

ANÁLISIS DE LAS PROTAGONISTAS DE ALGUNAS NOVELAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y GIOVANNI VERGA

SIMONA ANNA BARBAGALLO
Universidad de Catania (Italia)

INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama artístico español e italiano de finales del siglo XIX, Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga se destacan como dos de los mayores representantes. Los dos autores, a través de sus obras, nos ofrecen una visión histórico-social que se ha convertido en una inagotable fuente de información. Ellos realizan una vívida y detallada descripción de la dinámica finisecular, logrando presentar sus características a través de los personajes que viven en sus obras. *La de Bringas*, *Tigre real*, *Fortunata y Jacinta* y *La Loba* representan un claro ejemplo de cómo Benito Pérez Galdós y Giovanni Verga han conseguido llevar a cabo un retrato fiel de la sociedad de su tiempo, poniendo en evidencia a las mujeres protagonistas y dirigiendo la atención hacia sus

Recibido: 4-III-2013. Aceptado: 10-V-2013.

comportamientos y acciones, elementos fundamentales para realizar una comparación y subrayar así las semejanzas y diferencias.

Aunque sean novelas escritas por escritores de nacionalidad distinta, uno es español y el otro es italiano, en concreto siciliano, y aunque los hechos sean contados de modo diferente, es interesante poner de relieve los muchos rasgos que comparten las protagonistas de las obras en cuestión. Como podremos ver, lo que llamará más la atención será su manera de actuar, que es la misma. Rechazan totalmente las convenciones sociales, tienen un comportamiento egoísta y algunas de ellas aceptan la muerte sin arrepentimiento alguno.

LA NOVELA DE ADULTERIO EN ESPAÑA E ITALIA

La novela de adulterio fue uno de los subgéneros o variantes más fecundos de la segunda mitad del siglo XIX. A partir del Naturalismo y del Realismo, a veces bajo la influencia de corrientes ideológicas o religiosas contrapuestas, y con el telón de fondo de la situación de la mujer en esa sociedad, se gestaron algunas de las obras maestras de la novela de todos los tiempos. Recordemos, a este propósito, *La Regenta*, *Madame Bovary*, *El Primo Basilio*, y *Ana Karénina*. Una de las cosas que destaca en este subgénero es la extraordinaria complejidad de los personajes femeninos (no sólo de las heroínas, sino de personajes secundarios tan inolvidables y magníficamente contruados, como Juliana en *El Primo Basilio*). La posición subordinada de la mujer la situaba en una posición de inferioridad y dependencia tan fuertes, con respecto al hombre que, en ocasiones, su única opción era la inteligencia aguzada, la sutileza, el cálculo, etc. Los personajes masculinos, depravados o no, suelen ser pintados con trazos fuertes y simples, frente a la inextricable complejidad, el refinamiento, los recovecos, de las mujeres.

En la sociedad española del siglo XIX la mujer juega diferentes papeles, como el de promotora, reproductora, transgresora y víctima de las leyes sociales de su entorno. Un buen número de novelas realistas-naturalistas tienen como título nombres de mujer, por ejemplo, *Pepita Jiménez*, *Doña Perfecta*, *Doña Luz*, *Juanita la Larga*, *Tristana*, *Marianela*, *La Regenta*, etc. Sin embargo el tratamiento que la mujer ha tenido desde el punto de vista masculino es el que reafirma el *status quo*. La concepción de la mujer del siglo XIX no era demasiado diferente a la que se tenía de ella a mitad del siglo XX. Simone de Beauvoir decide escribir un ensayo para aclarar ciertas ideas relativas a la mujer. *The Second Sex* (1949) es una reacción ante los mal llamados «mitos femeninos». La autora explica que ellos sólo justifican y autorizan los abusos y que, en base a esto, los hombres no se sienten obligados a entender a las mujeres puesto que «esa es su

naturaleza». En dicho ensayo cita a Honoré Balzac (1799-1850), uno de los padres del Realismo literario. Balzac, en su libro *Filosofía del matrimonio*, dice:

pay no attention to her murmurs, her cries, her pain; nature has made her for our use and for bearing everything: children, sorrows, blows and pains inflicted by man. Do not accuse yourself of hardness. In all the codes of so-called civilized nations, man has written the laws that ranged woman's destiny under this bloody epigraph: "Va victis! Woe to the weak". (Énfasis de la autora).¹

