

García Suárez, Pedro

Textos ficcionales

In: García Suárez, Pedro. *Lectura e identidad de género : la imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española*. Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 59-89

ISBN 978-80-210-8297-7

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135781>

Access Date: 30. 11. 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.

3. TEXTOS FICCIONALES

Giovanni Papini (*exposición personal*) ha dejado escritas estas penetrantes palabras: «Todo libro es, en cierto modo, un enemigo, un invasor; quiere sustituir otros pensamientos que los tuyos, pretende arrastrarte a pensar a su manera. Por tanto, es preciso defenderse. Leer a mano armada. Y el arma más adecuada (entre las materiales) es un lápiz de color»... (Pérez-Rioja, 1986: 191; cursivas del texto)

3.1. ¿Por qué la ficción?

Para entender el gran número de lectoras que se interesan por este tipo de lectura, el primer dato que debemos tener en cuenta es que la mujer se convierte en “el principal objetivo de la ficción popular y romántica” (Lyons, 2011: 394) difundida en el mercado editorial. Estas formas literarias atienden a sus necesidades porque, como anota Modleski (1984: 34) siguiendo a Carolyn Heilburn, “She concludes «that women may be ‘read’, their responses deciphered, only if the process reinforces woman’s role as consumer, consoler, conquest»”.

La mujer se convierte en consumidora debido a que el hombre aparece dispuesto a permitirle estas lecturas. El lugar que predetermina el nuevo proyecto burgués para la mujer acarrea una consecuencia fundamental: el tiempo libre; es decir, si la novela se presupone en la época con el objetivo de “entretener a los lectores ociosos” (Lyons, 2011: 394), entonces se convierte en “parte de la esfera privada a la que se relegó a las burguesas del siglo XIX”.

Siguiendo de nuevo la descripción que realiza Concepción Arenal (1993: 89-91) acerca de la situación de la mujer en esta época, resultaba ingenuo pensar que el ámbito de la domesticidad le iba a aportar los suficientes estímulos como

Capítulo 3. Textos ficcionales

para no sentir tedio; es decir, “una enfermedad del entendimiento que no acomete sino a los ociosos”, que acontece como consecuencia de “la falta de educación” y cuya prevención se encontraría si “las mujeres tuvieran ocupaciones útiles y racionales, ocupaciones que las *ocupasen*”¹. De esta manera, la autora apunta alguna de las catastróficas consecuencias que esta *enfermedad* provoca, coincidiendo curiosamente con los extremos a los que llegan muchas de las heroínas aquí propuestas²:

Si es devota, corre riesgo de hacerse beata; si no lo es, está en peligro de disiparse, arruinando a su marido con lujo y diversiones; suponiendo que no le deshonre con excesos, cuando no le sucede ninguna de estas dos cosas, se fastidia en el hogar doméstico, siendo realmente desgraciada.

Entre los distintos géneros ficcionales, predomina en el imaginario de la época la relación de la mujer con la novela, a la que se la considera propiamente femenina por cuestiones relacionadas con el contenido de estas. Tal y como vamos a ir observando, toda obra que consigue llegar a manos de nuestras lectoras están pobladas de heroínas; las cuales, por su parte, cobran un protagonismo esencial. Una nueva corriente que debe sus cimientos a Richardson, “quien [en el siglo XVIII] da con los términos precisos en los que reinventar una identidad femenina insospechada” (Usandizaga, 1993: 30), asumiendo el descubrimiento literario de la Ilustración en relación a la mujer: la sensibilidad.

Richardson encuentra las formas verbales precisas para la expresión de los sentimientos femeninos de acuerdo con los rigores de la novela realista [...] a Richardson se le ocurre permitirles a sus personajes expresarse directamente en la redacción de su propio relato, en abundantes y larguísimas cartas en las que la heroína puede expresar la totalidad de su intimidad [...]. La perspectiva narrativa se centra totalmente en la visión de las heroínas que redactan la mayoría de las cartas. (31)

No será hasta los setenta u ochenta del Ochocientos cuando se produzca “la «masculinización» de la novela” (Andreu, 1996: 34) ya que, además, a “excepción de Emilia Pardo Bazán, todos los escritores de la segunda mitad del siglo XIX son hombres”. Por lo tanto, parece comprensible la preferencia de estos personajes por obras anteriores a este punto de inflexión.

1 Asimismo, Emilia Pardo Bazán hace referencia al concepto de tedio: “es el tedio, aquel tedio amargo e insufrible de una existencia vacía y una vocación errada que tan bien describe Stuart Mill en *La esclavitud femenina*” (Pardo Bazán, 1999e: 204).

2 Para Arenal (1993: 89), el tedio puede “poner en riesgo la virtud”, ya que “puede escuchar todas las voces tentadoras, tiene caminos para todos los extravíos, y no hay aberración que en un momento dado no pueda servirle de espectáculo”.

Una vez apuntados estos datos, no sería certero afirmar que este tipo de lectura estuviese vedado para el público femenino. Para poder entenderlo, es necesario indagar de nuevo en los modos generales de lectura. Como apunta Germán Gullón (1988: 329) en *La Regenta* “Alas introdujo en el texto indicaciones respecto a dos modos diametralmente opuestos de leer”. Por un lado, “el superficial, propio de quienes persiguen la minucia, siendo su valor puramente recreativo” y, por el otro, “el profundo, característico de los que reflexionan sobre lo leído”.

No deja de promoverse la literatura como entretenimiento, un pasatiempo para decorar la jaula que envuelve a la mujer recluida en su casa. A este respecto, resulta clara la queja de Arenal (1993: 97), quien no comprende como el hombre puede cerrarle “los libros del saber” para que, como compensación, “abra los que pueden hacerle un daño incalculable”, permitiendo “que se envenene con novelas inmorales y que resabie su entendimiento con lecturas frívolas”. Por ejemplo, Máximo Manso acepta la lectura recreativa de Irene, siempre y cuando no indague excesivamente en ella (Pérez Galdós, 1999: 45-46). En este sentido, su tía pide a Máximo únicamente un libro bonito para entretener a su sobrina: “«Irene tiene vergüenza de pedirte un libro bonito que leer. A mí mándame una novela interesante o, si lo tienes, un tomo de causas célebres»”. Incluso la misma lectora le demanda, siendo todavía una niña, “un libro de estampas para entretenerse” (45).

En *La estafeta romántica* (1994: 85) Fernando Calpena resume muy bien la relación deseada entre la mujer y la lectura. El personaje expone en su carta: “No me parece mal que las niñas consagren a la lectura sus ratos de ocio, que en esa vida laboriosa no pueden ser muchos” pero, al mismo tiempo, únicamente no ejerce como censor de Demetria, dado que “su criterio superior le permite discernir claramente lo bueno de lo malo y lo sano de lo enfermo”. Este criterio superior no debe ser entendido más que como la aceptación de las premisas propuestas por el sistema para afrontar la interpretación lectora.

Las novelas son también “las lecturas que los jóvenes conseguían a escondidas de maestros y padres” (Mateos Montero, 2005: 207) por la pernicioso influencia que reconocía en ellas: “Las novelas, circunscriptas al reino de la imaginación, eran lo opuesto a la lectura práctica e instructiva” (Piglia, 2005: 144). Comenta el mismo personaje citado del episodio nacional galdosiano: “Si tuviéramos buenas estadísticas, se vería que ahora muere más juventud que antes. ¿Y qué me dices de la facilidad con que los chicos y chicas que han sufrido desengaño siguen las huellas del joven Werther?” (Pérez Galdós, 1994: 35).

Son, por lo tanto, los jóvenes –dada la falta de madurez propia a su edad– y las mujeres –por su debilidad e inferioridad intelectual congénita– los más propicios a sentir sus efectos, que pueden ser resumidos a través de las palabras de Ricardo Piglia (2005: 12): “A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad”.

Capítulo 3. Textos ficcionales

Esta idea insertada en el imaginario colectivo parece llevar consigo una considerable contradicción dado que, si se presupone el modelo de mujer formada que cumple el papel de madre educadora en los primeros años de sus descendientes, no deja de sorprender encontrarnos ante “la madre lectora de novelones, que, lejos de prohibir al hijo su lectura [...] se convierte en su principal instigadora” (Mateos Montero, 2005: 210). Quizá esta conclusión extraída a partir de las páginas de los principales memorialistas de la época nos sirva para observar como no era tan fácil inocular esa educación diferencial de género tan defendida desde los sectores más conservadores. Es decir, no resulta fácil construir diques o filtros en una relación no mediatizada entre lectora y texto.

Si tenemos en cuenta que la nueva clase social que se erige en La Restauración es la protagonista de la novela realista y naturalista española y que, por lo tanto, van a predominar sus valores, entendemos entonces el papel que debe asumir la heroína burguesa en estas obras, destinada a no trabajar y a ser un perfecto *ángel del hogar*:

Tanto la nueva lectora como el varón de su clase, carecen de preparación en las lenguas y culturas clásicas, y no se sienten reflejados en los géneros literarios del pasado. La clase emergente desea hallar sus propias formas de expresión, y pronto las mujeres empiezan a contar con textos propios escritos en el género en el que aprende a expresarse la nueva clase, el de la novela. (Usandizaga, 1993: 25)

Sin embargo, aunque la posición de la mujer en el proyecto burgués aparezca predeterminada desde el origen, el “género de la ficción [...] termina por desbordar los rígidos límites y la orientación preconcebida de sus destinos literarios y novelescos” (43).

Centrándonos entonces en la representación que los autores presentan en sus obras acerca de la mujer que se acerca a la lectura, si aceptamos esta propuesta de la ficción como entretenimiento a la mujer ociosa, ¿dónde estriba la preocupación acerca de su relación con la lectura?

Indagando en la posible causa que pueda tener el hecho de que exista ese miedo tan constante en la época acerca de la mujer que lee este tipo de textos, podemos considerar un buen pilar la afirmación de Mary Jacobus (1986: 5) acerca de esta figura: “feminist criticism has concerned itself with the woman reader—with woman as the producer of her own system of meanings; meanings that may challenge or subvert patriarchal readings and undo the traditional hierarchy of gender”.

Nos preguntamos entonces: ¿es posible ser mujer y no leer en clave *femenina*? Desde luego, la respuesta es un rotundo sí, comprendiendo lo femenino como el conjunto normativo que impone la sociedad a la mujer para regular su inclusión en sociedad. Este es el principal problema que gira en torno a la heroína lectora dado que esta no *se muestra capaz* –en términos patriarcales– de extraer las ideas

socialmente adecuadas de estas lecturas³. En el análisis que Judith Fetterley (1978: xi-xii) realiza acerca de la ficción americana, cuyas ideas son perfectamente extrapolables a esta investigación, se parte de la máxima de que “Literature is political” y, por ello, en la mayor parte de las obras propuestas “she is required to identify against herself”⁴.

