conocerla le dice: "En todo lo que está delante de mis ojos veo una mano de ángel que no puede ser sino la tuya" (p.94), y al día siguiente, mientras pasean por la huerta de la casa, le comenta: "eres un ángel, y yo te quiero como un tonto". (p.118)

Un momento clave del uso de la figura del *ángel* para caracterizar a Rosario, así como de la introducción de una imagen antagónica, el *demonio* (que, como veremos, se asociará de manera alternante a Doña Perfecta y a Pepe Rey), lo encontramos en el capítulo "Luz a oscuras". Tras varios días de encierro a que la tiene sometida su madre, Rosario consigue re-

unirse por la noche con su primo. Después de llevarle a un sitio seguro (oímos al narrador que dice: "Creíase él conducido a ignotos lugares Elíseos por el ángel de la noche." (p.183)), tiene lugar una charla entre ambos. Este diálogo contiene en gran medida las pre-figuraciones de las tres fuerzas humanas que están en juego en la novela: Doña Perfecta, Rosario y Pepe Rey. Toda la preocupación de Rosario es saber si su primo, contrariamente a lo que le dice su madre, cree en Dios. A la pregunta insistente de su prima Pepe Rey contesta: "Rosario, hasta los malvados creen en Él.(...) Por mi parte, me importan poco las intrigas y las calumnias, y si tú te sobrepones a ellas y cierras tu corazón a los sentimientos de *discordia* que una mano aleve quiere introducir en él, nada se opondrá a la felicidad" (p.184, cursiva mía). Acto seguido la preocupación de Rosario se dirige hacia otra pregunta: si Pepe Rey cree en el *diablo*, a lo que éste responde: "Será preciso creer en él" (p.184). De manera significativa, Rosario pasa a hablar de su madre y pregunta a su primo si no cree, como ella, que los quiere mucho. A lo que Pepe contesta: "Si tú lo crees así, yo también... (...) Pero, querida Rosario, es preciso reconocer que el *demonio* ha entrado en esta casa." (p.185, cursiva mía). Poco más adelante Rosario, con una "voz pura, grave, angelical", le dice a su primo que lo ama y que es suya, y deja que éste la abrace. Ante esta escena comenta el narrador: "Por la mente del ingeniero pasó como un rayo la idea de que existía el *demonio*; pero entonces *el demonio era él*". (p.188, cursiva mía)

Antes de entrar a la interpretación de este fragmento recordemos cómo ha sido caracterizado Pepe Rey desde el inicio de la novela. Nos bastará con citar la imagen de una estatua, de la que el propio narrador se vale: "Su persona bien podría pasar por un hermoso y acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras: *Inteligencia, fuerza*". (p.90). Es decir, Pepe Rey presenta las características de la figura varonil de tipo clásico. Añadamos también que de Doña Perfecta, en esa presentación tardía de su persona, el narrador nos dice: "No sabemos cómo hubiera sido Doña Perfecta amando. Aborreciendo tenía la inflamada vehemencia de un *ángel tutelar de la discordia entre los hombres*". (p.283, cursiva mía). Este comentario del narrador modifica la caracterización simplista de Licurgo, a la vez que valida la idea que fluye en el diálogo de Pepe Rey con su prima, (Doña Perfecta, ¿ángel o demonio?). Pero, además, el narrador nos indica cuál es la causa oculta del comportamiento de Doña Perfecta y que no es otra que una pasión: el odio.

Si revisamos ahora estos fragmentos a la luz de la teoría de las tres fuerzas del espíritu -entendimiento, voluntad y sentimiento- tenemos que Rosario es la figura del sentimiento. Pero de un sentimiento ligado a la sensibilidad, y, sobre todo, a la emoción.⁶ De ahí la imposibilidad de pensar y actuar por sí misma que explican su final: su simbólica *pérdida de la razón*. Un momento muy importante para la comprensión de Rosario tiene lugar en el capítulo titulado "La confesión". Rosario, que sigue en su encierro forzoso, eleva su "exaltado pensamiento":

Señor, Dios mío: (...) ¿He dejado de ser buena y honrada...? Yo no me conozco. (...) ¡Cuántas sensaciones diversas! ¡Mi corazón está consumido de tanto *sentir*...! (...) ¡Qué mala soy! *Los demonios* se han apoderado de mí. (...) Otra vez la idea terrible. (...) ¡Señor, que aborrezco a mi madre! (pp.240-241, cursiva mía).

