

García Suárez, Pedro

El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española

Études romanes de Brno. 2015, vol. 36, iss. 1, pp. 219-235

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134042>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española

The use of feminine body in Spanish realist and naturalist novels

PEDRO GARCÍA SUÁREZ [pedrogarciasuarez@hotmail.es]
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN:

En este trabajo proponemos indagar acerca de la manera en que los autores adscritos a la tendencia realista y naturalista española construyen el cuerpo de sus heroínas. A través de algunas de las novelas más conocidas de esta época, se explorarán las diferentes maneras en que el cuerpo trabaja como herramienta de identificación y, al mismo tiempo, trataremos de exponer el modo en que las heroínas reaccionan frente al modelo normativo que se las propone.

PALABRAS CLAVE:

Realismo; naturalismo; cuerpo femenino; performatividad; feminismo

ABSTRACT:

The aim of this work is to inquire about the way through which Spanish writers who pertain to realism and naturalism portray the body of their heroines. Through some of the most famous novels in this period, we will try to show how the body appears as an identity tool and, at the same time, we will discover how the heroines face the female normative model.

KEY WORDS:

Realism; naturalism; female body; performativity; feminism

RECIBIDO 2014-10-24; ACEPTADO 2015-01-15



Ya no *tenemos* un cuerpo o *somos* un cuerpo, sino sobre todo *devenimos* de un cuerpo que se escribe y que se lee, en un proceso textual e interdiscursivo y cruzado de contradicciones a menudo dolorosas. El cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos.
(Torras 2006: 15)

En su obra *Cuerpos que importan*, Judith Butler (2002: 18) abandona la concepción del sexo como una realidad material, comprendiéndolo entonces como “un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas”. La investigadora apunta que, además, forma parte de una “práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna”. Un poder que se basa en “producir —demarkar, circunscribir, diferenciar— los cuerpos que controla”. Sin embargo, esto no significa que el cuerpo permanezca como una superficie pasiva sobre la que elaborar o significar, ya que “los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización”. Por lo tanto, la autora observa que existe un cierto margen de actuación, un cierto poder del cuerpo para re-materializarse, para sustraerse a la normatividad; siempre mediante los mecanismos de repetición utilizados por el discurso normativo. Asensi Pérez (2008: 27) califica a este poder que tiene el cuerpo como agente activo que no siempre se conforma con la materialización normativa como “potencia disruptiva”. Y es que, pese a todo, el individuo siempre tiene capacidad de acción, ya que “«cultura» y «discurso» *atrapan* al sujeto, pero no lo conforman” (Butler 2011: 278; cursivas del texto).

Aunque la historia se haya empeñado en construirse independientemente del cuerpo, Jesús Adrián (2006: 17–18) subraya la importancia de este dentro de los procesos históricos: “El cuerpo cambia, sufre alteraciones, ve alterada su realidad física y, de manera indefectible, forma parte de un orden simbólico”. Dentro del tema que aquí nos concierne, obsérvese los comentarios de este investigador acerca de la comprensión del cuerpo en las artes:

El pensamiento postmoderno y las diferentes teorías feministas han provocado, sin duda, una revisión de los modos de representación del cuerpo en el arte, particularmente en las artes visuales. El cuerpo –en sintonía con las ideas de Foucault y Butler– ya no se concibe como un simple objeto de deleite visual, como un elemento material y pasivo, sino como una plataforma artística, una zona de inscripción de conductas sexuales y sociales, un reflejo de la ideología y del poder. (24)

Partiendo de esta idea, podemos comprender la complejidad que subyace bajo la caracterización física de las heroínas propuestas en este trabajo. Sus cuerpos hablan, gritan y se revuelven. Sus cuerpos son textos sobre los que leer, estructuras simbólicas que ofrecen mucha más información de lo que a primera vista pudiésemos pensar. El cuerpo femenino adquiere esa complejidad debido a que ha quedado fuera de la normatividad

y del poder, ha sido relegado a los márgenes y, por lo tanto, ha sido sometido a la domesticación:

Por ello no resulta impropio advertir que el establecimiento de los discursos de poder-saber que expulsan el cuerpo –y a las mujeres– de su feudo van emparejados con la eficacia operativa de unos discursos normativos destinados prioritariamente al control y a la domesticación de los cuerpos, en especial de aquellos sujetos —y *apenas sujetos*, como las mujeres o los individuos marcados por una diferencia étnica o de práctica sexual— asociados, incluso identificados, con la preeminencia material-natural-pasional-bárbara del cuerpo sobre la razón. (Torras 2006: 12)

Este intento de domesticación responde al objetivo del nuevo proyecto burgués que se impone en la época tratada; el cual manifestó explícitamente su deseo de imponer a la mujer un rol social definido y cristalizado en la imagen de *ángel del hogar*, hallando en la literatura, además, un instrumento adecuado para difundir esta construcción. Si bien este momento histórico presencia el nacimiento del feminismo como tal, y, por lo tanto, resulta ser un determinante punto de inflexión para la historia de las mujeres, no fue capaz de sustraerse a un proceso de “codificación colectiva precisa y socialmente elaborada” (Fraisie y Perrot 1994: 11).

A este respecto, Mary Nash (1994: 586) detalla cuál es el resultado de esta codificación, advirtiendo cómo la jerarquización de sexos establecida “se basó en mecanismos de control social formal que regulaban, mediante un cuerpo legislativo, la discriminación legal y la subordinación social de las españolas”; las cuales fueron continuamente exhortadas a interiorizar el “discurso de la domesticidad” que sirvió como cimiento para establecer “las bases ideológicas de género en la sociedad”. Entre estos mecanismos, resulta especialmente interesante la construcción alrededor del cuerpo, que queda perfectamente reflejado en las obras tratadas.