Beauvoir dice que el mito del misterio femenino resuelve todo lo que al hombre parece inexplicable y que, por otro lado, si éste falla en descubrir ese secreto esencial, es simplemente porque no existe. Si la mujer no se puede definir objetivamente en este mundo, entonces su tan llamado misterio no es nada más que vacío.² Una de las razones por las cuales los nombres de los títulos se referían a la mujer era porque se veía en ella la provocadora de las acciones y un ser en permanente estado de minoría de edad a la que había que educar. En su mayoría el público lector decimonónico era femenino y una de las funciones de esta literatura era el ser didáctica; por medio de la exposición de situaciones, en contra y a favor del *status quo*, se le enseñaba cómo debía conducirse en sociedad y cuáles eran las consecuencias en caso de infringir el papel esperado de ella. La posición de la mujer en la España decimonónica es bastante específica, es el «ángel del hogar», la depositaria de la honra.

El 26 de febrero de 1889 Pompeyo Gener publica en *La Vanguardia*:

En sí misma, la mujer no es, como el hombre, un ser completo; es sólo el instrumento de la reproducción, la destinada a perpetuar la especie; mientras que el hombre es el encargado de hacerla progresar, el generador de la inteligencia, a la vez creador y «demiurgo» del mundo social.³

La mujer tiene éxito –entiéndase por ello aceptación y respetabilidad– siempre que se mantenga dentro de los cánones establecidos: la casa, la familia y la iglesia. Es un orden que no debe ser alterado. La figura de la adúltera se impone también en la novela italiana de finales del ochocientos, y constituye retratos de mujer a veces relacionados con los estereotipos del Verismo o con los esquemas de la novela de apéndice, a veces caracterizados por una mayor profundidad psicológica. En este sentido, *Jacinta* de Luigi Capuana, *Una pecadora* y *Tigre real* de Giovanni Verga, *La rubiecita* de Marco Praga, *La inocente* de Gabriele D'Annunzio y *Celos* de Alfredo Oriani, representan algunas de las novelas más significativas.

¹ Simone de Beauvoir, «The Second Sex», 1949, en *Critical Theory Since Plato*, Washington, Thomson Learning, Ed. Hazard Adams, 1992, p. 997.

² *Ibidem*, p. 997.

³ Cfr. M. Nash, «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX» en George y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Tomo 4, Duby, Madrid, Taurus, 1993, p. 614.

El motivo del adulterio, con la consiguiente sanción social y familiar que pesa a la mujer, toma otra dirección en la novela de Luigi Pirandello, *La excluída*, que todavía se encuentra relacionado con los esquemas del Naturalismo, sea en el tema sea en la estructura narrativa. Pero cabe considerar que el adulterio no ha sido cometido en realidad por la protagonista de la obra, Marta Ajala, aunque haya las apariencias que la acusan (las cartas del pretendiente descubiertas por el marido). La paradoja de la historia consiste en el hecho de que la protagonista, aun siendo inocente, es echada por el marido, y cuando se ha concedido a su amante Alvignani, vuelve a ser acogida por su familia. Los mecanismos del determinismo, la rígida consecuencia entre causas y efectos de la novela naturalista y de la filosofía positivista se sustituyen, con éxitos imprevisibles, por el juego del caso, que se burla no sólo de las normas sociales sino, sobre todo, de la mirada juzgadora de la hipócrita comunidad siciliana.