Significativamente, *el* demonio es ahora *los* demonios, puesto que se debate entre su madre y su primo. Tras esta confesión a sí misma, Rosario tiene un sueño en el que, según la voz narrativa, "la imaginación le reproducía todo lo que había hecho aquella noche, desfigurándolo, sin alterarlo en su esencia." (p.241); en él se le aparecen, como "figuritas grotescas", los principales personajes de la historia, en una suerte de anticipación del final trágico (más adelante volveremos sobre la importancia de este sueño).

Pepe Rey también sería, en cierto modo, la figura del sentimiento. Pero, a diferencia de Rosario, este sentimiento está casi desplazado por el entendimiento o la inteligencia. Esto ocurre sobre todo como consecuencia de sus enfrentamientos con su tía. En la discusión más intensa que sostienen ("Combate terrible - Estrategia", cap.XIX), vemos que Pepe Rey pide a Doña Perfecta "razones y no sentimientos" (p.203). A lo que su tía rápidamente responde que él sólo posee un "gran entendimiento" (p.204), pero que es "un mozalbeta sin experiencia ni otro saber que el de los libros, que nada enseñan del mundo ni del corazón" (p.205). Con esta "estrategia" pretende Doña Perfecta que su sobrino entienda que todas las calamidades de las que le acusa han de ser interpretadas por él como buenas en su intención, bondad de la intención que sólo Dios ve. El "combate" cada vez se hace más "terrible" y hacia el final Pepe Rey dirige estas significativas palabras a su tía: "Creo que *ambos carecemos de razón*. En usted violencia e injusticia; en mí injusticia y violencia. Hemos venido a ser tan bárbaro el uno como el otro, y luchamos y nos herimos sin compasión." (p.210, cursiva mía)

Doña Perfecta, por su parte, sería la figura de la razón en su uso negativo, de la (mala) voluntad y de la pasión. Doña Perfecta está desprovista de sentimiento: "con sus hábitos y su sistema de vida se había labrado una corteza, un forro pétreo, *insensible*" (p.282, cursiva mía). Su único interés por los otros es el de dominarlos ("Era maestra en el arte de dominar, y nadie la igualó en el arte de hablar el lenguaje que mejor cuadraba a cada oreja", p.282). Aunque, como sabemos, la pasión que la domina a ella es el odio. En el enfrentamiento con su sobrino al que acabamos de aludir, ella misma se compara con Dios, pues es ella la que, como Dios, dice obrar según una intención buena.

Los ejemplos que usa para intentar convencerlo de la bondad divina (y suya) están tomados del proceder de la naturaleza en su aspecto más destructor:

El que le desconoce, necesariamente ha de juzgar de todo como juzgas tú, a lo tonto. Por ejemplo, en la tempestad no ve más que destrucción; en el incendio, estragos; en la sequía, miseria; en los terremotos, desolación, y, sin embargo, orgulloso señorito, en todas esas aparentes calamidades hay que buscar la bondad de la intención. (p.205)

Una intención oculta de este género destructivo es la que parece adivinar Rosario hacia el final cuando, antes de caer exánime y perder el conocimiento, le dice: "¿Por qué me mira usted así? Usted no es mi madre. (...) Usted no es mujer." (p.286). De hecho, esta "adivinación" de Rosario parece estar bien orientada: Doña Perfecta, cuando habla con María Remedios (ex-lavandera de la casa de Polentinos, sobrina de don Inocencio y madre de Jacinto, hijo al que desearía ver casado con Rosario) le dice: "¡Desdichada de mí, ver estas cosas y no ser hombre!..." (p.247). La propia María Remedios, que se revelará al final como "la oculta fuente de donde aquél revuelto río ha traído sus aguas" (p.254), dominada a su vez por una pasión maternal desmedida ("frenesí lamentable", p.255) también dice a Caballuco para que se decida a cometer el asesinato de Pepe Rey: "Si yo fuera hombre..." (p.280). Doña Perfecta y María Remedios, las generadoras de la tragedia, parecen ser, pues, dos mujeres histéricas que podrían o desearían ser hombres.⁷

En conclusión, *Doña Perfecta* puede verse como el momento de las prefiguraciones no sólo por el hecho de ser una novela de tesis, sino porque en esta obra se proyectan o pre-figuran, en gran medida, "figuritas grotescas" (expresión que el propio narrador usa al relatarnos el sueño de Rosario). Rosario (figura del sentimiento y la sensibilidad) y Pepe Rey (figura del sentimiento y el entendimiento) entre quienes, según éste, se iba a establecer una "armonía perfecta" (p.115), son destruidos por la fuerza devastadora de Doña Perfecta (la razón de una pasión).