Cuando Charo, la fervorosa lectora de novelas de la obra galdosiana *Rosalía*, expone sus gustos literarios, llama la atención la selección del personaje por un único elemento dentro de la literatura de folletín del escritor Enrique Pérez Escrich¹. Pese a que rechaza explícitamente el resto de su obra, quizá debido a que el autor resulta ser un “portavoz consciente de los valores de la familia tradicional católica” (Ferreras 2010: 22) y que el personaje de Galdós no parece encajar precisamente en aquel ideal de lectoras “ávidas de virtud” (22), la intrépida heroína muestra su afición por:

También le gustaba, sobre toda ponderación, el tipo de *La mujer adúltera*, víctima de las malignas asechanzas y ardidés de los hombres, que siempre ¡oh humanidad! han de causar la perdición de las mujeres. (Pérez Galdós 1984: 192)

1 Hemos decidido incluir esta obra dado que, aunque Pérez Escrich fue considerado escritor de folletín, como todos los que escribieron entonces, tuvo influencias de la estética del Naturalismo y la mirada de la ciencia.



Nótese que no solo apunta hacia un personaje determinado dentro de la novela de folletín a la que alude, sino que se refiere a un tipo que, como tal, muestra unas características semejantes al resto de personajes incluidos en esa misma categoría. Uno de los elementos por lo que este tipo en concreto puede ser reconocido es el cuerpo, que se yergue como un texto en el que poder leer.

La apariencia física se convierte entonces en una superficie en la que inscribir la naturaleza moral del personaje. Por ejemplo, el tipo de la mujer adúltera aludida por Charo muestra su identidad a través de sus rasgos físicos:

Magdalena era hermosa de un modo notable. En sus negras pupilas brillaba la misteriosa chispa del amor. En sus sonrosados labios palpitaba la pasión. Su alma de fuego se adivinaba a través de la fina epidermis de su frente. (Pérez Escrich 1864, I: 275)

Estos rasgos, que ya son perceptibles desde su infancia, se acentúan a medida que la heroína va acercándose al adulterio. En el momento en que decide escapar junto a Fernando, símbolo del lujo y la riqueza a la Magdalena aspira, su belleza romántica se muestra en todo su esplendor:

Magdalena era hermosa de una manera deslumbradora. En la ardiente mirada de sus ojos negros había algo que subyugaba. La dulcísima sonrisa de su boca era irresistible. Viendo a Magdalena, se detenía el paso para exclamar con todo el entusiasmo que es capaz de inspirar una cosa perfecta: — ¡Esta mujer es un ángel que indudablemente tiene fuego en las venas!” (II: 118–119)

La caracterización romántica no es únicamente esbozada por el narrador, sino que, además, resulta visible para los personajes masculinos que se encuentran en Madrid —ciudad en la que comienza a vivir con su amante—. Al mismo tiempo, podemos observar cómo, en la plenitud del adulterio, las sensuales características físicas se han acentuado hasta límites indecibles y, de esta manera, así es cómo Magdalena es percibida por los jóvenes aristócratas que residen en la ciudad —“El hombre mira y la mujer es el objeto para ser mirado” (Tatay 2008: 147)—:

En la mirada de sus ojos negros observé el fuego abrasador del sol de los trópicos. En los movimientos voluptuosos y adormecedores de su linda cabeza creí observar la indolencia de las americanas. En el rojo carmín de sus labios creí estar viendo la sonrisa incitadora de las criollas, y en la esmaltada blancura de sus dientes me pareció que tenía al lado a una mujer de la Guayana. (Pérez Escrich 1864, II: 233)

La importancia de la lectura masculina del cuerpo femenino es una constante en la historia de la literatura. De este modo, en su análisis de la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa*, José Luis Bellón (2009: 100) recalca la posición de Manolo frente a las

mujeres que le rodean, comprendiendo que su actitud clasista frente a ellas depende del mensaje percibido en base a sus rasgos físicos: “Manolo *lee* el cuerpo de esa forma, pareciendo indicarse que los pobres carecen de ese arte del cuerpo”.

Retomando el personaje de Escrich, el proceso de significación de su cuerpo no solo se encuentra en los elementos estáticos, sino que envuelve incluso la manera en que el personaje camina. Progresivamente, la modesta aldeana ha sufrido un proceso de objetualización. Su *carnalidad* ha ido ganando terreno hasta aplastar las virtudes morales que se esperan de una mujer ideal. Magdalena es ahora un objeto codiciable, sustantivado, imposible de sustraerse a sus propios efluvios:

Indudablemente Magdalena había sufrido una metamorfosis, un cambio completo. [...] El tierno capullo se había convertido en una rosa fragante y lozana, pero de una belleza tan notable, que era imposible verla sin codiciarla. Volvamos a decirlo: Magdalena no era ya la modesta aldeana en cuya alma se albergaba el tentador espíritu de la ambición. Era una joven cuya hermosura resplandecía, cuya elegancia fascinaba, cuya mirada agitaba el corazón, cuyas maneras seducían. (Pérez Escrich 1864, II: 239)

Por lo tanto, el cuerpo se ha convertido en una máscara: “Las construcciones de la masculinidad y la feminidad están inscritas en el cuerpo en la forma de máscaras sociales” (Bellón Aguilera 2009: 92). Y, por esta razón, la mujer adúltera ya no posee más que un objeto con el que negociar su posición en sociedad:

Era preciso no llorar, puesto que las lágrimas fastidiaban a su querido. Era preciso tener eternamente la sonrisa en los labios, aunque tuviera la muerte en el alma. La adúltera no puede llorar su culpa, porque las lágrimas ajan el rostro, precipitan la vejez, y las armas de la mujer aventurera son la juventud y la hermosura. Mientras las conserva, vive; el día que las pierde, el hombre que la mantiene como un objeto de lujo la arroja de casa, y no es extraño que acabe sus días en un hospital. (Pérez Escrich 1864, III: 62)

Es decir, Magdalena necesita trabajar la máscara, significar ella misma su propio cuerpo con el objetivo de no ser expulsada del círculo social en el que ha conseguido entrar. Resulta preciso entonces engañar la mirada del que observa: “todas estas luchas secretas que destrozaban su corazón, era necesario que no asomasen a su rostro” (III: 63).

Por lo tanto, en el momento en que el personaje decide redimirse y volver a modificar su identidad para tornar a ser una buena esposa, necesita, una vez más, reescribir su propio físico. Como resultado, el cuerpo aparece como una herramienta performativa de construcción identitaria:

— Tal vez no te guste el vestido modesto de percal y el sencillo peinado sin adornos. Tal vez se te hace penoso el trabajo que te has impuesto. — No, no, padre mío, — repuso Magdalena con precipitación. — Bien sabe Dios que he arrojado lejos de mí sin



repugnancia las galas que adornaban mi cuerpo. Bien sabe Dios que no me arrepiento de haber trocado el esplendor por la modestia, la holganza por el trabajo.” (III: 270)

La sensualidad que empapa los rasgos que conforman este tipo de mujer adúltera se encuentran asimismo presentes en la novela naturalista radical. En Luisa Galindo, Alejandro Sawa (1988: 60) dibuja un físico en consonancia con el erotismo inherente al personaje. “Una Venus surgiendo del mar” cuya fisonomía queda repleta de “rasgos apasionados” (42). Además de esta relación con el arte, observamos en su descripción aquellos rasgos asociados, como en tantas otras lectoras, a aquellas heroínas románticas pálidas, delgadas, ideales:

La desposada tenía en su naturaleza la suficiente cantidad de distinción para siendo sencillamente bonita resultar admirable: una cabeza caliente, curada al sol del Mediodía, con ligerísimo vello sombreando el labio superior [...] valiente y graciosa al mismo tiempo: el pelo negro, lustroso [...] y tan abundante y tan suave que se veía en él [...] la manifestación bizarra de un sexo robusto y bien formado [...]. La frente pulida, mimosamente pulida, baja y estrecha y con esas entonaciones suavísimas de color pálido que se admiran en el marfil antiguo [...]. (42-43)

Del mismo modo, encontramos en ella la dureza de la estatua, la frialdad de la línea matemática con que se dibuja su rostro. Una imagen acorde a su carácter firme, duro, que no se detiene ante ninguna aprensión femenina:

[...] semejante por su forma a la de las Venus griegas, y así como cortada a pico; quiero decir, dominando con una pureza de línea recta, absolutamente matemática, a todo el rostro, que de ser menos moreno o más inexpresivo, hubiera parecido el de una de esas estatuas áticas que la insaciable avaricia de la vieja Inglaterra va acumulando en *British Museum*, convertido así en odioso usufructuario de la hermosa inspiración helénica [...]. (43; cursivas del texto)

En el resto de la descripción se nos siguen mostrando aquellos detalles que nos informan acerca de la pasión y la sensualidad que parecen embargar por entero a la heroína, remitiéndonos así a la tradicional identificación de “la belleza de la mujer [...] con el mal” (Tatay 2008: 147). Más específicamente, aquellas bellezas erotizadas que se distancian de la “Virgen María —una mujer sin sexualidad—” y, por lo tanto, de la posesión de “una belleza no peligrosa”.

[...] los ojos negros y sombríos, árabes por la expresión voluptuosa de la mirada y la magnífica dilatación de los párpados, europeos por el postizo sentimiento de cultura mundana que destilaban; y la nariz tan fina y tan nerviosa, que recordaba cuando sus cartílagos se estremecían con las palpitations instintivas de la pasión, al pico de ciertas aves, que, como

dice Hugo, parecen llevar atado a una pata el hilo de lo infinito: la boca sensual y graciosa, el cuello formado de una curva [...] que hubiera hecho delirar a un artista y enardecerse a un voluptuoso; los pechos exuberantes y estremecidos, el talle garboso, la cintura ondulante, las caderas y los muslos bien marcados, el pie como mandado hacer de encargo a Cádiz, y la estatura tan armónica, que no tendría necesidad para besar en la frente a su esposo, de empinarse penosamente sobre la punta de sus piececitos [...]. (Sawa 1988: 43–44)

Por lo tanto, a través de esta descripción física, Luisa ya muestra cómo es personalmente. Un *temperamento pasional* dispuesto a conseguir el placer físico sin detenerse en ningún miramiento en relación al modelo normativo de género.