Como apunta Jacobson, la lectora genera su propio sistema de significados y, aducimos aquí, elabora respuestas transgresoras a sus lecturas. A este respecto, compartimos la visión de Gonzalo Abril (2005: 199-200) que equipara a la mujer lectora intratextual con la espectadora real contemporánea de las *soap opera*, observando en ambos sujetos la capacidad de superar una relación meramente identificativa: “la lectora puede distanciarse intelectualmente de la heroína, superarla en sabiduría y no compartir su confusión”.

En este sentido es en el que mejor se comprende la idealización que realiza Máximo Manso de Irene. Por ejemplo, una tarde, toda la familia acude a ver una representación titulada *El nacimiento del hijo de Dios y La degollación de los inocentes*. Ante ella, Irene muestra una actitud crítica, de repulsión ante la teatralidad y la vanalidad que muestra esta representación de un tema religioso, realizando así una interpretación de la obra patriarcalmente *deseada* (Pérez Galdós, 1999: 91-91).

Si aceptamos entonces la existencia de dos modos generales de lectura radicalmente diferentes profesados por nuestras heroínas, nos interesa traer a esta investigación la división que propone Gonzalo Abril (2005) –citando un ensayo de S. Hall– en relación a la decodificación que realiza el televidente ante el discurso masivo en la sociedad postmoderna. Pese a que sean objetos de estudios diferentes, consideramos que existe una semejanza en cuanto a la relación que se establece entre un receptor y un mensaje recibido, independientemente de su tipología⁵.

3 Por ejemplo, en relación a la obra galdosiana, Acevedo-Loubriel (2000: 101) pone de manifiesto el hecho de que la intención del autor es enviar un determinado mensaje a una lectora extratextual: “Podemos decir, entonces, que la novela galdosiana les inculca a las lectoras reales la idea de no fomentar demasiado la lectura a menos que no sean textos apropiados que la alejen de la fantasía. Les inculca la idea de que las novelas de folletín son nocivas pues las alejan de la realidad y no les brinda una proyección adecuada de la verdadera vida”.

4 Respecto a la consideración de la literatura como una actividad ligada a los intereses políticos, apunta Acevedo-Loubriel (2000: 50-51): “El personaje de la lectora esconde una agenda política dirigida a promover el proyecto burgués liberal, dirigida a exaltar los derechos que deberían ser inalienables para el hombre: la libertad de culto, la de pensamiento y la defensa del progreso social, y no el estatismo y lo tradicional existente antes de la Revolución del 68”.

5 Aunque el autor plantee tres tipos de lectura diferentes, en esta investigación podemos observar claramente la existencia de dos. El otro modo lector lo denomina Gonzalo Abril (2005: 204; cursivas del texto) “*lectura negociada*” e implica “una interpretación propia, vinculada a las condiciones locales del intérprete y de la recepción, aun sin poner en cuestión la «posición privilegiada de las definiciones dominantes»”. El ejemplo que aparece para apoyar esta tipología es el de un trabajador en paro que “se muestra conforme con un reportaje periodístico según el cual es de interés nacional que los incrementos salariales no superen a la inflación, aunque mantenga sus demandas de aumento salarial y de mejora de las condiciones de trabajo”.

Por un lado, podemos entender la decodificación que realiza Irene de sus textos como una *lectura preferida*, que es “la que acaece cuando el mensaje televisivo se decodifica en los mismos términos en que ha sido codificado” (204). Es decir, existe una imbricación entre los deseos patriarcales y la interpretación del mensaje o la lectura, asumiendo la posición que el patriarcalismo pretende que profese.

Por otro lado, la lectura del resto de heroínas puede catalogarse como una *lectura de oposición*, que “supone que el receptor, comprendiendo la lectura preferida que se le propone, contextualiza el discurso en un marco de referencia alternativo” y “se manifiesta la voluntad de una lectura contra las reglas del código hegemónico” (204-205). En este marco dónde situamos las tres maneras de afrontar el ejercicio lector por parte de las heroínas seleccionadas, exceptuando aquellas representadas como modélicas.

Emprendamos entonces el análisis a través de la manera en que las heroínas propuestas llevan a cabo su lectura. A lo largo de este recorrido percibiremos cómo el personaje ficcional elabora y transforma los diferentes textos insertados en las obras propuestas, comprendiendo así la compleja situación de intertextualidad en que han sido construidas.

3.2. Introspección y ficción

Comenzando por Lina, conocemos que se aproxima a la novela. Sabemos que ha leído literatura romántica y que, a través de esta, formó su impresión sobre determinados lugares que, al no coincidir con su imagen real, decepcionaron a nuestra protagonista (Pardo Bazán, 2000a: 692-693). De esta manera, uno de los objetivos de la lectura para esta heroína es el que “trata sobre el modo de hacer visible lo invisible” (Piglia, 2005: 13).

Asimismo, ha leído *El Quijote*, dado que se refiere a él en uno de sus diálogos con el pretendiente propuesto por Polilla. Las referencias a la obra cervantina son una constante en la representación de la mujer lectora, dado que se percibe a esta como una soñadora que ficcionaliza su realidad. Obsérvese cómo la percepción sobre el personaje es totalmente diferente en la perspectiva de la heroína, quizá porque entienda la frustración del hidalgo ante una realidad poco propicia a su realización:

–Acierto de fijo –adulé–. Usted, persona de entendimiento superior, tiene dos criterios, dos sistemas; uno, para servirle de arma de combate, en esa lucha recia que adivino, y en la cual derroché usted la juventud, la salud y el cerebro, sin resultado; otra, para gobernar interiormente su existir y no ser ante sí propio un Quijote sin caballería... y sin la gran cordura de Don Quijote, ¡qué a mí se me figura uno de los cuerdos más cuerdos! (Pardo Bazán, 2000a: 645)

Esta alusión a la obra cervantina podría situarse al nivel que Rubén Benítez (1990) en su estudio acerca de la presencia de Cervantes en la obra de Galdós denomina citas y alusiones. La heroína alude directamente al héroe para dignificar su figura, otorgando una perspectiva subversiva a su locura.

Otra de los personajes que, pese a la predominancia de la mística en sus lecturas, se acerca al género novelesco es Ana Ozores. Sin embargo, el único dato que se nos ofrece es que existían determinados títulos vedados para ella, aunque escasos⁶. En consecuencia, no podemos proponer ninguna conclusión sobre la influencia o el tipo de relación que existe entre este género y nuestra heroína. Pese a ello, sí que se nos ofrecen datos más explícitos sobre su relación con el cuento, género que supone la primera toma de contacto con la literatura y cuya función será la de sustituir aquel anhelo de amor real del que carecía en su infancia.

Por el contrario, la relación de La Regenta con el teatro sí que nos ofrece muchas más claves sobre el tipo de relación existente. La actitud de la heroína va a ser la de interconectar su vida con la historia ficcional. Con un modelo claramente imitativo, desea una vida como la que está viendo proyectada sobre las tablas comparando, del mismo modo, a su amante con el personaje representado. Este hecho constituye una de las principales herramientas subversivas, ya que comprendemos la capacidad de la obra de incitar a la heroína al adulterio, insertando este en una época donde es considerado “un ataque a los códigos de la sociedad contemporánea” (Ciplijauskaité, 1984: 44).

Cabe apuntar entonces que el teatro le sirve a Ana Ozores como revulsivo de su propia vida y como incitador del deseo de otra vida mejor. Incluso llega más allá al no distinguir las fronteras entre lo real y lo imaginario al suponer el parecido con la actriz que representa a la protagonista: “Al ver a doña Inés en su celda, sintió la Regenta escalofríos; la novicia se parecía a ella” (Clarín, 2009: 106):

Otra de las consecuencias que el teatro genera en su comportamiento, es la ofrecerle un modelo de vía de escape a través del amor – “¡Ay! sí, el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística; huir de él era imposible” – y una herramienta para dibujar las características deseadas del hombre a buscar: “y don Juan... ¡don Juan, aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia!” (107).

No olvidemos que el gran drama de Zorrilla no deja de ser una obra maestra del movimiento literario anterior. Aunque “el autor representa la fase religiosa del romanticismo”, en muchas ocasiones esta religiosidad no resulta ser más que “bello ropaje poético prestado a leyendas tradicionales de milagrería popular” (Oñate, 1938: 207). Una poesía que las niñas de Maltrana en *La estafeta romántica*

⁶ La censura paternal no siempre es seguida por Ana Ozores, como cuando lee a San Juan (Clarín, 2011: 272).

(1994: 36) juzgan imprescindible ya que “No sienten la sencillez ni la prosa en el teatro, que para ellas o es verso patético o no es tal teatro”.

Este tipo de amor literaturizado va a ser fundamental para poder entender la actitud de esta gran heroína ante la literatura. En ningún momento nos encontramos ante un verdadero sentimiento amoroso espontáneo. Por un lado, Ana va a situarse tan cerca del Magistral debido al instinto imitativo de la obra de Santa Teresa, ya que esta tenía un amigo clérigo que le benefició mucho; y de Álvaro Mesía, al que le extrapola las cualidades que admira del Don Juan Tenorio. No parece casualidad que los hombres elegidos por Ana Ozores en la novela sean los que posean una mayor conexión con la literatura. Entre estas relaciones, destaca por su complejidad la que mantiene con Fermín de Pas; percibiendo una gran similitud en la vida y personalidad de ambos. Esa búsqueda de sí mismos y el gran desasosiego que muestran ante sus circunstancias redundan en una fuerte unión que cada uno canalizará de forma diferente:

De modo que Ana y Fermín no sólo combaten contra el medio, sino también contra sí mismos. Su aspiración a una fraternidad espiritual es una aspiración a salirse, a escapar, a superar el medio. Por eso el medio se opone con toda su fuerza, empujándolos a caer e integrándolos así en él.⁷ (Clarín, 2011: 71)

Otro aspecto importante es la asociación de la literatura con ella misma. Debido a ello, nuestra heroína va a distanciarse de la literatura cada que vez que intenta encajar en un mundo que no llega a entender para encomendarse a las tareas que se constituyen como propias de su sexo. Alejamiento que, por otro lado, va a recomendar fervorosamente la madre de su marido.