La desheredada (1881) o el momento de las re-figuraciones.

La desheredada, Isidora Rufete, es una joven de La Mancha que llega a Madrid con poco más que unos dudosos documentos, tozudamente determinada a probar con ellos su origen noble y su derecho al marquesado de Aransis. La novela narra cómo ha sido engañada por su familia con respecto a su herencia, y las consecuencias de su decepción. Está dividida en dos partes, cada una de ellas acaba con una muerte simbólica de Isidora. Su primer "suicidio" tiene lugar cuando descubre la falta de fundamento de su derecho a pertenecer a la aristocracia, con lo que, llena de desesperación, se entrega a un aristócrata por matrimonio, Joaquín Pez, haciéndose su amante. Su segunda muerte simbólica alude a su decisión de prostituirse, esto es, poner su belleza, previamente signo de nobleza y status, a la venta.⁸

A lo largo de *La desheredada* Galdós juega con los dos sentidos de la palabra "noble", como podremos ver. Por una parte, se refiere a una clase social (nobleza o aristocracia); por otra parte, se refiere a una cualidad moral: una persona "noble" es una persona moralmente buena. La ironía reside en que la historia de la heroína Isidora Rufete, que está convencida de su "nobleza" (status), pierde prácticamente toda su "nobleza" (cualidad moral) cuando finalmente tiene que aceptar que no es una aristócrata sino "pueblo llano". De este modo, la cuestión central de la novela -¿es Isidora miembro de la nobleza o no?- se convierte en una cuestión moral -¿es buena o no?-. La novela muestra la progresiva degradación de su carácter: va de amante en amante hasta llegar a la prostitución. Su "descenso a los infiernos" simboliza el propio declive de España en el siglo diecinueve, cuando el país, intentando ser distinto y creyéndose absurdamente un gran poder, acaba perdiendo sus posesiones coloniales y cediendo su libertad a regímenes autoritarios.

Aunque Isidora es víctima de una mentira inventada por su familia, y alimentada por personajes como Joaquín Pez, quien sin remordimientos manipula sus sueños, su propia personalidad, con fuertes elementos quijotescos, contribuye mucho a su desgracia. Durante la mayor parte de la novela Isidora se vale de la fantasía, la imaginación incontrolada, y no de la razón, para hacer frente a la realidad. Este hecho provoca en ella un estado de constante zozobra psicológica y espiritual.

Otra similaridad entre Don Quijote de la Mancha y la heroína de *La desheredada* es que ambos son lectores voraces, libros de caballería en el caso de él, y folletines en el de ella. Para ambos personajes los libros no son sólo proveedores de material para la fábrica de su imaginación sino su peculiar "principio de realidad". Así, hacia el principio de la novela, Isidora piensa:

No es caso nuevo ni mucho menos -decía-. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! ¿Y qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una bohardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar (...). (Y) de repente cambia la posición de la niña y habita palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía y ella le amaba (...). (p.1031, cursiva mía)⁹

Ella, que sueña con ser un miembro distinguido de las clases altas de la sociedad y "más honrada que los ángeles", se convertirá en una prostituta, dando servicio a clientes de clase baja, con los que establecerá vínculos comerciales.

En Isidora se re-figuran los propios males de España, a los que se les dará una igual solución: el escapismo.¹⁰ Su historia, centrada en el tema de su “nobleza”, reproduce las tensiones entre el “viejo orden” y el “nuevo orden”. Isidora/España sólo experimenta simpatía por el *ancien régime*, por eso se siente profundamente perturbada al caer en la cuenta de la llegada de los nuevos tiempos:

De una taberna, donde vociferaban media docena de hombres entre humos y vapores alcohólicos, salió una exclamación que así decía: “Ya todos somos iguales”, cuya frase hirió (...) el oído, y por el oído el alma de Isidora (...) Isidora pensaba que aquello de ser todos iguales y marcharse el Rey a su casa, indicaba un acontecimiento excepcional, de esos que hacen época en la vida de los pueblos, y se alegró en lo más íntimo de su alma, considerando que habría cataclismo (...). Esta idea, no obstante, con ser tan conforme al hundimiento moral de Isidora, no la consolaba. A la momentánea alegría siguió agudísima pena. Por un instante se sintió invadida por un dolor tan grande que llegó a pensar que no debía vivir más tiempo. (p.1077)