Las características con que se dibujan este tipo de personajes asociados a la búsqueda de un placer carnal que no funciona en relación a una economía de la sexualidad centrada en un fin reproductivo puede responder a una estrategia del discurso normativo para eliminar todo aquello no fecundo para la correcta reproducción del sistema burgués liberal:

Pues, ¿acaso la puesta en discurso del sexo no está dirigida a la tarea de expulsar de la realidad las formas de sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción: decir no a las actividades infecundas, proscribir los placeres periféricos, reducir o excluir las prácticas que no tienen la generación como fin? (Foucault 2005a: 37)

Una estrategia basada en la marcación, es decir, en la correcta delimitación y, lo más importante, en la visibilización de aquello que se pretende expulsar de los márgenes normativos:

Todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo, componen estas dos formas, de las que derivan de lejos. (Foucault 2005b: 203)

Siguiendo a Foucault, observamos cómo el panóptico parece ser “la figura arquitectónica de esta composición”. En ella, el loco, el enfermo o el delincuente es “visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”. El paso hacia la individualidad del prisionero supone “una colección de individualidades separadas” y, como resultado, el guardián ya no se enfrenta a una masa ingente y descontrolada, sino a “una multiplicidad enumerable y controlada” (203–204).

De ahí el mayor efecto del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. (204)

Esta visibilidad constante provoca otro de los efectos más importantes en relación al objeto de estudio: la desindividualización del poder. El estado de exposición permanente a la mirada ajena tiene como resultado que:



Un individuo cualquiera, tomado casi al azar, puede hacer funcionar la máquina: a falta del director, su familia, los que lo rodean, sus amigos, sus visitantes, sus servidores incluso. (205)

Pero no solo el adulterio o el erotismo son marcados sobre el cuerpo sino que, asimismo, el modelo de mujer virtuosa es igualmente construido, teniendo en cuenta que la construcción se realiza en oposición a las características de la *mujer perdida*. Y, del mismo modo, en oposición también, la *carnalidad* pierde su valor para pasárselo a las virtudes morales.

ÉTUDES

A la mujer que comercia con las gracias de su cuerpo, todo el mundo se cree con el derecho de preguntarle por cuánto se vende. Esta mercancía, tan conocida en los bazares de las grandes capitales, lleva la factura de su precio escrita en el rostro. Tan pronto como se observa que la hermosura es menos brillante, menos incitadora, los compradores van rebajando el precio. El sencillo penado de la mujer casada que respeta los deberes jurados al pie de los altares; la noble majestad que brilla en la frente de una madre virtuosa que honra a su marido, son los escudos donde rompen sus armas inútilmente los seductores de oficio. El hombre es propenso a las empresas fáciles. El lujo desvergonzado de la adúltera, la mirada soñolienta de la mujer sin pudor, son el padrón de infamias que autoriza a los hombres a todo. Lo que se pone de manifiesto, demostrando afán por ser admirado, no está lejos de venderse. Las canas, cuando van acompañadas de la virtud y de la honradez, inspiran respeto, y como una corona, tienen en derredor de sí admiradores que las veneran. Cuando la primera arruga aparece en la frente de la adúltera, cuando la primera cana asoma entre las trenzas de la mujer criminal, un grito horroroso resuena en el fondo de su alma, porque el hombre, que había puesto a sueldo su hermosura, le dice con esa frialdad grosera del materialista: «Te vuelves vieja; tus encantos han perdido un ciento por ciento; te lo aviso para que me hagas una rebaja.» (Pérez Escrich 1864, III: 66–67)

Pese a encontrarnos frente al predominio de la moralidad, las virtudes de la heroína que cumple con el pretendido y, por lo tanto, inalcanzable por lo que tiene de ensoñación construida, modelo de *ángel del hogar*, son igualmente reflejadas sobre el cuerpo del personaje. Marta, antagonista de María en la novela homónima de Armando Palacio Valdés, es uno de los mejores ejemplos que ilustran esta idea.

Descubrimos a una mujer corpulenta y de baja altura, poseedora de un cuerpo que lo mismo es utilizado para contemplar que para dedicarse a las labores del hogar. Esta caracterización aleja a Marta de muchas de las heroínas que arrastran el papel de *musa romántica* y cuyas características no sirven más que para situarlas como objetos de decoración.

Tenía puesto un enorme delantal blanco como el de las cocineras y en la cabeza una cofia también blanca. Sus ojos negros, brillantes, lucían mejor con este traje, lo mismo que

sus cabellos de azabache. Había alzado las mangas del vestido y mostraba al descubierto unos brazos mórbidos y mejor torneados de lo que pudiera esperarse de su corta edad. Estos brazos anunciaban una mujer en plena posesión de todos los atractivos punzantes, de todas las graciosas curvas de su sexo: eran unos brazos blancos y tersos de virgen flamenca, firmes y macizos como los de una doncella de labor, lo mismo podrían servir de modelo a un estatuario que para arreglar una cama a las mil maravillas. (Palacio Valdés 1974: 73)

Asimismo, hace alarde de una mirada serena que acaricia todo lo que ve porque, como vamos observando, la belleza física en este tipo de mujer “es la manifestación externa de su condición moral” (Andreu 1982: 72)². Una serenidad y una tibieza que también caracterizan a sus manos, preparadas para hacer frente a las labores propias de su sexo³:

Tomó la mano de la niña, que era pequeña, pero firme y segura como la una amazona. No tenía la suavidad del raso como las de María porque los trabajos de la casa la habían curtido un poco, en cambio, ofrecía la tersura amable de una epidermis rebosando de salud y de sangre. No estaba ardorosa tampoco como aquélla, sino siempre tibia y serena, aperecida a toda molestia como las de una hija del pueblo. (Palacio Valdés 1974: 116)

Su rostro queda enmarcado en la atmósfera de paz y tranquilidad que la rodea. Lleno de beatitud y modestia, parece armonizar con una luz blanca o natural que resalta todas estas cualidades angelicales que demuestran que esta idealización femenina “comparte con la Virgen María una serie de cualidades físico-morales” (Andreu 1982: 74)⁴. Estos colores quedan enfrentados al rojo, que no parece tener nada que ver con nuestra heroína, puesto que mantiene ciertas connotaciones pasionales y lascivas⁵:

Espera un poco, Martita, ponte aquí frente a este rayo de luz roja... ¡Si vieras qué semblante tan particular tienes ahora!... Pareces una gitana..., una hija del desierto [...]. Toda

2 La imbricación físico-moral se manifiesta a su vez en los adjetivos que acompañan a la descripción del aspecto externo, dado que “denotan el estado espiritual de la persona” (Andreu 1982: 72). Por ello, la inocencia de sus ojos o la pureza de sus contornos subrayan la dimensión angelical de Marta. Consideramos especialmente importante esta utilización de los adjetivos dado que, como apunta Barthes (2007: 11), los entendemos como “las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas”.

3 Por lo tanto, encontramos en el cuerpo una doble función como base para la construcción de una determinada identidad y como herramienta para el cumplimiento de las tareas asociadas al género en el que se encuadra.

4 Esta asociación es expuesta por Galdós en *La familia de León Roch* (1996: 248): “La Virgen María, ideal consolador que más fácilmente que otro alguno seduce el espíritu de la mujer y parece que lo informa y compenetra, subyugaba a la insigne dama”.

5 “Recordemos aquí que todos los valores de la mujer virtuosa doméstica se basan en la represión de la sexualidad de la mujer, siendo la modestia y la castidad los atributos femeninos más codiciados y vigilados” (Blanco 1998: 24).



la inocencia de sus ojos, toda la pureza de sus contornos virginales se borraba bajo el poder de aquella llama maliciosa y lasciva, transformándola en un ser distinto, fiero y voluptuoso al mismo tiempo, bien lejano por cierto del verdadero [...]. El color azul, que es el más espiritual, el más puro y el más sublime de los colores, se adaptaba admirablemente al rostro cándido de Marta [...]. La línea delicada y correcta de sus facciones adquiriría perfección ideal y todo su semblante se transfiguraba con una expresión angélica de beatitud [...]. No obstante, había cierta exageración de mal gusto en esta fisonomía arrobada y celeste que la tinta azul le prestaba. Aquélla no era la Marta verdadera, ingenua y modesta en su expresión como en sus rasgos, sino otra Marta afectada, teatral y fantástica. Ricardo concluyó por decirle que con ninguna luz estaba mejor que con la natural. (Palacio Valdés 1974: 113–114)

La construcción alrededor del cuerpo llega en Palacio Valdés incluso al sentido del olfato. Marta queda envuelta en un perfume cuyo olor característico es el de la ropa recién lavada:

Poco a poco la cesta se iba vaciando y pasando su contenido al armario, que despedía siempre su olor punzante y un poco agrio de lencería lavada. Este olor había invadido toda la habitación y la refrescaba con un perfume de salud y de limpieza más grato que todas las esencias y pomadas. Era el perfume que acompañaba siempre a Marta, al decir de su padre, y parecía exclusivamente creado para ella. (106)

Lejos de cualquier efusividad hacia el vestido, Marta está más bella desaliñada y sin arreglar. Esta manera de vestir le sirve a Palacio Valdés para recalcar la posición de nuestra heroína en el espacio doméstico, dado que otra de las variantes en relación a la vestimenta será la mujer que aparece cubierta “de las mejores y más costosas prendas, pero sin ostentación” (Andreu 1982: 72). Lo mismo sucede en cuanto al cabello, porque nuestra protagonista no necesita de un peinado “elegante y sencillo” para dedicarse a estas tareas:

Con el vestido usado, y descosido a veces, de trajinar por la casa, y el cabello al desgaire, estaba más linda que cuando se ponía de tiros largos. Bien fuese porque la índole de su belleza no era para brillar con los trajes ricos y suntuosos [...] bien porque la falta de costumbre de ponérselos [...] la hiciesen parecer atada y encogida [...]. En cambio, dentro de su casa, aumentaban sus gracias sobremanera, sus movimientos eran sueltos y desembarazados, los ojos adquirían cierto brillo y animación y todo su cuerpo cobraba una libertad que perdía así que ponía el pie en la calle. (Palacio Valdés 1974: 100–101)

Por lo tanto, exhibe una hermosura totalmente diferente a la de su hermana María. Una belleza basada en las cualidades morales que, en ningún momento, posee connotaciones negativas. Y es que se percibe el aspecto físico como un medio de adaptación al

espacio asignado: “con el propósito de mantener su pureza intacta, la Mujer Virtuosa se mantiene alejada de todo contacto social fuera de la esfera de la hogar” (Andreu 1982: 75). De esta manera, aparece una nueva reminiscencia del ideal de *mujer ángel*.

—¿No tienen más hija que ésta los señores de Elorza?

—Y aquella otra niña que está sentada allí enfrente, que se llama Marta. Ha de ser muy linda también.

—En efecto, es bonita..., pero no tiene expresión alguna. Es una belleza vulgar, mientras que su hermana... (Palacio Valdés 1974: 37)

Con semejante descripción física, no parece extraño entonces encontrarnos con una gran docilidad en su carácter que, sumado al resto de su descripción, revela su “conexión con los intereses religiosos de la época” (Andreu 1982: 74). Asimismo, nos interesa apuntar las consideraciones que realiza Rosa Rossi (1993: 20), la cual, a partir del planteamiento de Lévi-Strauss, pone de manifiesto que “las grandes religiones positivas [...] hacen de los significados relativos a la «mujer» la base de sus construcciones”.