En relación al teatro, observamos que también cumple una función esencial en la vida de Lina, aunque la relación con el texto sea opuesta⁸. Su amor a la libertad resulta tan relevante que se pregunta hasta qué punto las cualidades de un hombre pueden ser tan positivas como para perder ese bien tan preciado. En este punto, como en toda la novela, entran en juego sus lecturas, a las que otorga una importancia decisiva. Los libros van asociados a su pensamiento de una u otra manera, resaltando su afición a las comedias antiguas:

Hago memoria de que en Alcalá, leyendo las comedias antiguas, me sorprendía la facilidad con que damas y galanes, en la escena final, se lanzan a bodas [...]. En resumen, mi caso no es el frecuente de la mujer que repugna el matrimonio porque repugna la sujeción. Hay algo más... Hay esta alta, íntima estimación de mí propia; hay el temor de

7 Esta es una observación de Juan Oleza en el estudio preliminar de esta edición de *La Regenta*.

8 Una diferencia básica es que Lina se acerca al género mediante la lectura, mientras que Ana Ozores se presenta como espectadora de la representación teatral.

no poder estimar en tanto precio al hombre que acepte. El temor de unirme a un inferior... La inferioridad no estriba en la posición, ni en el dinero, ni en el nacimiento... (Pardo Bazán, 2000a: 651-652)

En estas comedias va a buscar, incluso, la respuesta sobre cómo solucionar una situación conflictiva en su vida, esa curiosidad por descubrir el amor carnal: “for many women readers, fiction was a place to get «lessons on life»” (Milloy y O'Rourke, 1991: 34). Así, se acordará de *El médico de su honra* y extrapolando su trama, seguirá su consejo e irá a visitar a un médico desconocido (Pardo Bazán, 2000a: 671). Sorprendido, este tratará de resolver sus dudas sobre el sexo a través de los libros también. Pese a que no se especifican, podría deducirse que resultan ser diferentes manuales sobre medicina (Pardo Bazán, 2000a: 675).

Tiempo más tarde, ella misma –siempre en soledad–, a través de esos libros, intentará seguir descifrando el misterio que envuelve la sexualidad. A medida que vaya descubriéndolo, irá avergonzándose incluso de haber nacido, dado que no logra superar ese prejuicio que se inculcaba a las mujeres desde su nacimiento. Resulta relevante recordar que dos de sus mentores eran canónigos.

Además del teatro, siente especial predilección por la poesía; más concretamente, hacia la obra del poeta romántico Lamartine. Este autor también ejerce una influencia decisiva sobre sus actos, y el ejemplo más claro es el intento de llevar a la muerte a Agustín. Al mismo tiempo, parece envolver toda la relación de amor entre ellos: “Los dos enamorados «bogábamos en silencio» –recuérdese a Lamartine–, sin otra preocupación que la de soñar que el amor, según nos enseña el poeta, no es eterno, que tan deliciosas horas huyen, y deben aprovecharse con avidez” (718).

La lectura de su obra nos recuerda el carácter solitario y secreto del ejercicio lector cuando se aproxima a los límites de lo permitido socialmente: “En secreto, aún se puede leer a Lamartine... Mi desquite es leerlo a solas... Agustín acaso me embromaría, si le cuento este ejercicio *rococo*” (709; cursivas del texto).

La poesía –en este caso de Fray Luis de León– acompaña a nuestra protagonista hasta sus reflexiones finales. A este respecto, interesa la selección que realiza el personaje hacia uno de los versos de Fray Luis en el que predomina “la gran voz femenina que enuncia el poema «Noche oscura»” (Rossi, 1993: 17): “Tal vez no necesito hacer más de lo que hago, ni sufrir más de lo que sufro: basta que cambie mi corazón. Sólo entonces seré, como dijo el gran poeta, «amada en el amado transformada»” (Pardo Bazán, 2000a: 736).

Una vez apuntado lo anterior, el primer dato reseñable en torno a las heroínas analizadas es la ausencia de un patrón común en la relación con sus lecturas. Sin embargo, sí que se desprende de los textos una semejanza importante y es que, de una manera u otra, todas son capaces de superar el texto al que se acercan. Es indudable que los manuales de medicina en los que Lina busca las respuestas

a sus interrogantes acerca de la sexualidad no se habían creado con el propósito de solucionar las dudas de una mujer. De la misma manera, ninguna de las lecturas a las que se acerca Ana Ozores pretendía ir más allá del entretenimiento, induciendo a la heroína al adulterio, a la reflexión o a la extrapolación de una conceptualización romántica del amor a su realidad. Una segunda anotación importante radica en la autoridad que estas lectoras otorgan a sus libros.

3.3. Allanamiento de lo masculino y lectura emancipada

Si comenzamos por Tristana, podemos dividir sus diferentes lecturas en dos bloques diferenciados. El primero quedaría compuesto por todos los libros a los que hace alusión de una manera más o menos directa. De diversos modos, sabemos que ha leído muchas obras de Shakespeare, *La dama de las Camelias* de Dumas, o a diferentes poetas como Fray Luis de León, Francisco Camprodón o Rodrigo Caro. Este bloque no tiene una función que podamos resaltar pero, desde luego, es innegable que podemos observar su influencia en sus escritos. El segundo acogería a los que, dentro del primero, tienen una función especial por diferentes razones. Este el caso de *Macbeth* o de la *Divina Comedia*.

Pese a que no aparece explicitada la relación que existe entre la obra de Dante y nuestra lectora, podemos observar múltiples conexiones entre ambos textos. En líneas generales, la obra remite a otro texto en una relación intertextual basada en la apropiación de la identidad de dos de las protagonistas femeninas de la *Divina Comedia*, como resultado de su identificación ante una y la admiración que profesa hacia la otra⁹.

El primer personaje al que Tristana alude directamente, firmando con este nombre algunas de las cartas que dirige a Horacio o sustituyendo su nombre por este en determinadas ocasiones, va a ser Paquita da Rimini¹⁰: “De todo esto y de algo más que observo en mí, deduzco... ¿En qué piensas? ¿Verdad que nunca querrás a nadie más que a tu *Paquita de Rimini*?... Pues sigo diciéndote... No, no te lo digo” (Pérez Galdós, 2008: 198; cursivas del texto).

Tristana se siente reflejada en la historia de este personaje. Mientras nuestra lectora pasa de mantener relaciones incestuosas con don Lope a comenzar a establecer una relación casi de amantes con Horacio, va a tener que soportar constantes amenazas por parte de su tío. Por su parte, Francesca da Rimini es una casada adúltera que es asesinada junto a su amante a manos de su marido.

Por la similitud que encuentra con Francesca, Tristana manifiesta una especial

9 La diferencia respecto al resto de heroínas es que no encontramos a Tristana leyendo estas obras, sino que a través de diferentes elementos como la alusión directa descubrimos que no solo las ha leído, también las ha transformado e interiorizado en sí misma.

10 Galdós *traduce* al castellano coloquial el nombre del personaje de Dante.

inclinación hacia el pasaje que habla de su historia dentro de la obra de Dante. Incluso va a recitarlo como si fuese una actriz. De esta manera, “a las dos semanas recitaba con admirable entonación de actriz consumada el pasaje de Francesca, el de Ugolino y otros” (192).

El siguiente personaje que reviste especial importancia para entender la relación entre las dos novelas es el de Beatriz. Lo primero que debemos apuntar es que la asociación se produce voluntariamente por parte de Tristana. Nuestra protagonista se refiere a ella misma como *Beatrice* (194)¹¹.

Beatriz, dentro de la *Divina Comedia*, cumple una función esencial al ser una de las tres mujeres que intervienen en el auxilio de Dante en su proceso de ascenso en el infierno. Descrita como “feliz, sonriente y bella” (Alighieri, 2000: 242), posee todas las virtudes. La manera en que ayuda a ascender a Dante nos ofrece la clave del principal paralelismo que se produce entre estas dos heroínas: el amor. Para el autor, el amor es el motor principal que mueve el mundo. Este le inspira para escribir, de la misma manera que a Horacio le inspira para pintar.

Como resultado, totalmente embelesado de su belleza, los ojos de Beatriz van a convertirse en guía para Dante: “Dante recibe la inspiración e impulso ascensional mirando a los ojos de Beatriz, la cual los recibe mirando directamente a Dios: éste va a seguir siendo, en todo el poema, el mecanismo de ascensión de cielo a cielo para Dante y su guía”¹² (426).

Algo semejante le ocurre a Horacio. Sumido en honda tristeza, con una infancia desgraciada, va a encontrar, gracias a Tristana, lo que necesitaba para alcanzar una vida plena: el amor. Un amor que en la obra de Galdós es siempre “un sueño juvenil y romántico, una pasión de ánimo que afecta al cerebro, incendia las ideas e impulsa la voluntad hacia disparatadas acciones” (Benítez, 1990: 106):

Encontrábame otra vez con mis treinta años echados a perros, pues aunque conocía un poco la vida y los placeres de la mocedad, y saboreaba también el goce estético, faltábame el amor, el sentimiento de nuestra fusión en otro ser [...]. Volví a mis tristezas amargas de adolescente [...]. Te vi al fin; me saliste al encuentro. Te pregunté si eras tú... no sé qué te dije. Estaba tan turbado, que debiste de encontrarme ridículo [...]. Nuestro romanticismo, nuestra exaltación, no nos parecieron absurdos. Nos sorprendimos con hambre atrasada, el hambre espiritual, noble y pura que mueve el mundo, y por la cual existimos, y existirán miles de generaciones después de nosotros. Te reconocí mía y me declaraste tuyo. Esto es vivir; lo demás, ¿qué es? (Pérez Galdós, 2008: 161)

11 Con los dos personajes, Francesca da Rimini y Beatriz, Tristana se refleja y sustituye su nombre voluntariamente. Resulta inevitable entonces recordar la semejanza que este acto tiene respecto a la pardobazaniense Lina, quien, como apuntamos en el capítulo 1, escoge voluntariamente su nombre.

12 Nota a pie de página de Abilio Echevarría.

Capítulo 3. Textos ficcionales

Por otro lado, no resulta extraño que Tristana se refleje en Beatriz dado que, como ya apuntamos, se considera inteligente, fuerte y, excepto en los momentos de duda, mantiene una gran fe en sí misma y en sus posibilidades.

Tristana, como la musa de Dante, va a elevar a Horacio para salir del infierno de la tristeza a través del sentimiento amoroso. Una última semejanza la podemos encontrar en el hecho de que ambas protagonistas van a ser guías únicamente temporales.