Es la misma idea moderna de igualdad la que provoca la angustia de Isidora. El viejo orden, estable, altamente diferenciado, jerárquicamente ordenado cuadraba mucho mejor con su espíritu. Pero también la voz narrativa suministra una profunda crítica de la modernidad: “La confusión de clases es la moneda falsa de la igualdad” (p.1040). La era moderna, aunque muy dada a la celebración de los valores de la libertad, la igualdad y la fraternidad, no ha producido libertad sino parasitismo y servilismo, ni igualdad sino “confusión de clases”, ni solidaridad sino rivalidad, promoviendo falsas esperanzas de progreso económico y social. En suma, ha traído consigo quizá nuevas y más sutiles formas de esclavitud.

Hay dos momentos paradigmáticos que muestran cómo la novela está construida como copia, reproducción, re-figuración. Se trata de las dos veces (una vez en la primera y otra vez en la segunda parte) que Isidora se mira en un *espejo* y piensa sobre su *figura*. La primera vez tiene lugar antes de ver a la marquesa de Aransis, en el capítulo titulado “Anagnórisis”:

Miróse mucho al *espejo*, embelesándose en su propia hermosura, de la cual muy pronto se había de congratular la marquesa como cosa propia, y se dio algunos toques en el peinado. (...) Sus *ojos* eran pardos y de un mirar cariñoso, con somnolencias de siesta o fiebre de insomnio, según los casos; *un mirar que lo expresaba todo*, ya la generosidad, ya el entusiasmo y siempre la *nobleza*. Miquis decía que había en aquellos ojos, mil elocuencias de amor y propaganda de ilusiones. También decía que eran un *mar hondo y luminoso* en cuyo seno cristalino nadaban como

nercidas la *imaginación soñadora*, la indolencia, la *ignorancia del cálculo positivo* y el *desconocimiento de la realidad*. (p.1072, cursiva mía)

En la segunda parte, vemos a Isidora intentando seguir los consejos de su amigo y paisano el doctor Miquis (cap. "Las recetas de Miquis"). No obstante, durante una de sus visitas al taller de costura de Eponina nos la encontramos de nuevo meditando sobre *su figura ante el espejo*:

Contemplóse en el gran *espejo* embelesada de su hermosura...(...) 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 qué entusiasmo habrían de celebrarla las lenguas de la fama! ¡Qué hombros, qué cuello y qué... todo! ¿Y tantos hechizos habían de permanecer en la oscuridad, como las perlas no sacadas al mar? No, ¡absurdo de los absurdos! Ella era *noble* y *si no lo fuera por su nacimiento* bastaría a darle la ejecutoria *su gran belleza, su figura, sus gustos delicados, sus simpatías por toda cosa elegante y superior*. (p.1134, cursiva mía)

Isidora es la figura de la imaginación. Pero de una imaginación "enferma". Por ello ni su pensamiento ni su sentimiento pueden determinar correctamente su voluntad ("alas naturales"). Sus actos, erróneamente encaminados a probar a la sociedad su identidad superior ("alas postizas"), le llevarán a la búsqueda de la muerte social, al anonimato.

Como es sabido, Galdós dijo haber iniciado con *La desheredada* su "segunda manera". Esta expresión, tomada del terreno pictórico, parece efectivamente haber orientado su nueva escritura como re-presentación, re-producción y re-figuración.

Fortunata y Jacinta (1886-1887) o el momento de las con-figuraciones.

Fortunata y Jacinta lleva como subtítulo "dos historias de casadas", aunque, como se ha observado, bien podría haberse subtitulado "historia de dos malcasadas". Se compone de cuatro partes. Gonzalo Sobejano propone el siguiente esquema:

1) historia de la malcasada Jacinta, que incluye retrospectivamente la historia de la seducción de Fortunata; 2) historia de la malcasada Fortunata; 3) oposición circunstancial de Fortunata y Jacinta; 4) identificación esencial de una y otra. Y concluye: "Lo que relaciona a estas dos mujeres es que Fortunata aspira a ser ángel a través de Jacinta y ésta anhela ser madre a través de Fortunata."¹¹