Marta era apacible, callada, firme, circunspecta y reservada. El defecto que en su casa le señalaban era el de ser un poco terca. No era posible, pues, una antítesis más perfecta. Si así no fuese, Marta hubiera llegado a querer a Manolito, porque su temperamento repugnaba la mudanza lo mismo en los muebles del cuarto que en los sentimientos del corazón. (Palacio Valdés 1974: 77-78)

De esta manera, Pierre Bourdieu resulta certero al exponer la necesidad del individuo de iniciarse en un determinado aprendizaje corporal en su proceso de socialización:

[...] todo el trabajo de socialización tiende a imponerle unos límites que conciernen en su totalidad al cuerpo, definido de ese modo como sagrado, *h'aram*, y que van inscritos en las disposiciones corporales [...] Este aprendizaje es tanto más eficaz en la medida en que permanece esencialmente tácito. La moral femenina se impone sobre todo a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión sobre las ropas o la cabellera. (Bourdieu 2000: 41-42)

Este aprendizaje “tiende a inculcar unas maneras de manejar el cuerpo”, en su totalidad o en alguna de sus partes: “la mano derecha, masculina, o la mano izquierda, femenina, las formas de caminar, de llevar la cabeza, o la mirada, frontal, a los ojos, o, por el contrario, a los pies, etc.” Asimismo, cada uno de estos elementos adiestrados contiene “una ética, una política y una cosmología” (42).

Sobre este tipo de identificación corporal también parece estar enterada Fortunata. La heroína galdosiana decide realizar un proceso de transformación de su cuerpo con el



objeto de alejarse del amor que la perturba. Por esta razón, decide convivir con Evaristo Feijoo, virando así hacia el pragmatismo prosaico que se propone para su recuperación. Como Ana Ozores, Fortunata ensancha sus formas, siendo así admirada y ensalzada. Ella misma es consciente de que esta nueva imagen puede cambiar la percepción de Juanito para dejar de considerarla su amante: “Y ella, cuando se miraba al espejo, no se resistía a la admiración de su propia imagen” (Pérez Galdós 2011a: 306). Por ello, se muestra incapaz de reprimir el deseo de que su amado consiguiese verla así: “Algunos días le pasaba por bajo del entrecejo la observación aquella de otros tiempos: «¡Si me viera ahora!»”.

Y la verdad era que con aquella vida tranquila y sosegada, eminentemente práctica, se iba poniendo tan lucida de carnes, tan guapa y hermosota que daba gloria verla. Siempre tuvo la de Rubín buena salud; pero nunca, como en aquella temporada, vio desarrollarse la existencia material con tanta plenitud y lozanía. Feijoo, al contemplarla, no podía menos de sentirse descorazonado.

Fortunata, desde el punto de vista de Bourdieu o Mauss, ha realizado su propio aprendizaje corporal. Como miembro de una sociedad concreta, el personaje ha sometido su cuerpo a un proceso de adiestramiento, “que es la búsqueda, la adquisición de un rendimiento” (Mauss 1979: 345). Asimismo, como podemos observar, se ha percatado de que, para conseguir su objetivo no solo necesita adiestrarse, sino que necesita hacerlo de una manera adecuada a sexo. Existe, por lo tanto, una gran diferencia de esta configuración corporal en función de las características biológicas, producida, como apunta Mauss, como “resultado de dos tipos de educación diferentes” (344).

Sin embargo, nadie mejor que Pardo Bazán para mostrarnos el poder de la heroína para transformar su propio cuerpo: “Un cuerpo reproduce y produce a la vez. En cada molde que se le proyecta o encaja, el cuerpo añade una rebaba, un exceso, o un vacío” (Torras 2009: 266). Fe Neira no solo reconfigura sus características, sino que utiliza cada rasgo como arma para luchar contra el contenido reservado para lo femenino, contra la feminidad como esclavización de la mujer dentro de unas determinadas premisas.

La descripción del personaje se conforma de determinados rasgos que quedan asociados claramente a sus facultades intelectuales. Nótese la diferencia respecto a la descripción del ideal de mujer, asociada a sus virtudes morales. En consecuencia, no observamos características femeninas, dado que desaparecen en favor de otras mucho más relacionadas con lo *propiamente* masculino:

Feíta (diminutivo algo injurioso de *Fe*), no es linda, aunque tampoco repulsiva ni desagradable. Su cara, más que de doncella, de rapaz despabilado y travieso, ofrece rasgos picantes y originales, nariz de atrevida forma, frente despejada, donde se arremolina el pelo diseñando cinco puntas que caracterizan mucho la fisonomía. (Pardo Bazán 2004: 151; cursivas del texto)

Esto se percibe aún más claramente en la descripción de sus ojos y su cuerpo. Lo curioso es la asociación que queda patente entre unos ojos que se relacionan con el aprendizaje, el entendimiento, la curiosidad y el sexo masculino, sin poder encontrar en ellos ningún asomo de feminidad⁶:

Sus ojos son chicos, verdes, de límpido matiz, descarados, directos en el mirar, ojos que preguntan, que apremian, que escudriñan, ojos del entendimiento, en los cuales no se descubre ni el menor asomo de coquetería, reserva o ternura femenil. El cuerpo de Feíta es suelto, ágil, de formas escuetas y de un dibujo muy sobrio, recogido y púdico [...]. (151)

Rasgos masculinos y, al mismo tiempo, mezclados con otras características relacionadas con su carácter rebelde. Así, su pelo tiene casi vida propia y no se deja domar por nadie. Además, ella misma parece incrementar esta rebelión capilar:

Su pelo vive en perpetua insurrección: es el mambís más rebelde que conozco. Lo lleva corto porque no se aviene a dejarlo crecer, ni a sujetarlo formando moño, ni quiere enterarse de para qué sirven la tenacilla y el alisador, y cada mechón va por su lado, unas veces crespos, otras lacios y mohínos, según la temperatura y la humedad. (151)

De esta forma, aparece representada como una mujer masculina, rebelde, atrevida y descarada. Voluntariamente transgresora dado que, como ella misma nos indica, utiliza su propio físico como un elemento más en la lucha por su emancipación. Un ejemplo de asunción de la identidad deseada o, más bien, del contenido inherente a esa identidad.