Otro de los libros que resultan importantes en esta relación con la lectora es *Macbeth*. Esto se debe a que la heroína vuelve a identificarse con otra protagonista femenina:

Me dio a escoger, y elegí el *Macbeth*, porque aquella señora de Macbeth me ha sido siempre muy simpática. Es mi amiga... En fin, que le metimos el diente a la tragedia. Las brujitas me han *dicido* que seré reina... y yo me lo creo. Pero en fin, ello es que estamos traduciendo. ¡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! (214; cursivas del texto)

En este caso, la identificación se asocia al pensamiento feminista. Al igual que Lady Macbeth se ve impotente al no poder manejar la terrible trama en que está inmersa y se lamenta de no poder ser hombre para tener más margen de actuación, Tristana se sentirá limitada en su condición de mujer. Sin embargo, para el personaje galdosiano, la liberación femenina tiene otras aplicaciones como la incorporación al mundo laboral en igualdad de condiciones con un hombre.

Con estas palabras, percibimos que el rechazo hacia la opresión de la mujer supone para estos dos personajes un fuerte deseo de de-sexualización, de masculinización y, por lo tanto, del mismo anhelo de asunción de otra identidad sexual que manifiesta la pardobazanianana Fe Neira.

Deteniéndonos en Gloria, todas sus lecturas van a estar encuadradas dentro del Siglo de Oro. Ya hemos apuntado como su iniciación en el ejercicio lector está motivado por su padre. Mientras se deleitaba tocando el piano, Lantigua le mandaba a leer a la biblioteca, donde rápidamente se cansaba de hojear libros superficialmente: “Gloria volaba a la biblioteca de su padre; miraba a todos lados; hojeaba un libro y con desdén los volvía a poner en su sitio. Cogía otro, leía algunas páginas, más pronto se cansaba” (Pérez Galdós, 2011b: 187).

Debido a esta actitud tan indiferente ante la literatura, su padre pensó que andaba buscando novelas y, de este modo, Galdós nos muestra cuáles de estas obras existían en una biblioteca tan selecta de un hombre tan culto, religiosamente exacerbado y con unas ideas tan rigurosas¹³:

13 Ya apuntamos cómo se asociaba claramente el género de la novela al público femenino.

Aquí han entrado pocas novelas. De la basura que diariamente han producido en cuarenta años Francia y España, no hallarás una sola página. De lo bueno hay algo, poco. Me parece que en algún rincón encontraremos a Chateaubriand, a *Gulliver*, a Bernardino de Saint-Pierre y antes que a ninguno, a mi idolatrado Manzoni. (187-188)

Aun así, muy pronto extiende su prohibición sobre este tipo de lecturas y, aunque se puede entender que debió de leer alguna de ellas, el narrador no nos aporta ninguna información específica. Por ello, no podemos analizar qué tipo de relación o influencia tuvo con este género pero, por lo que se puede entrever en todo el conjunto de la obra, no debió dejar mucha huella en nuestra heroína. Lo que sí podemos observar son las ideas de Juan Lantigua sobre la relación entre la mujer y la novela, considerando que estas “enardecen la imaginación, encienden deseos y afanes en el limpio corazón de las muchachas, extravían su juicio y les hacen ver cosas y personas con falso y peligroso color poético” (188).

Esta primera idea de su padre es muy interesante porque resume aquel lugar común tan extendido en la sociedad decimonónica. Este personaje representa las ideas sexistas más características en torno a la mujer con alguna inquietud más allá de las tareas consideradas como propias de su sexo. Pese a ello, como ya hemos apuntado, será el que consiga consagrar definitivamente la relación de Gloria con los libros. No solo anima a esta a leer sino que, debido a su mala visión, su hija consigue acceder a una gran cantidad de lecturas¹⁴: “si Gloria no leía para sí, leía para su padre. Don Juan, con la mucha fatiga del estudio, con el continuo hervir de su cerebro y las largas vigiliass, y aquel afán constante en que su viva pasión política le tenía, iba perdiendo la vista” (188).

Inmediatamente después, nuestra heroína accede a los textos de carácter más intelectual. Dentro de estos, además, al hallarse en el mismo tomo de Quevedo la historia del *Buscón*, cuando su padre suspendía la lectura en voz alta, Gloria aprovechaba para deleitarse individualmente con esta (189).

Respecto a los últimos textos dentro de estas primeras lecturas que se nos muestran, no se nos informa acerca del modo en que Gloria los leyó. Pero lo que sí sabemos es que se apoderó de *Virtud al uso y mística a la moda* de D. Fulgencio Afán de la Rivera, *Guzmán de Alfarache* y *La Celestina*¹⁵. Es importante señalar, como apunta Ignacio Javier López en su edición, que estas lecturas no encajan con el tipo de educación que Don Juan pretendía inculcar en su hija (189).

Pese a que podríamos pensar que, dada la imagen tan extendida de la mujer débil y sumamente influenciabile, estas lecturas pudieran ocasionar algún tipo de trastorno en ella, o encender algún tipo de deseo o afán como temía su padre,

14 Lecturas que, por otro lado, serán seleccionadas, al menos gran mayoría, por su padre en su biblioteca. Esta selección previa la comparte con Ana Ozores.

15 Y Don Juan le prohíbe *La pícaro Justina*, seguramente por su contenido erótico.

Capítulo 3. Textos ficcionales

Gloria se muestra incluso más inflexible que él, al censurar completamente este tipo de libros:

Sin más norte que su buen juicio, y libre de preocupaciones, Gloria, conversando un día con su padre sobre el viejo asunto de las novelas cuya lectura debe permitirse o vedarse a la juventud, dijo que la literatura picaresca de que tanto se envanece España por sus riquezas de estilo, le parecía una literatura deplorable, inmoral, irreverente y en suma antirreligiosa, porque en ella se hace la apología de las malas costumbres, de la holgazanería ingeniosa y truhanesca, de todas las malas artes y travesuras groseras que degradan a un pueblo. (190)

Esta manifestación de sus juicios, que habían provocado todas las lecturas anteriores, no solo se limita a esta crítica literaria, sino que va a extenderse también a la sociedad española imbricando, en el mismo discurso, literatura, política, religión y moral. Un pensamiento fundamentado, argumentado y carente de cualquier tipo de duda. De hecho, con una estructura muy similar a los de su padre:

[...] no podía menos de considerar a la sociedad del siglo XVII como una artista en la imaginación, pero caduca en la conciencia; y que comprendía el decaimiento de la raza española, que a la sazón no conservaba más virtud que un heroísmo ciego, virtud no suficiente a suplir la falta de un sentido moral puro y de una religiosidad sencilla y desnuda de superstición. (190-191)

Sin embargo, estas manifestaciones de su pensamiento vuelven a toparse con las ideas de don Juan, al cual lo que más le desagrada es el desenfado con que su hija se expresa, además de aterrorizarle “la precocísima aptitud que mostraba Gloria para el sofisma y la paradoja” (191). Por todo ello, notando algo de talento extraviado en su hija, don Juan decide guiarla por lo que él cree que es el *buen camino* ordenándole que “se diese una buena hartada de comedias de Calderón, acompañándola con lecturas diarias de los místicos, poetas y prosadores religiosos, para que variasen sus ideas radicalmente respecto a la sociedad española del glorioso siglo” (191).

Para el asombro y desencanto del padre, las ideas de Gloria se reafirman después de esta lectura individual y solitaria: “Abundan los personajes femeninos que leen y en el acto de leer construyen una identidad que no siempre es escamoteada por la instancia narrativa” (Patiño Eirín, 2005: 293):

Hablar pues de identidad, intentar su definición, tiene sentido en el caso de la cultura femenina, siendo conscientes de las limitaciones y de la imprecisión de tal concepto, porque a pesar de la intensidad y de la fecundidad de la crítica feminista actual [...] en

un afán desmesurado casi de recuperar el tiempo perdido, el conocimiento y el reconocimiento de la experiencia femenina es aún muy limitado. (Usandizaga, 1993: 11)

Su juicio incluso es más categórico que el anterior. Observa en la sociedad de la época una “inclinación demasiado ardiente al idealismo” (Pérez Galdós, 2011: 191), le repugnan los personajes de las novelas picarescas y afirma que “aquel ideal del honor y del amor no era la mejor ni más sólida piedra para asentar el edificio moral de una sociedad”. Sobre los místicos, afirma que existe en ellos “falta de equiponderación entre la fantasía y el discernimiento” (192), mientras que muestra su convencimiento sobre una religión pura y sencilla (192).

En torno a esta idea va a seguir desarrollando su argumentación, a pesar de los distintos incisos de su padre. Su seguridad en sí misma y en su discurso, alentado por el ejemplo de don Juan, va a provocar la continuación de esta disertación tan elaborada, para acabar haciendo un elogio de uno de los libros más importante de la historia: *El Quijote*:

De estas dos voluntades que aparecen una frente a otra en aquella sociedad calenturienta, se apodera Cervantes y escribe el libro más admirable que ha producido España y los siglos todos. Basta leer este libro para comprender que la sociedad que lo inspiró no podía llegar nunca a encontrar una base firme en que asentar su edificio moral y político. ¿Por qué? Porque Don Quijote y Sancho Panza no llegaron a reconciliarse nunca. (194)

En este texto comprobamos de nuevo el gran grado de elaboración de sus declaraciones. El aprendizaje para la realización de este tipo de discursos es muy probable que fuese asimilado por Gloria de los juicios que su padre realizaba sobre las diferentes lecturas que ella iba leyendo en voz alta.

Por otro lado, además de por Lantigua, este último discurso es presenciado por cuatro o seis personajes graves que “celebraron sus originales ocurrencias, mezclando hábilmente a veces la crítica con la galantería” (194). Ya podemos dilucidar que, desde luego, difícil sería que el discurso de una mujer pudiese ser tomado en serio. A pesar de ello, la curiosidad les hizo alentar a nuestra heroína para que concluyese su juicio sobre Don Quijote y Sancho Panza:

–Ustedes que son tan sabios no habrán dejado de observar que si Don Quijote hubiera aprendido con Sancho a ver las cosas con su verdadera figura y color natural, quizás habría podido realizar parte de los pensamientos sublimes que llenaban su grande espíritu; así como si el escudero... Pero no digo más, porque se ríen ustedes de mí. Ya sé que esto que hablo es algo extraño, quizás disparatado y hasta ridículo, por lo muy contrario a la verdad, que sólo ustedes pueden conocer; pero si es así, ténganlo por no dicho o por pura broma mía. (194)

Capítulo 3. Textos ficcionales

Analizando el fragmento seleccionado, se puede entrever que, al menos a partir del comienzo de este discurso, Gloria no es ajena a los valores que la sociedad espera de una mujer. Pese a ello, decide confiar en su intelecto y, aun terminando su discurso de una manera humilde, nuestra protagonista deja plasmado todo su pensamiento¹⁶. Pero la censura del padre vuelve a repetirse y, malhumorado, la reprende por su acción y sus ideas:

Afirmó que el entendimiento de una mujer era incapaz de apreciar asunto tan grande, para cuyo conocimiento no bastaban laboriosas lecturas, ni aun en hombres juiciosos y amaestrados en la crítica. Díjole también que cuanto se ha escrito por varones insig-nes sobre diversos puntos de religión, de política y de historia, forma como un código respetable ante el cual es preciso bajar la cabeza, y concluyó con una repetición burlesca de los disparates y abominaciones que Gloria había dicho, y que evidentemente la conducirían, no poniendo freno en ello, al extravío de la razón, a la herejía y tal vez a la inmoralidad. (195)

Es muy curioso observar el hecho de que, hasta este punto, con toda esa gran cantidad de lecturas y esa gran complejidad de los juicios que expone, Gloria solo ha llegado hasta los dieciséis años.