El “plan” de *Fortunata y Jacinta* es la historia, primero ficticia y luego real, del hijo de Fortunata y Juanito. Esta historia aparece en cada una de las partes de la novela: en la primera como “la falsa novela del Pituso” (fabricada por dos locos: don José Ido del Sagrario y José Izquierdo); en la segunda como la gran idea de Fortunata; en la tercera como la puesta en marcha de su “pícaro idea” (volver a tener un hijo de Juanito); y, finalmente, en la cuarta, como historia “real”. Esta historia que es primero mentira, fabricada por dos locos, y creída por Jacinta porque quiere creerla, aunque reconozca que “sólo en las novelas malas se ven esos hijos de sorpresa que salen cuando hacen falta para complicar el argumento” (p.529),¹² esa historia falsa acaba siendo verdad (nos estamos acercando al trasunto de *Misericordia*).

Y conviene indicar que esta historia que se nos relata en *Fortunata y Jacinta* puede funcionar a varios niveles, sugiriendo diversas configuraciones: la reconciliación entre Fortunata y Jacinta, la conexión entre la burguesía y el pueblo llano, la vinculación entre naturaleza y cultura, y la complementariedad entre realidad y ficción.

El tema central de la novela, el del hijo, se funde con la imagen del árbol. Esta imagen aparece dos veces, en la primera parte y la cuarta parte respectivamente.

Las amistades y parentescos de las familias de Santa Cruz y Arnaiz pueden ser ejemplo de aquel feliz revoltijo de las clases sociales; mas ¿quién es el guapo que se atreve a formar estadística de las ramas de tan dilatado y laberíntico árbol, que más bien parece enredadera, cuyos vástagos se cruzan, suben, bajan y se pierden en los huecos de un follaje densísimo? (p.499) (...) Ahora se nos presentan algunos ramos que parecen sueltos y no están. ¿Pero quién podrá descubrir su misterioso enlace con los revueltos y cruzados vástagos de esta colosal enredadera? (...) La mente más segura no es capaz de seguir en su laberíntico enredo las direcciones de los vástagos de este colosal árbol de linajes matritenses. Los hilos se cruzan, se pierden y reaparecen donde menos se piensa. Al cabo de mil vueltas para arriba y otras tantas para abajo, se juntan, se separan, y de su empalme o bifurcación salen nuevos enlaces, madejas y marañas nuevas. (p.501)

La segunda vez que aparece la imagen del árbol (según el típico recurso galdosiano de “la prolongación de la imagen o imagen continuada”¹³ es en la cuarta parte, en el capítulo titulado “Insomnio”, que narra la muerte de Moreno Isla, primo de Jacinta y secreto enamorado suyo:

Se desprendió de la Humanidad, cayó del gran árbol la hoja completamente seca, sólo sostenida por fibra imperceptible. El árbol no sintió nada en sus inmensas ramas. Por aquí y por allá caían

en el mismo instante hojas y más hojas inútiles, pero la mañana próxima había de alumbrar innumerables pimpollos, frescos y nuevos. (p.894)

Como señala Harriet S. Turner¹⁴ la imagen del árbol supone una especie de metáfora para la propia novela de Galdós al "constituir el tronco de la fábula y su forma narrativa", y señala también que la imagen de este árbol genealógico o familiar (cultura), dará paso a la del árbol arquetípico de la vida (naturaleza).

Otro aspecto importante del árbol es su carácter bisexual. Como señala Carl Jung: "(an) equally mother symbol is the wood of life (...) or the tree of life." y

the feminine quality of the tree that represents the goddess is contaminated with phallic symbolism from the genealogical tree that grows out of Adam's body. (...) I have reproduced, from a manuscript in Florence, a picture of Adam showing the *membrum virile* as a tree. Thus the tree has a bisexual character.¹⁵

Y por la lana/hijo se saca el ovillo/madre. Fortunata es la "mujer natural"¹⁶ por excelencia. Toda la novela insiste de una u otra forma sobre lo que podríamos denominar la "filosofía de lo natural", cuyo portavoz claro es Fortunata. En el capítulo "Boda y luna de miel", recién casada con su "redentor" Maxi y poco antes de volver a caer en los brazos de su "dueño natural" Juanito, Fortunata reflexiona sobre lo que ha sido su vida en estos términos:

... estaba fuera de su *centro natural*. (...) Figurábase ser una *muñeca viva*, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre. Ocurriósele si no tendría ella "*pecho*" alguna vez, quería decir *iniciativa* ...; si no haría alguna vez lo que le saliera "*de entre sí*". (p.709, cursiva mía)

Este fragmento contiene también la anticipación de su "pícaro idea". Llama la atención el *lapsus* de "pecho" por "iniciativa", que podría llevarnos a consideraciones de tipo freudiano¹⁷ pues aunque la temática de fondo está más relacionada con la masculinidad (actuar, tener decisión), el "tener pecho" es principalmente uno de los atributos esenciales de la feminidad.