—Así es en efecto —repuso con aplomo—. Antes, mi abandono era como una especie de protesta, una forma de mi rabia contra el yugo... Desde que soy libre, he comprendido muchas, muchísimas cosas que antes no podía alcanzar... (202)

Por otro lado, el texto propuesto en el cuerpo del personaje también es articulado como engaño en la novela realista como, por ejemplo, en la obra galdosiana. El autor nos ofrece a través del físico de Charo la clave para comprender la relación entre la belleza de sus heroínas y lo excéntrico de su personalidad. La belleza de la lectora no mantiene una relación directa con su configuración personal:

Es de alta estatura, cuerpo delgado y airoso, y con un rostro de facciones hermosas y correctas, que nos maravillamos (¡es particular!) de que no sea más bella de lo que es. Sin duda le falta algo, y lo que le falta no es ciertamente la viveza de los ojos, ni la gracia de

6 “Pardo Bazán siente predilección por el rostro de sus personajes. Pero, sobre todo, si algo le fascina son los ojos: ojos siempre delatores (incluso cuando carecen, pocas veces, de expresividad), ojos que suponen conductos hacia el alma; ojos bellos o insípidos, vitales o enfermos, luminosos (¡cuántos ejemplos hemos visto!); ojos que revelan, en suma, una parte muy importante de la personalidad del personaje” (López Quintáns 2007: 295).



la boca, ni la intensa negrura de los cabellos. Todo esto es acabado, mayormente los ojos, donde reside su principal encanto; pero no es posible dudar que algo le falta, lo cual no impide que sea una persona por extremo bonita e interesante. (38)

Esta hermosura resulta ser una trampa para D. Juan Crisóstomo, quien cree ver en el aspecto externo determinadas cualidades personales asociadas a él. Por lo tanto, descubrimos en muchas de las lectoras galdosianas una relación inversa entre la dimensión externa e interna:

La hermosura es, por punto general, un delicado velo que oculta o por lo menos desfigura para la mayor parte de los ojos la verdadera fisionomía moral de las gentes. El traje, para los observadores romos y apartados del mundo de las ciudades, suele ser también una segunda y deslumbrante forma que determina una nueva persona. (143)

Sin embargo, también influye la mala percepción de D. Juan a la hora de vislumbrar determinados detalles. Como podemos observar, en la hermosura que dibuja el autor podemos encontrar marcas a través de las cuales obtenemos una determinada información acerca de la personalidad real de la heroína:

Él no tenía la perspicacia o la experiencia mundana suficientes para sorprender en la cara o en la ropa de aquella mujer los sutiles y vagos accidentes que servían de datos para clasificarla en la familia humana. Él no vio en su rostro más que hermosura, ni en su traje más que elegancia: las torpezas de la pronunciación de ella, así como sus solecismos, y sus pretensiones literarias se escapaban a la observación ruda y callosa [...]. (144)

Asimismo, encontramos más mecanismos de funcionamiento del cuerpo en la novelesca propuesta en este trabajo. Si Fe Neira transforma sus rasgos físicos para obtener su deseado *rendimiento*, Charo asume la manera de gesticular y los movimientos encontrados en las heroínas de sus libros para, de esta manera, alcanzar la misma libertad solo permitida a los personajes de ficción. Ella escenifica en la realidad al igual que una actriz en el escenario. Incluso parece actuar de acuerdo a un guion previamente preparado, ya que su discurso se mezcla con diversas frases rescatadas de la obra:

Charito, al oír aquello de la mujer perdida, cambió afectadamente de tono y de expresión, según convenía a la dramática escena que estaba representando; levantóse y, con el gesto que le parecía más propio para el caso [...] continuó Charito, cubriéndose el rostro con las manos en un movimiento de aflicción que había visto en actrices buenas y malas de los teatros de Madrid. No soy más que una *pobre mujer*... todos me desprecian... no *me- rezgo* consideración... Estoy *sola en el mundo*, sin amparo y sin que *una mano protectora*... (Pérez Galdós 1984: 197; cursivas del texto)

Esta asunción del lenguaje y de los gestos extraídos de la literatura no solo se manifiesta en momentos determinados de la obra, sino que son marcas comunes en su cotidianidad. Asimismo, las manifestaciones literarias son deformadas y ridiculizadas por sus problemas de pronunciación:

—Quita, quita. Pobres pero honrados. Yo no puedo *aceder a sus deseos* —dijo Charito acentuando esta frase que era de las que más presentes tenía, por haberla leído repetidas veces en una novela. (45; cursivas del texto)

Es exactamente la misma estrategia que adopta Isidora Rufete, protagonista de la novela de Galdós *La desheredada*. La heroína también va a extrapolar a su vida cotidiana diferentes modos de actuar. Este modelo imitativo permanentemente reiterado a lo largo de la obra puede entenderse como un modo sutil de generación de una identidad distinta:

En nuestro mito quijotesco a lo prosaico, sabemos que Isidora no resulta trastornada solamente por el engaño familiar y por sus lecturas sino que, inversamente, se justifica con todo ello en su afán por adquirir otra identidad. (Fernández de Azcárate 2012: 74)

La forma en que alarga una carta: “replicó Isidora, alargando la carta con un gesto y tono que se usan mucho en los dramas” (Pérez Galdós 2011b: 303), o su manera de expresarse, van a ser algunos de los gestos que Isidora va imitar de sus heroínas literarias:

—No quiero nada —replicó Isidora, bebiéndose sus lágrimas de fuego, pálida, trémula. Y andando hacia la puerta tuvo una inspiración de drama; se volvió a él, le echó rociadas de desprecio por los ojos y le dijo: —Soy la vengadora de los licenciados de Cuba. (360)

En conclusión, el uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española resulta ser uno de los principales mecanismos utilizados por los autores propuestos para construir la identidad de sus heroínas. A lo largo de este recorrido, hemos comprobado cómo la representación del físico femenino, lejos de pertenecer al dominio del espacio privado y, por lo tanto, a la esfera personal del individuo, se convierte en un territorio a conquistar por el discurso normativo. La sociedad patriarcal esclaviza a la mujer a través de la creación de una feminidad ideal, cuyas características marcan los cuerpos sexuados —de ahí también la preocupación de los textos médicos de la época acerca del cuerpo femenino—. Los personajes seleccionados deben aprender corporalmente a acercarse a la feminidad normativa, con el objeto de no ser expulsadas de una sociedad que delimita claramente sus fronteras. Sin embargo, al igual que muchas heroínas aprender a utilizar su *máscara* para acercarse al modelo permitido o legitimado, muchas otras utilizan el poder disruptor del sujeto frente a su cuerpo para engañar la mirada que las



somete y, de esta manera, situarse en una posición de disidencia no penalizada. De esta manera, el cuerpo aparece como texto en el que leer pero, sobre todo, como texto sobre el que poder re-escribir.

Referencias bibliográficas

- Adrián, J. (2006). La genealogía del cuerpo. In M. Torras (Ed.), *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la Europa occidental* (pp. 17–28). Pontevedra: Mirabel Editorial.
- Andreu, A. G. (1982). *Galdós y la literatura popular*. Madrid: SGEL.
- Asensi Pérez, M. (2008). El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido. In M. Torras & N. Ace-do (Eds.), *Encarna(c)iones: teoría(s) de los cuerpos* (pp. 15–30). Barcelona: UOC.
- Barthes, R. (2007). *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- Bellón Aguilera, J. L. (2009). *La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)*. Ostrava: Filozofická fakul-ta Ostravské univerzity v Ostravě.
- Blanco, A. (1998). Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo. In I. M. Zavala (Co-ord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (vol. V). *La literatura escrita por mujer: del s. XIX a la actualidad* (pp. 9–38). Barcelona: Anthropos.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (2ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2011). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Fernández de Azcárate, S. (2012). *El Quijote en Galdós. Intertextualidad del mito de la identidad en los protagonistas de cuatro novelas contemporáneas (1881–1884)*. Madrid: Fundación Universita-ria Española.
- Ferreras, J. I. (2010). *La novela en España: historia, estudios y ensayos* (vol. III). *Siglo XIX*. Madrid: La Biblioteca del Laberinto.
- Foucault, M. (2005a). *Historia de la sexualidad* (10ª ed., vol. I). *La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- . (2005b). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Fraisse, G., & Perrot, M. (1994). Introducción. In D. Georges & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente* (pp. 11–18). Barcelona: Círculo de Lectores.
- López Quintáns, J. (2007). El rostro, ambiguo espejo del alma: descripciones masculinas y feme-ninas en la obra de Emilia Pardo Bazán. *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 5, 265–304.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Nash, M. (1994). Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX. In G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente* (pp. 585–597). Barcelona: Círculo de Lectores.

- Palacio Valdés, A. (1974). *Marta y María* (10ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Pardo Bazán, E. (2004). *Memorias de un solterón*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Galdós, B. (1984). *Rosalía* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.
- . (1996). *La familia de León Roch*. Madrid: Alianza Editorial.
- . (2011a). *Fortunata y Jacinta* (11ª ed.). Madrid: Cátedra.
- . (2011b). *La desheredada* (6ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Pérez Escrich, E. (1864) *La mujer adúltera*. París: Garnier Hermanos.
- Rossi, R. (1993). Instrumentos y códigos. La «mujer» y la «diferencia sexual». In M. Díaz-Diocaretz & I. M. Zavala (Coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (vol. I). *Teoría feminista: discursos y diferencia* (pp. 13–26). Barcelona-San Juan, Puerto Rico: Anthropos-Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Sawa, A. (1988). *La mujer de todo el mundo*. Madrid: Móreno-Avila.
- Tatay, H. (2008). Sobre las dificultades de elaborar representaciones que hagan visible la experiencia femenina. Dos ejemplos de finales del siglo XIX. In M. Torras & N. Acedo (Eds.), *Encarna(c)iones: teoría(s) de los cuerpos* (pp. 147–152). Barcelona: UOC.
- Torras, M. (2006). *Corpus* de lecturas. In M. Torras (Ed.), *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la Europa occidental* (pp. 11–16). Pontevedra: Mirabel Editorial.
- . (2009). Epílogo para curios@s. In M. Torras (Ed.), *El poder del cuerpo: antología de poesía femenina contemporánea* (pp. 263–277). Madrid: Castalia.