También Amparo se relaciona con la literatura ficcional. Por un lado, sabemos que lee alguna novela con la que se emociona profundamente. Con el propósito de entretenerle, Baltasar “trajo a Amparo alguna novela para que se la leyese en voz alta”. Sin embargo, juzgando que la emoción que esta le genera le es perjudicial, decide no volver a proveerle ninguna: “pero en tan fácil en llorar la pitillera así que los héroes se morían de amor o de otra enfermedad por el estilo, que convencido el mancebo de que se ponía tonta, suprimió los libros” (Pardo Bazán, 1999d: 594).

Por otro, queda profundamente conmovida ante el teatro. Mantenido esta falta de criterio y juicio, basándose únicamente en la emoción, el espectáculo exalta los ideales inculcados a través de la lectura de periódicos progresistas: “Amparo sintió como un nudo, como una bola que se le formaba en la garganta, y haciendo un supremo esfuerzo, se agarró a la barandilla de la cazuela y gritó «¡bien!... ¡muy bien!» dos o tres veces, luciendo su voz de contralto” (624). Esto demuestra que “Amparo confunde la acción política con la fantasía, al ser incapaz de distanciarse críticamente de su lectura” (Tsuchiya, 2008: 143). Como ya hemos apuntado, este recurso narrativo de la lectora emocional conmovida hacia la fuerza de la escena lo podemos observar en otras heroínas como Ana Ozores. La gran diferencia respecto a las lectoras ya mencionadas es la identificación de Amparo con un ideario

16 Recuerda mucho a las escritoras de los siglos XVIII y XIX que, para escribir, debían presentarse siempre de una manera específica para poder ser aceptadas.

frente a la identificación del resto con un personaje. La emotividad sugerida por la obra es similar en todos los casos.

Adentrándonos un poco más, merece la pena ser destacado el estudio realizado por Sotelo Vázquez (2005) acerca de la obra representada. En él, desbrimos que este drama se titula *¡Valencianos con honra!* y pertenece a Palanca y Roca. Aunque, dado el tema que nos ocupa, no nos interesa profundizar excesivamente en su contenido, si debemos poner de relieve que se produce un claro intertexto entre las dos obras en cuanto a estructura y que, además, Amparo asume como legítimo el comportamiento de algunos de los personajes¹⁷:

La conducta honrada y valiente de los personajes del drama sirve de justificación, modelo y estímulo ético a la conducta de la protagonista de la novela. Pues, Amparo, a pesar de la rabia y la cólera que inundaba su pecho por la traición de Baltasar, nunca actuaría por la espalda, es decir, de forma anónima, sino dando la cara a todos aquéllos, que elegantemente vestidos, ocupaban los palcos de platea, que poco a poco se iban vaciando ante sus pupilas impotentes e inmóviles. (146)

De la relación de Fe Neira con la ficción, poco podemos exponer más. Nuestra lectora se embebe con todo libro al que pueda acceder, resultándole indiferente el género. En distintas partes de la novela, obtenemos informaciones dispersas sobre las diversas lecturas que han ido a parar a sus manos. Sabemos que ha leído al Cid o a alguna de las heroínas de Ibsen¹⁸. Sobre la obra de este último, realiza un comentario sobre *Casa de Muñecas* que relaciona con su vida cuando expone a Mauro su proyecto de irse de Marinada:

La heroína de Ibsen a que usted alude deja a su marido y a sus hijos. Se dan casos de mujeres que los dejan por motivos peores que los que guían a Nora; pero, en fin, ello es que Nora abandona a tres inocentes. ¡Yo... abandono a varios culpables! (Pardo Bazán, 2004: 244)

Merece la pena observar cómo Fe trastoca el patrón de identificación con las heroínas de sus libros. Mientras muchas otras seleccionan los modelos en función del éxito alcanzado o de la capacidad de autonomía que consiguen ejercer, la lectora racional manifiesta su admiración ante “la independencia de su carácter, [la capacidad de] emanciparse de objeto a ente con pensamientos individuales”

17 “El desarrollo argumental del capítulo de La Tribuna, «Ensayo sobre literatura dramática revolucionaria», se acompasa perfectamente a la estructura dramática en tres actos de la obra de Palanca y Roca” (Sotelo Vázquez, 2005: 143).

18 “El otro día estuvieron tan necias las de Tardejón con tumba y daca la poetisa, y vuelta que les leyesse *mis inspiraciones*, que para tomarlas el pelo recité un romance del Cid” (Pardo Bazán, 2004: 201; cursivas del texto).

(Ciplijauskaitė, 1984: 124) de Nora. Un personaje que no atraviesa mil aventuras solventándolas a través de sus cualidades morales como las heroínas románticas, sino que cuando “Nora habla de su propio trabajo a Cristina, lo que subraya es el aspecto de la ganancia y la satisfacción que ha tenido de conseguirlo «como un hombre»” (142).

3.4. Evasión lectora

El primer elemento reseñable en esta aproximación a la lectora evasiva es la masiva presencia de la novela frente a otro tipo de textos ficcionales. Existe una gran desproporción entre esta y el resto de los géneros literarios:

Las mujeres que poblaron las páginas de los libros leían principalmente novelas (como también lo hacían las de carne y hueso). Y si eran de amor, mejor que mejor. Roberto Robert advertía en «La enamorada» que sus contemporáneas solo podían soportar aquellos libros en que los amantes se salían con la suya, prefiriendo las novelas a los libros de historia, crítica o costumbres [...]. (Jiménez Morales, 2008: 115)

Este tipo de lectora se sumerge tanto en este ejercicio que, en mayor o menor grado, se produce una distorsión de la realidad generada por la extrapolación de los elementos ficcionales. A este respecto, la galdosiana Isidora Rufete se convierte en uno de los mejores ejemplos para ilustrar la relación existente entre la lectura de novelas y sus perniciosos efectos. Esta idea queda expuesta en el momento en que llega a la casa de Joaquín Pez y encuentra a Don Quijote al lado de Mefistófeles (Pérez Galdós, 2011c: 233).

Pese a ello, todos los libros que más van a influir en nuestra protagonista van a ser novelas, cobrando una importancia determinante en su vida¹⁹. La heroína declara explícitamente que es una de las compras totalmente necesarias (243). La relación entre lectura y compra aporta mucha información ya que la mujer, como nuevo agente en la sociedad de consumo, accede a un producto a través del cual puede interferir en la potente y fija estructura patriarcal: “Por lo cual, en la figura de la lectora suelen converger las ansiedades en torno al lugar de la mujer en la nueva sociedad de consumo” (Tsuchiya, 2008: 140).

Sin embargo, es su incapacidad para discernir la principal culpable de la intensa relación de Isidora con sus lecturas²⁰. Para empezar, considera que su historia es

19 De todas ellas, solamente se nos ofrece un título que es *Los Girondinos*. Esta obra es que le deja Bou para que se entretenga mientras se encuentra en la cárcel. No se ha resaltado porque no consideramos que tenga ninguna importancia particular dentro de las lecturas de Isidora.

20 Resultan esclarecedores los apuntes de Piglia (2005: 17) acerca de esa interpretación quijotesca de la realidad que manifiestan muchos de estos personajes: “Entonces comprendí lo que ya sabía: lo

perfectamente factible dado que ella había leído muchos más casos semejantes en las páginas de sus libros: “diciendo esto se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído” (Pérez Galdós, 2011c: 312).

Nuestra heroína mantiene tal simbiosis con el contenido de sus lecturas que no es capaz de distinguir “entre el mundo ficticio de la literatura y la realidad social que la rodea” (Andreu, 1982: 113). Esta actitud se agrava si atendemos a la clara disonancia existente entre su posición social y la que anhela. No debemos olvidar que “Con la Restauración se instaura ante todo un falso dualismo político y social, que enmascara la verdadera lucha de clases [...] entre burgueses y proletarios” (Ferrerías, 1988: 18). Siguiendo a Andreu (1982: 128), observamos cómo este intento de ascensión social es severamente castigado por Galdós²¹:

A pesar de que Isidora posee dos de los valores aparentemente necesarios para adquirir el estado virtuoso de las heroínas literarias, carece del elemento indispensable para alcanzar el estado de perfección moral: la resignación ante su estado social [...]. Nuestra protagonista es finalmente arrastrada por la vida, a pesar de su generosidad y de su amor por Joaquín, porque no supo –o no quiso– aceptar su condición dentro de la sociedad establecida.

Pese a ello, frente a la idea de Andreu que observa la caída de Isidora como resultado de su intento por transgredir un sistema de clases claramente conservador y cerrado (130), consideramos que prima el efecto pernicioso de unas malas lecturas en una mujer influenciada e ignorante²². Y es que Isidora no es una heroína voluntaria y conscientemente ambiciosa de un escalafón social superior, sino que es el resultado de unas falsas expectativas creadas por sus familiares y sus lecturas.

Volviendo a estas, 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. Así lo comprende Fernández de Azcárate (2012: 74): “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”.

que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño”.

21 “Galdós juzga negativamente la ambición pero sólo cuando ésta está relegada a la mujer” (Andreu, 1982: 125).

22 Incluso Concepción Saiz (1929: 49-50) parece entender la división de las lecturas en buenas y malas: “Ocurre con las lecturas, si son buenas y aunque sean desordenadas (las de Pura lo fueron en alto grado), lo que con los alimentos sanos: aunque se ingieran a destiempo, si el sujeto que los ingiere está bien constituido, siempre asimila algo útil, tanto en el orden físico como en el espiritual”.

Capítulo 3. Textos ficcionales

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, 2011c: 303), o su manera de expresarse (360), van a ser algunos de los gestos que Isidora va imitar de sus heroínas.