Un momento en que esta "filosofía de lo natural" se expresa con una fuerza tremenda es en la cuarta parte, en el capítulo "Vida Nueva". Fortunata (cuya historia constituye una *bildung*) se ha ido a vivir sola para dar a luz a su hijo y concluye una de sus meditaciones solitarias con esta sentencia: "Cuando lo natural habla, los hombres se tienen que callar la boca". (p.916)

Contrasta este capítulo "Vida Nueva" -en que Fortunata al reflexionar sobre su pasado posee "juicios muy claros de sus acciones y sentimientos" y ve todo "transparentado por la luz de la razón" (p.915, cursiva mía)- con el capítulo siguiente, "La razón de la sinrazón", en el que vemos a Maxi, que una vez fue definido como el "hombre nuevo" (p.644) (y que, según la época, sería un caso de "degeneración"), con un "renacimiento armónico de la vida cerebral", que le hace "concebir" una nueva "ley de la razón": el "furor de la lógica" (p.919), además del conocimiento por obra del "cálculo puro" (p.927), "concepción" que le acabará llevando a vivir en la "pura idea" (p.981), esto es, a la locura, a Leganés.

Vemos, pues, en *Fortunata y Jacinta* la necesidad de una nueva configuración de lo femenino y de lo masculino, de lo natural y de lo cultural, del sentimiento y de la razón. Nueva configuración que acabará siendo, más bien, una transfiguración.

Misericordia (1897) o el momento de las transfiguraciones.

Misericordia tiene como figura central a Benigna de Casia, criada fiel de Doña Paca Juárez de Zapata. Doña Paca es viuda y madre de dos hijos, Antonio y Obdulía. La situación económica de la casa se pone cada vez peor, por lo que Benina decide ponerse a mendigar para mantener a su señora. Con el fin de ocultarle su "ocupación real", se inventa la existencia de un tal cura llamado Don Romualdo, a quien dice ir a servir. Prodigiosamente, esta figura inventada por ella acaba resultando "real y verdadera" y por su mediación la familia Juárez sale de la pobreza. Juliana, nuera de Doña Paca, toma el mando de la casa y Benina es despedida. Aunque la ingratitud es el premio que recibe Nina, es capaz de perdonar y su espíritu se hace "fuerte y grande".

Como ha señalado Luciano García Lorenzo, pueden verse dos partes en la novela: la primera desde el capítulo VI al XIX, que trata

la historia de la decadencia de las clases medias, Almudena, los Juárez de Zapata y Frasquito Ponte. Es un proceso que se desarrolla poco más o menos entre 1860 y 1897. Los otros 20 capítulos están dedicados al sacrificio expiatorio de Benigna, a su purificación y a su liberación final.¹⁸

Veamos cómo se va dibujando la figura de Benina, la "mujer nueva"¹⁹ a lo largo de la novela. Hacia el principio la voz narrativa nos la presenta junto a otros desheredados o "intrépidos soldados de la miseria" (p.64) como "una vieja con traje y manto negros" (p.75). Poco después añade: "La mujer de negro vestida, más que *vieja* envejecida prematuramente, era, además de *nueva*, temporera" (repárese en el juego de palabras *vieja/nueva*). (...) "Respondía al nombre de la Señá Benina" (de lo cual se infiere que Benigna se llamaba)" (y), "con todas y con todos hablaba el mismo

lenguaje afable y comedido" (p.76, cursiva mía). A continuación oímos que sus compañeros de fatigas la definen como "mendiga", "maestra de cocina" y "sisona" (p.86). De nuevo la voz narrativa nos habla de ella aludiendo a su "temple extraordinario de mujer" (p.96). Más adelante la vemos ya como "criada" de doña Paca (p.98), y se dice que ella y doña Paca son "las madres" de Antoñito y Obdulia ("sus madres" (p.109), "las dos madres burladas" (p.110), "las madres" (p.111)). La propia Benina, mientras oye a unas conocidas de Almudena que se autocalifican de *comerciantas* se siente "*negocianta*" (p.151). Y el amigo de la familia Juárez de Zapata, Frasquito Ponte, la llama "ángel" (p.169, y, sobre todo, p.312).