Asimismo, toma de los tipos literarios el criterio de selección para elegir un trabajo que estuviese a su altura. Una profesión temporal que fuese honrada y de la que ella tuviera constancia que hubiese sido ejercida por alguna de aquellas heroínas modélicas. Por esta razón, piensa “que la costura, la fabricación de flores o encajes le cuadraban bien” y, del mismo modo, descarta “otra clase de industrias, pues no se acordaba de haber leído que ninguna de aquellas heroínas se ocupara de menesteres bajos, de cosas malolientes o poco finas” (313).

Incluso va a utilizar a estas para justificar su comportamiento. El hecho de que muchos de los personajes de sus lecturas se hubiesen vestido de mujer del pueblo para presenciar las diferentes diversiones de este, le sirve a nuestra protagonista para darse permiso a sí misma (355). Esta actitud ante la moda aparece íntimamente ligada con su intento de ascenso social. Como apunta Gómez-Ferrer (1982: 158; cursivas del texto), “La obsesión por el lujo y el boato atenaza a casi todos los personajes femeninos de la alta clase” por el significado que el objeto u objetos adquieren, convirtiéndose en “un claro signo de *status*”. Por lo tanto, alcanzar esta riqueza material supone, dada la perspectiva de Isidora, haber alcanzado el escalafón social deseado. Por esta razón, observa que las heroínas literarias de clase alta se visten de una determinada manera, y ella intenta imitarlas a sabiendas de que es un paso más en su camino hacia la nobleza. La moda utilizada como elemento de igualación entre clases sociales:

Un estudio cuidadoso de los argumentos basados en si la mujer debe, o no, vestirse «a la moda», demuestra un punto esencial adicional. La importancia de este aspecto radica en el deseo de la burguesía de mantener separadas a las distintas clases sociales. Incitan los escritores a que la mujer lectora rechace toda idea de una posible movilidad vertical que pudiera haber asimilado a través del falso criterio de la igualdad a través de la moda. (Andreu, 1982: 57)

Es decir, a través del personaje de Isidora queda patente que “Género sexual y clase social son, entonces, los cimientos epistemológicos de la formación social y discursiva española” (Blanco, 1998: 20).

En esta línea, encontramos a la galdosiana Charo que, desde el momento en que aprende a leer, se convierte en una fervorosa lectora de novelas. Estas entran con tal fuerza en su vida que quedan instauradas como un pilar central en su existencia: “Una vez que se adentró en la lectura, dio en la flor de atiforrarse de novelas, y no es decible el alborozo con que veía entrar por debajo de la

puerta de su casa las seductoras entregas de mil colores con que hacen su agosto algunos editores de Madrid” (Pérez Galdós, 1984: 40).

Entre ellas, se nos facilita una abundante información acerca de los títulos a los que se acerca. En este sentido, Charo profesa una actitud selectiva, seleccionando las obras mediante un criterio intrínsecamente literario. Una de las características que más resalta es la predilección de la heroína por los personajes femeninos protagonistas, más concretamente, por un tipo específico: la mujer perdida.

Grandemente admiraba al personaje llamado Candelas, a quien hizo inmortal un novelista contemporáneo [...]. También le gustaba, sobre toda ponderación, el tipo de *La mujer adúltera*, víctima de las malignas asechanzas y ardides de los hombres, que siempre ¡oh humanidad! han de causar la perdición de las mujeres. Magdalena, incomparable tipo de *La esposa mártir* [...] no le causaba el menor entusiasmo, y decía no haber visto cosa más ingeniosamente tramada que *Los siete ángeles y los siete diablos* [...] obra en la cual se veía el singular caso de una mujer perdida [...]. No le parecía tan bien *El degüello de las monjas*, porque, a su juicio, era impropio que la condesa de X no se hubiera casado con su lacayo, después de haberle querido tanto [...]. (191-192)

Su predilección por el tipo de la mujer perdida es la causa por la que desecha la novela por entregas *La esposa mártir*. Esta obra es publicada en 1865 y es escrita por Enrique Pérez Escrich, representante de los valores de la Iglesia católica²³. Sin embargo, Charo no parece insertarse en el tipo de lectoras “ávidas de virtud” (Ferrerías, 2010: 22). La novela por entregas es un género bien estudiado ya por la crítica²⁴. La gran cantidad de veces en que se hace referencia a estas obras en nuestro objeto de estudio es comprensible dado el gran éxito de esta forma novelesca a lo largo de todo el siglo XIX.

En ellas, se ha observado la preponderancia de un “protagonismo femenino y problemas «femeninos»” (22) y, debido a ello, se comprende mejor el gran número de lectoras aficionadas a estas obras²⁵.

Para descubrir las principales características inherentes a las heroínas que poblaban las novelas por entregas, baste recurrir al modo en que Ido del Sagrario escribe estas en *Tormento*. En su proceso de escritura podemos dilucidar dos tipos de personajes femeninos. Por un lado, encontramos a aquellas “damas [...] más

23 Sin embargo, pese al rechazo de las obras en las que se promueve un ideal de mujer cristiana, sí que manifiesta su gusto por *La mujer adúltera*, otra obra de Pérez Escrich de 1864. Se comprende su gusto por su afición a la figura de la mujer perdida.

24 Para un análisis en profundidad, véase el citado estudio de Ferrerías (2010).

25 Asimismo, apunta M. Lyons (2011: 396; cursivas del texto) que esta lectura de novela por entregas era un elemento de socialización entre mujeres: “El *roman-feuilleton*, o la novela por entregas, era objeto de las conversaciones de las mujeres lectoras, y muchas de ellas cortaban los episodios a medida que se publicaban, y los pegaban o encuadernaban”.

quebradizas que el vidrio y más combustibles que la yesca” (Pérez Galdós, 2007: 136) –el tipo de mujer perdida que tanto agrada a Charo– y, por el otro, dibujadas en contraposición a estas, las protagonistas que, en el caso de la novela que se trae entre manos, son dos “Chicas huérfanas, apetitosas, tentación, carta, millones, virtud triunfante” (141)²⁶. Es decir, presenciemos la representación de dos mujeres que se resignan con sus desgraciadas circunstancias y cuyos valores morales son capaces de preservar su virtud contra toda tentación:

Como te decía, he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huerfanitas que, solicitadas de tanto goloso, resisten valientes y son tan ariscas con todo el que les hable de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día. (139)

Esta relación entre la mujer y lo natural es percibido también en *La estafeta romántica* (1994: 106; cursivas del texto) a través del personaje de Pilarica: “Sé que sacarás triunfante mi bandera, la bandera del bien, que tiene por escudo un corazón de madre, y por leyenda esta sola palabra: *Naturaleza*”.

Este esquema facilitado por Ido del Sagrario es válido para comprender por qué el narrador nombra tantos títulos de novelas por entregas sin individualizar casi ninguna ni indagar en cada uno de los títulos facilitados. Como explica Ferreras (2010: 202), existe una “sistemática esquematización” de la realidad que novelizan estos autores. Pese a que podemos observar “un reflejo de la conciencia colectiva”, existe “una repulsa firme de toda clase de explicación [...] se limita en este sentido, a ser una especie de caja de resonancia”.

Entre la gran lista de títulos leídos, se recalca la fascinación que *La dama de las Camelias* ejerce en nuestra heroína. Mediante la relación entre el libro y el personaje, descubrimos la manera en la literatura influye en su vida. Lo primero que vislumbramos es el modo identificativo en que Charo lee:

Pero entre todas leyó una que la impresionó extremadamente, con tal violencia que no se contentó con menos que con figurarse a la propia heroína de aquella fábula: esta obra era *La dama de las camelias*. Pero no hagamos alto en esto por ahora, que es un fenómeno natural, producido a ciertos caracteres por la lectura de ciertos libros, y vengamos a otras particularidades de la vida. (Pérez Galdós, 1984: 40)

Del fragmento seleccionado, se pueden deducir los principales tópicos acerca de la mujer lectora evasiva. Es decir, el narrador explica cómo, para que suceda

26 Comenta Ferreras (2010: 169) que la presencia de la orfandad es uno de los temas recurrentes en este tipo de obras: “La huérfana, o el huérfano, encontrarán siempre al final de un largo camino a sus padres; estos padres serán siempre ricos y poderosos, bondadosos y honrados”.

la identificación con el texto ficcional, se necesita una caracterización personal específica –la posesión de una dimensión sentimental exaltada y a una capacidad imaginativa descontrolada por una falta de educación– y a un cierto tipo de texto –representado básicamente por la novela–. Asimismo, merece la pena traer aquí este apunte acerca de la representación de la figura del lector que, sin embargo, en el marco propuesto para esta investigación, debe ser matizada. Esta figura del lector desmedido suele ser encarnada a través de la mujer –sin olvidar las excepciones que serán expuestas en capítulos posteriores–, que se contrapone a la representación del hombre lector reflexivo, crítico, intelectual: “En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría); aparece más bien como un lector extremo, siempre apasionado y compulsivo” (Piglia, 2005: 21).

Asimismo, Charo sufre de esa emoción desbordada debido a que su educación únicamente se basa en rudimentos básicos de escritura y lectura²⁷. Esta se manifiesta en todo su esplendor cuando se acerca a su lectura favorita ya que, incluso, después de haberla leído “doce veces y media”, se veía “afectada de vagos deliquios y de dulces arrobamientos durante tan grata tarea” (Pérez Galdós, 1984: 192-193).

Sin embargo, esta sensación no impide a Charo reflexionar sobre el destino de la heroína. La lectora se manifiesta en contra de la muerte de Margarita, protagonista de la novela:

«Es que aquello fue todo verdad –decía Charito para sí–; pues bien lo dice el autor, y, cuando él lo dice... A mí que no me digan. Si Margarita hubiera seguido con Armando, y el ganso del padre no hubiera metido el rabo en aquellos amores, de seguro no se habría muerto la pobrecita. ¡Bah! si aquello es para matar a cualquiera. Por lo que a una le ha pasado, puede saber lo que es eso...». (193)

A raíz de sus reflexiones, decide vivir ella misma la novela aplicando su propio final. Volvemos a encontrarnos con la extrapolación que realiza la lectora evasiva del contenido de las lecturas a su realidad. Charo deseaba ser “ardientemente ser *la dama de las Camelias*; pero sin morir”. Pretendía “Regenerarse con el amor de Mariano, tener una conferencia con el padre de éste; separarse de él” y, después, “volverse tísica y entrar a la muerte, para que luego el idolatrado amante tornara a su lado y ella se pusiera mejor y se fuera curando, curando, hasta quedarse buena y sana, con dinero y sin tisis” (193; cursivas del texto). Todo ello a través de una participación activa en el proceso. En todo momento, la heroína provoca el curso de los acontecimientos. No se conforma con esperar pasivamente a que algo suceda:

27 No hay que olvidar que el hecho de que la mujer se identifique por su sentimentalidad es intrínseco a su consideración. Por ello, esa preocupación patriarcal por la educación, para poder controlar los excesos de esta.

Capítulo 3. Textos ficcionales

Estuvo una semana con mortal ansiedad, y siempre amenazada por Mariano de una separación; y esperaba por momentos que viniera el enojado padre a decirle lo que saben cuantos hayan leído la obra de Dumas. Por fin, viendo que no venía, determinó ir ella en persona a casa de su presunto suegro, proyectando poner en juego todos los artificios y recursos necesarios para conmovier al anciano. (194)

Esta extrapolación no se reduce únicamente a la trama, sino que ella misma asume muchos de los elementos de la heroína. Uno de los más reseñables es que considera que se encuentra enferma de tisis (198). A su vez, escenifica al igual que una actriz en el escenario. Incluso parece actuar de acuerdo a un guión previamente preparado, ya que su discurso se mezcla con diversas frases rescatadas de la obra: “No soy más que una *pobre mujer...* todos me desprecian... no merezgo consideración... Estoy *sola en el mundo*, sin amparo y sin que *una mano protectora...*” (197; cursivas del texto).

Pese a que *La dama de las camelias* es su principal patrón, existen otras novelas latentes en esa dramatización de los acontecimientos, asumiendo sus aventuras como posibles desenlaces. De ellas, se fija principalmente en sus heroínas. Una de sus referencias es la protagonista de *Pasión y podredumbre* y se compara con ella porque piensa que “me va a pasar lo que le pasó a Emerenciana [...] que, como Ud. sabe, acaba con que se volvió loca, y la llevaron al *hospital del manicomio...*” (300; cursivas del texto). Otro ejemplo es la relación que establece entre la relación de Rosalía y *El padre adúltero*: “-Tu papá no quiere darles licencia -decía-, por eso de la religión, ¿sabes? Es un tirano que comprende el amor; pero ellos se saldrán con la suya, como Ernesto y Albertina en la novela *El padre adúltero*, cuando...” (328; cursivas del texto).

Tomando la manera en que “lo hizo la princesa Eteloína en *Los horrores del Castillo de Carramblum*” (342) decide enviarle una carta al indiano, a la vez que decide tomar la iniciativa llevándole esta en persona porque “así lo hizo Malvina en *Las tórtolas y los elefantes*” (343).

Esta manera de relacionar los conflictos y los distintos modos de actuar propuestos en sus obras también es un elemento que se repite en *La estafeta romántica* (1994: 139). Gracia aconseja a Calpena: “No hagas lo que Ernesto de Melville en la *Eponina*, que por su cortedad de genio dejó morir de pena a su amada, y él, no sabiendo cómo desenlazar la novela, se tiró a un estanque”.

Las referencias literarias influyen incluso cuando tiene que inventarse un nombre para uno de los personajes de la historia que ella misma está tramando: “mi esposo se llamaba Arturo -contestó Charito, rebuscando en el almanaque de sus lecturas el nombre novelesco que más le agradaba” (Pérez Galdós, 1984: 143).

Esta asunción del lenguaje y de los gestos extraídos de la literatura no solo se manifiestan en esta aventura provocada voluntariamente por ella, sino que son marcas comunes en su cotidianeidad. 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).

La referencia a la pobreza honrada es entendible si atendemos a la condición económica y social de las heroínas en las novelas por entregas. Ya hemos observado cómo las protagonistas de la creación de Ido del Sagrario son pobres pero honradas.

Otra de las consecuencias de la lectura de novelas es la interiorización del concepto de amor romántico, tan temido y tan repetido en las heroínas que hemos propuesto en esta investigación. Ella “se enamoraba en la acepción romántica y novelesca de esta palabra”. De esta manera, “era vehemente en sus afecciones, y entonces se le veía transformada por entero”. Cuando esto sucedía, se “olvidaba el lujo; se ponía seria; pugnaba consigo misma por pronunciar mejor; imaginaba acciones extrañas, con una sublimidad a esa manera [de los] episodios” (41).

La influencia del Romanticismo en la heroína es esencial para comprender la relación que puede sugerirse entre Charo y la obra cervantina. Rubén Benítez (1990: 106) acusa en la obra galdosiana que:

La literatura, en especial el Romanticismo, actúa además en los personajes como la novela de caballerías en el *Quijote*, creándoles una segunda naturaleza, un modo imaginativo que supera y suplanta la realidad de sus vidas. En este sentido, el Romanticismo se extiende más allá de unas fechas precisas y constituye una forma de vida, un modo de sentir, de actuar y hasta de morir común en los personajes imaginativos hasta en las últimas novelas.

La heroína abandona al hombre con el que vivía una vez que comienza a producirse esta transformación. El dinero que él posee es el culpable de que Charo pueda acceder a las novelas y, de esta manera, transgredir el camino trazado para ser presa de un amor romántico y anacrónico.

El tipo de amor que se presenta en relación a esta lectora –y en casi todas las propuestas en esta investigación– es un amor romántico; cuya principal diferencia respecto a otros tipos reside en el cambio de rol de la mujer que, a partir del Romanticismo, comienza a ser representada en las obras manteniendo una actitud activa, marcando entonces el inicio de una nueva etapa ya que anteriormente “se le negaba, no sólo en nombre de leyes morales o religiosas como al hombre, sino también por la situación pasiva a la que la condenaba el culto amoroso” (Oñate, 1938: 206):

Para los trovadores medievales, como para los poetas pastoriles o los autores de libros de caballerías, la mujer es algo así como una deidad ante la que se quema incienso, se

Capítulo 3. Textos ficcionales

gime doliente o se impreca con ira y dolor; pero ella, como deidad indiferente, recibe pasiva el culto que se le tributa. (205)

Asimismo, es curioso observar cómo se relaciona la ficción y la ambición por el dinero. El problema romántico que asola a Charo se ve incrementado en la misma proporción en que aumenta el caudal disponible (Pérez Galdós, 1984: 187)

Todas las herramientas literarias son incluso utilizadas voluntariamente como mofa hacia los demás:

La muy picarona se reía en su interior de D. Juan y de cuantos allí estaban presentes. En su artificioso desmayo, comprendió que debía volver en sí pronto para no alarmarlos demasiado, y, al fingir su pensaroso despertar, le parecía venir como de molde aquellas palabras que en todas las novelas dicen los personajes desmayados al despertar de su profundo letargo: «¿en dónde estoy?». (141)

Por último, al igual que muchas de sus coetáneas, observamos esa capacidad de imaginarse cosas que no ha vivido. Por ejemplo, a raíz de la lectura de *La esposa mártir* piensa que “así me gustaría a mí navegar” (139).

Es decir, Charo no es más que otro ejemplo de un tipo de personaje que no es que necesariamente no sea capaz de discernir entre realidad y ficción, sino que “el que lee ha quedado marcado, siente que su vida no tiene sentido cuando la compara con la los héroes novelescos y quiere alcanzar la intensidad que encuentra en la ficción” (Piglia, 2005: 142-143).

Esta distorsión también es perceptible en varios personajes secundarios de *La Regenta*. Por un lado, en el caso de doña Anuncia, sus lecturas quedan resumidas en novelas y folletines. Respecto a las primeras, la obra únicamente nos ofrece dos títulos que son *Werther* (Clarín, 2011: 295) y *La Etefvina*, “novela que había encantado su juventud” (311). Las dos obras las descubrimos en diferentes momentos porque se caen de su regazo, pero respecto a la segunda tenemos algo más de información de la que deducimos que su relación con la literatura va a ser la de extrapolar la ficción a la vida real, haciendo de esta una novela más. Y es que uno de los discursos con que se dirige a Ana va a ser al “estilo de *La Etefvina*” (312). Respecto a las segundas, resulta extraño observar cómo, mientras reprende a su sobrina por tener el vicio de la literatura, en cambio, “era liberal en materia de folletines” (294). Pero el único título del que tenemos constancia es del folletín del periódico *Las Novedades* que leía “en el comedor, junto a la gran chimenea” (294).

Esta colección de folletines va a ser recibido por la criada Petra dado que la “deja en un desván doña Anuncia” (Clarín, 2009: 522) y así va a extrapolar también la materia ficcional a la realidad, distorsionándola de esta manera: “Petra discurría perfectamente en estas materias, porque leía folletines [...] y sabía quién desafiaba a quién, llegado el caso de descubrirse los amores de una señora casada” (522-523).

El tercer personaje es Olvido. La hija de Páez, con 18 años y en un claro vínculo con Isidora Rufete, vive su vida directamente a través de la literatura. Si doña Anuncia y Petra habían llevado la ficción a la realidad, confundiendo en parte ambas, Olvido da un paso más imbricando totalmente su realidad con la ficción. De esta manera, las novelas marcan su destino²⁸:

A los 18 años se le ocurrió que quería ser desgraciada, como las heroínas de sus novelas, y acabó por inventar un tormento muy romántico y muy divertido. Consistía en figurarse que ella era como el rey Midas del amor, que nadie podía quererla por ella misma, sino por su dinero, de donde resultaba una desgracia muy grande efectivamente [...]. Poco a poco se fue apoderando de su ánimo aquella farsa creada por ella y tomó la niña en serio su papel de reina Midas; renunció al amor, antes de conocerlo, y se dedicó al lujo con toda su alma. (Clarín, 2011: 563)

Ese mismo deseo de vivir a través de la ficción es expresado por Leocadia Otero, que va a canalizarlo en la lectura de la novela y la poesía. Su lectura va a ir directamente relacionada con el plano amoroso. Esta dedicación de la vida de la heroína al amor puede ser explicada gracias a Arenal (1993: 93) si entendemos que “Amar para ella es la vida, toda la vida; el amor es a la vez un recurso, una ocupación, un sentimiento, y ama sin medida, ciegamente, con locura, con delirio, porque sin el amor, sin algún amor, su existencia es la negación”.

Además de no distinguir la realidad de la fantasía, Leocadia va a adoptar un comportamiento de mimesis con sus heroínas favoritas. Y es aquí donde comenzamos a atisbar el gran parecido que la une a otras heroínas como Isidora Rufete. Ella lee “con fe, con entusiasmo”, pero “sin crítica alguna”. Como resultado, creía y admitía “todo, unimismándose con las heroínas, oyendo resonar en su corazón los suspiros del vate, los cantos del trovador y los lamentos del bardo” (Pardo Bazán, 1999a: 658). Va a valorar la literatura desde el corazón, y esto tiene su causa en el uso que hace de los libros. Ella pretende vivir a través de ellos, crearse una vida ficticia que sustituya a la que tiene y, por lo tanto, necesita asumir lo que sucede en ellos.