A partir de la segunda mitad de la novela la voz narrativa va dando pinceladas más precisas para trazar su figura. Así habla de "su certero juicio" (p.189), de su "resolución" como "cualidad primaria de su carácter" (p.193), o de que es "ejecutiva" (p.197). Cuando su compañero, el moro ciego Almudena (quien dice verla "con los ojos del alma" (p.210)), se le declara, ella le oye con "interés y piedad", sin ninguna vanidad porque es una "mujer de buen sentido", "justo medio de discreción" (p.211). Seguimos oyendo a la voz narrativa que habla de Benina como "persona práctica" (p.212), y nos dice que, con su entendimiento, "a todo atendía Nina, y ninguna necesidad de las personas sometidas a su cuidado se le olvidaba" (p.231); y también nos habla de "la firmeza que gastaba en toda ocasión" (p.241). Por último, hacia el final de la novela, tanto los pobres de las Cambronerías como la "pecadora" Juliana la ven como una "santa" (pp.242 y 318, respectivamente).

Un momento revelador, por condensar lo que la figura de Benina/Misericordia representa, es cuando Doña Paca y Frasquito Ponte, que no saben qué pensar de la herencia de la que les ha hablado Don Romualdo, dialogan de esta forma:

- ...Frasquito de mi vida, ¿es *verdad* todo esto?
- Eso mismo iba a preguntar yo a usted... ¿estaremos *soñando*? ¿usted qué cree?
-¿Yo?... no sé... *no puedo pensar... Me falta la inteligencia, me falta la memoria, me falta el juicio, me falta Nina.*
- A mí *también me falta algo... No sé discurrir.*
- ¿Nos habremos vuelto *tontos o locos*? (p.270, cursiva mía)

Misericordia parece mostrar que sin la unidad armónica de pensar (pensamiento), sentir (sentimiento) y actuar (voluntad) que Benina representa sólo se es "tonto o loco."

Benina es la "mujer nueva". En ella se amalgaman de forma armónica entendimiento, sentimiento y voluntad, trenzándose, así, los hilos de la feminidad y la masculinidad.

Conclusiones.

En estos cuatro momentos de la novela galdosiana se ha querido mostrar la sucesiva reorientación de la mirada de Galdós sobre las figuraciones femeninas (y masculinas) así como su vinculación con las "fuerzas" humanas del entendimiento, el sentimiento y la voluntad. Esta mirada se inicia como la visión de una lucha: "feminidad contra masculinidad" (*Doña Perfecta*); continúa como la visión de una derrota o la mirada de la "feminidad frente al espejo" (*La desheredada*); avanza hacia una mirada de la "feminidad como fecundidad" (*Fortunata y Jacinta*); y se consolida como una mirada de la "feminidad como capacidad de transformación" (*Misericordia*).

Más allá de los debates entre intelectuales y políticos que en la época trataban el tema de la "degeneración" (como equivalente a "feminización") de la sociedad y de su necesaria "regeneración", Galdós, a través de sus diversas figuraciones trans-figuradas, está sugiriendo, quizá, una profunda y armónica "trans-generación" de "la humana figura".