Por lo tanto, en Leocadia existen los suficientes indicios para apuntar que el personaje es voluntario y consciente en la generación de otra identidad deseada, dado que, además, en ningún se expone que no manifieste una racionalidad suficiente. Un ejemplo claro es que se muestra capaz de desentrañar la escritura de Segundo y encontrar esa historia de amor implícita con Nieves. La única conclusión a la que podemos llegar respecto a Leocadia es que, pese a tener una capacidad intelectual suficiente, ha decidido elegir la literatura como forma de vida convirtiéndose, quizás, en el ensueño de todo escritor:

28 Más tarde, Olvido se hará devota “cansada de no tener en el corazón más que trapos” (Clarín, 2011: 564), hallándonos así antes una búsqueda constante de una vida plena lejos del tedio y el hastío. Preocupación que será, muchas veces, la causa de ese vuelco hacia la literatura.

Capítulo 3. Textos ficcionales

El lector adicto, el que no puede dejar de leer, y el lector insomne, el que está siempre despierto, son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura. Los llamaría lectores puros; para ellos la lectura no es sólo una práctica, sino una forma de vida. (Piglia, 2005: 21)

En la misma obra, podemos encontrar una mujer lectora más. Se trata de Elvira, la poetisa. Es adicta al género de la poesía y extrapola a la realidad incluso los gestos y movimientos de las heroínas. Cuando ve a Segundo, adopta “la acostumbrada postura lánguida y sentimental, que hacía parecer más hundidas sus mejillas y más ojerosos y marchitos sus párpados”. Asimismo, recobra “su andar la melancólica inclinación del sauce, y dejando a un lado bromas y retozos, se consagró por completo al *Cisne*” (Pardo Bazán, 1999a: 761; cursivas del texto).

La afición por las letras de Segundo va a conquistar a este personaje. La poeta se sabe de memoria todas sus composiciones. Sin embargo, Elvira da un paso más que Leocadia en cuanto a mujer lectora, y escribe ella misma sus propias obras. Pero estas, dadas sus lecturas y su educación, van a dejar bastante que desear, aunque van a desprender esa frustración ante sus circunstancias (762). No debemos olvidar la fobia social existente durante la época decimonónica contra la figura de la poetisa, repudiada en cuanto agente social activo. Como anota Noel M. Valis (1989: 334), esta “es demasiado «visible»” y “esa visibilidad ofende a la comunidad por ir en contra de la noción de la mujer como cuerpo ausente”.

Es por tanto la lectora evasiva un agente altamente dilapidador de estructuras sociales. A través de una supuesta carencia de racionalidad el personaje se apropia de una identidad deseada y literariamente generada. Otro aspecto que llama la atención es la ausencia de injerencias externas. Es decir, pese a que se produce, como ya observaremos cuando tratemos la percepción social, un intento de influencia en nuestras heroínas respecto a su relación con los libros, no se consigue resultado alguno. De esta manera, podemos analizar la actitud de estas con sus lecturas desde una doble perspectiva: bien como mujeres incapaces y débiles totalmente inconscientes y sin ninguna responsabilidad sobre sus acciones, o bien como mujeres que, consciente o inconscientemente, utilizan sus lecturas como medio de escapar a la posición en las que la sociedad patriarcal las relega. Tal y como expresa Andreu, la “imaginación, consecuencia de la mala educación de la mujer, es el segundo enemigo de la moral femenina. Esta, conjuntamente con el egoísmo, incita a la mujer a salirse de patrones tradicionales en busca de nuevas experiencias” (Andreu, 1982: 59).

3.5. Conclusiones

A lo largo de todo el desarrollo hemos percibido en los personajes una especial disposición hacia la lectura de novelas. A través de ellas, la lectora suele ser conducida hacia la focalización en el ámbito amoroso. Es en este punto cuando debemos retornar al origen de la nueva novela que empieza a generarse desde el siglo XVIII y, más específicamente, a Richardson, creador de una nueva identidad femenina en ella. Si ya apuntamos al principio de este capítulo que la figura de la mujer comienza a cobrar una importancia determinante en el desarrollo de esta, poniendo el énfasis en su perspectiva, baste aclarar ahora que ese protagonismo queda limitado a una única dimensión: “Richardson encuentra la alternativa retórica y lingüística en la que expresar la nueva dimensión de la personalidad femenina, la de su sensibilidad” (Usandizaga, 1993: 30).

Samuel Richardson convierte el cortejo amoroso en el momento central de la vida de la mujer, y confirma que es en la ceremonia del cortejo cuando la mujer ejerce el mayor poder que la nueva ordenación social le otorga [...]. La originalidad de Richardson está en presentar la seducción desde el punto de vista femenino, a diferencia de los relatos donjuanescos del pasado, inevitablemente narrados desde la perspectiva de la psicología masculina. (31-32)

La nueva técnica utilizada para poner en un primer plano la perspectiva de la mujer frente a la del hombre es utilizada por Ido del Sagrario en *Tormento* en su intento por escribir una novela por entregas. Asimismo, subráyese la relación que se establece en el fragmento entre romanticismo y escritura femenina:

Tú, que eres la más romántica y hablas por lo fino diciendo unas cosas muy *superfrolíticas*, te entretienes por la noche en escribir tus memorias... ¡qué risa! Y vas poniendo en tu diario lo que te pasa y todo lo que piensas y se te ocurre. Él figura que copia párrafos, párrafos de tu diario... Nunca me he reído más... El hombre me puso la cabeza como un farol [...]. (Pérez Galdós, 2007: 220; cursivas del texto)

Pese a lo que pueda pensarse y aunque este protagonismo pueda entenderse como “un primer paso en la liberación de la mujer” (Usandizaga, 1993: 33), esta fantasía no se aleja de la concepción patriarcal del destino de la mujer y de su sueño doméstico. En la obra de Richardson *Pamela* “la heroína resiste al seductor y recibe el premio que se merece”. Su virginidad intacta “le da acceso al objetivo principal de la existencia femenina; conseguir que el seductor se transforme en seducido y que se case con ella” (32).

Capítulo 3. Textos ficcionales

Además de en la obra de Richardson, en *La estafeta romántica* (1994: 116), el personaje de Gracia, al exponer los elementos que busca en sus libros, resalta los elementos a los que estamos aludiendo: “Que aya mucho interés y sorpresas, me gusta; que se pase miedo y zozobra, siempre que al fin se casen”.

Sin embargo, a medida que avanza el siglo XIX, y con él la evolución de la novela, comienza a mostrarse “la futilidad y la inoperancia del proyecto matrimonial en los términos en los que se plantea” y, por ende, “La representación imaginativa del destino femenino resulta así cada vez más difícil” (Usandizaga, 1993: 49). Una vez que los autores comienzan a percatarse de la insuficiencia –o de la contradicción existente en la difusión de un modelo amoroso contrario al de los cánones deseados– de estos márgenes ofrecidos para la mujer, “se crea un inevitable vacío en torno a la identidad femenina” (50). Por lo tanto, la novela a partir de la segunda mitad de siglo asiste a una profunda crisis en torno a su representación al carecer de un “espacio imaginativo al margen del amor, ni salvación posible fuera de él” (15)²⁹.

Cada vez más sumergidas en la búsqueda ya exasperada e imposible de la identidad femenina en el amor, uno tras otro, los personajes femeninos de las novelas de fin de siglo se ven condenadas al fracaso y a la muerte como única solución a un planteo literario obsoleto. (49)

Debido a ello, muchas de estas heroínas incapaces de satisfacerse en la experiencia amorosa que se las propone y que consideran obsoleta la creencia de que “la noción de felicidad y realización personal queda asociada definitivamente para la mujer a la satisfacción amorosa” (14), virarán hacia la indagación de las distintas posibilidades ofrecidas por sus lecturas, siempre superándolas. Al igual que en la figura Don Quijote, percibimos en estas representaciones la defensa de una autoinvención personal:

Al cartesiano «pienso luego existo» y a la sentencia orteguiana de «yo soy yo y mi circunstancia» opone el hidalgo de la Mancha su capacidad de inventarse otro sí mismo y, por ello, declara sentirse libre para escoger cuantas identidades imagine. (Fernández de Azcárate, 2012: 69)

29 Aunque valgan para apoyar esta teoría la mayor parte de las heroínas propuestas en esta investigación, Usandizaga (1993: 51) reconoce a Ana Ozores como una de sus mayores exponentes: “En una situación argumental inevitablemente complicada por la presencia constante y opresiva del poder de la Iglesia en la vida española, la historia de Ana plantea rigurosamente los problemas de identidad femenina a los que se enfrenta el género novelístico [...]. Ninguna de las alternativas amorosas es satisfactoria, y el destino de Ana ejemplariza la imposibilidad de invertir la herencia literaria amorosa en una situación aceptable”.

La lectora se interna en la ficción –tanto de la novela como del resto de géneros expuestos– y elabora esa materia de muy diferentes formas construyendo, de esta manera, una identidad genérica al margen de la deseada por el proyecto burgués. En muchas ocasiones, este proceso es fácilmente perceptible como, por ejemplo, en el caso de Gloria. Sin embargo, en muchas otras, esta construcción pasa desapercibida al lector ya que aparece cubierta por otros elementos mucho más visibles, como la aparente locura. De esta manera, lo que en muchas ocasiones ha sido estudiado como un personaje femenino tipo desbordado por su dimensión sentimental y utilizado como instrumento ejemplarizador para una lectora extratextual, parece desbordar esta simplificación para adueñarse de su propia identidad:

[...] la lectura nos configura como sujetos e individuos, y ayuda a construir el contenido de la vida cotidiana y de la experiencia mediante proyecciones valorativas. El punto de partida es que un texto literario es un agente importante en la transmisión de la cultura; en definitiva nos proyecta las imágenes (identidades e identificaciones) mediante las cuales los seres humanos configuramos nuestras vidas y actitudes, que se le comunican y transmiten a las generaciones posteriores. (Zavala, 1993: 48)

Apuntado esto, corroboramos nuestra visión del ejercicio lector como un ejercicio fundamentalmente performativo. La lectora transforma su realidad a raíz de los elementos que los libros le proporcionan. Es más, el personaje es capaz de adoptar una identidad tan fuerte como para enfrentarse a la legitimada socialmente.