NOTAS

- ¹ Para un análisis de la Modernidad en general, *vid.* GIRARD, R., *Mensonge romantique et venté romanesque*, Bernard Grasset, París, 1961. En cuanto a un estudio de lo que la Modernidad supone para la mujer, *vid.* EHRENREICH, B., y ENGLISH, D., *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women*, Anchor Press/Doubleday, New York, 1978.
- ² Esta concepción antropológica parte del conjunto de la teoría crítica kantiana, especialmente de su tercera crítica, *Crítica del Juicio* (1790), así como de su obra *Antropología*. En sentido pragmático (1798).
- ³ Esto es lo que sostiene Ricardo Gullón en el capítulo de su libro *Técnicas de Galdós* titulado "La estructura de *Doña Perfecta*" (Ed. Taurus, Madrid, 1970).
- ⁴ PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, edición de Rodolfo Cardona, Ed. Cátedra, Madrid, 1982. Todas las citas de esta novela están tomadas de esta edición.
- ⁵ Un estudio que se centra precisamente en esta figura para la explicación de la práctica totalidad de la obra galdosiana es el de JAGOE, C., *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1994.
- ⁶ Rodolfo Cardona habla incluso de la "supersensibilidad" de Rosario. De este modo, con relación al capítulo "Luz a oscuras", indica: "La caracterización de Rosario en este capítulo no ha sido lo suficientemente tratada por los críticos. En ella encontramos elementos de esa supersensibilidad que junto a sus dos obsesiones, su madre y la iglesia, (...), la llevarán a la locura". *Vid.* su edición de *Doña Perfecta*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p.189, nota 398 (cursiva mía).
- ⁷ Sobre la importancia de la figura del histérico o la histérica en la novela realista en general y en la de Galdós en particular *vid.* CHARNON-DEUTSCH, L., *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1990. Lou Charnon-Deutsch define al histérico como "someone whose sexual identification is blurred" (p.177) y considera que "the notions of the femme scriture", Derrida's vaginated text, and all the other abstract notions of *otherness* that are evolving to name the secret spaces of modern texts are all germane to the study of the Galdosian novel." (p.180).
- ⁸ *Vid.* FERNÁNDEZ CIFUENTES, L., «Signs for sale in the city of Galdós», en *MLN*, 1988, Volume 103, N° 2, pp.289-311.
- ⁹ PÉREZ GALDÓS, B., *Obras completas, Novelas I*, Ed. Aguilar, Madrid, 1970. Todas las citas de *La desheredada* están tomadas de esta edición.
- ¹⁰ *Vid.* ÁLVAREZ, J. L. y MERCHÁN CANTOS, C., «From Escapism to Resented Conformity: Market Economies and Modern Organizations in Spanish Literature» en *Good Novels. Better Management*, edited by Barbara Czarniawska-Joerges and Pierre Guillet de Monthoux, Harwood academic publishers, Switzerland, 1994.
- ¹¹ *Vid.* SOBEJANO, G., «Muerte de un solitario (Benito Pérez Galdós: "Fortunata y Jacinta", 4, II, 6)», en *Fortunata y Jacinta* edición de Germán Gullón, ed. Taurus, Madrid, 1986, pp.319-320.
- ¹² PÉREZ GALDÓS, B., *Obras completas, Novelas II*, Ed. Aguilar, Madrid, 1970. Todas las citas de *Fortunata y Jacinta* están tomadas de esta edición.
- ¹³ *Vid.* GULLÓN, R., *Galdós. Novelista moderno*, Ed. Gredos, Madrid, 1966, p.254.
- ¹⁴ *Vid.* «Lazos y tiranías familiares: una reevaluación de Jacinta», en *Fortunata y Jacinta* edición de Germán Gullón, Ed. Taurus, Madrid, 1986, p.278.

- ¹⁵ Vid. JUNG, C. G., *Symbols of transformation*, Princeton University Press, N.J., 1967, pp.219 y 221 respectivamente. Ambos textos son citados por SMITH, A. E., en «*Nazarín masculino, femenino: aspectos de la imaginación mitológica galdosiana*» (trabajo presentado en la M.L.A. en diciembre de 1995 y que aparecerá próximamente en *Hispanic Review* (Columbia University)).
- ¹⁶ Para una clasificación jerárquica de los tipos de mujeres en la obra galdosiana vid. MONTERO-PAULSON, D. J., *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Ed. Pliegos, Madrid, 1988, en este estudio se habla de seis tipos de mujeres: la mujer social, la víctima, la mujer natural, la Quijote y rebelde, la Figura Christi y la mujer nueva.
- ¹⁷ Un estudio que hace una lectura freudiana de *Fortunata y Jacinta* es el de VILARÓS, T. M., *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Siglo veintiuno editores, s.a., Madrid, 1995.
- ¹⁸ PÉREZ GALDÓS, B., *Misericordia*, edición de Luciano García Lorenzo, ed. Cátedra, Madrid, 1982, p.98, nota 81. Todas las citas de *Misericordia* están tomadas de esta edición.
- ¹⁹ La conciencia feminista de Galdós se expresa a través de la figura de la "mujer nueva", con personajes que, como Benina, reúnen de forma armónica aspectos femeninos y masculinos. Como señala CONDÉ, L. P., en *Stages in the Development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós (1843-1920). A Biographical Sketch*, Edwin Mellen Press, U.K., 1990, algunas de las estudiosas que comparten esta visión acerca de la "mujer nueva" en Galdós son: "Alina Paniatescu, Carmen Bravo-Villasante, Maryellen Bieder, and Daría Montero-Paulson" (*op.cit*, nota 7, p.294).