EL PERSONAJE FEMENINO EN LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y GIOVANNI VERGA

Es notable la presencia del personaje femenino en la obra de Benito Pérez Galdós. Durante toda su vida y su período de creación literaria él aparece como fascinado por las mujeres. Según señala María Zambrano, la importancia que ocupan las mujeres en el conjunto de las novelas del escritor español responde a una característica fundamental de su obra:

Pérez Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, «ontológicamente» iguales al varón. Y esta es la novedad, ésa es la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad.⁴

O como señala Bridget A. Aldaraca, refiriéndose a las novelas del escritor español, «la mujer y la vida doméstica se destacan en ellas como *materia novelable*»,⁵ con la importante salvedad de que «se interesa por la mujer como individuo y no como género».⁶ Entre ellas vale la pena destacar la importancia de personajes como Doña Perfecta, representante de un orden opresor claramente vinculado con la Iglesia, institución a la que la mujer se encuentra mucho más unida que el hombre en cuanto a la manifestación de la religiosidad; la oposición entre dos mujeres como Fortunata y Jacinta para poner de manifiesto las diferencias de clase que se dan en la sociedad española; Isidora Rufete y la destrucción total de los mitos literarios y de movilidad social de esa misma sociedad; Amparo Sánchez Emperador, modelo de humildad,

⁴ M. Zambrano, *La España de Pérez Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, p. 188.

⁵ B. A. Aldaraca, *El ángel del hogar: Pérez Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992, p. 18.

⁶ S. Moreno, *Love, Marriage and Desire in the «novelas contemporáneas» of Benito Pérez Galdós*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., Dissertation Services, 1994, p. 101.

pobreza y castidad, tormento de un sacerdote que la ha puesto al margen de cualquier solución honrada para su futuro, algo muy semejante a lo que le sucede a Tristana; Mauricia «la dura», mujer desclasada, libre, ajena a toda norma social; la resolución de Isidora para sacar adelante a su familia en *Realidad*, su voluntad y capacidad frente a los que la rechazan o pretenden marginarla a causa de la relación extramatrimonial que ha establecido con el hombre que ama.

A través de estos personajes femeninos Pérez Galdós presenta diversos aspectos de la situación de las mujeres en la España del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, pero sin duda será Tristana la que plantee directamente el tema, discuta y se enfrente a la rigidez de algunas normas de comportamiento que encasillan a la mujer en el papel de esposa y madre sin ninguna alternativa.⁷ Como ya se sabe, el siglo XIX representa en España una época de cambios que divide su población entre la tradición y el modernismo. Una sociedad trastornada que no deja ningún papel social prometedor a la mujer española. Una situación que parece notar Pérez Galdós, que no olvida representar a esas víctimas de la sociedad en todo lo que tienen de espléndido como de horroroso.

Al igual que el escritor español, el personaje femenino como objeto de la narración, se repite continuamente en la producción de Verga, y eso parece evidente en algunas novelas juveniles como *Una pecadora* (1866), *Eva* (1873), *Tigre real* (1875), en las cuales las protagonistas representan figuras femeninas seductoras y fatales, que conducen a la perdición las almas de los hombres; o también en algunos cuentos, como es el caso de la infiel Lola en *Caballería rusticana*, que abre la misma colección *Vida del campo* (1880) en la cual se encuentra también *La Loba*. Pero con *La Loba* Verga alcanza otro culmen del retrato de mujer fatal, representándola dentro de una fábula folclórico-campesina. Con las novelas de *Vida del campo* Verga vira hacia el Verismo y

⁷ Es muy interesante en este sentido el estudio de Alicia G. Andreu (*Pérez Galdós y la literatura popular*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982, p. 48), quien analiza el papel literario de la nueva heroína en la literatura de consumo del siglo XIX, definida por cualidades como obediencia, pasividad y felicidad en la resignación. Cuando el personaje no cumple con estas características (cualquier manifestación de desobediencia o de falta de resignación ante las estructuras sociales y económicas bastaría) se convierte en antagonista y sufre toda serie de desastres, desde el abandono de los seres queridos hasta la muerte, pasando por enfermedades incurables (p. 24). En muchos aspectos Tristana cumple las características de la mujer antagonista de este tipo de obras; es una mujer «egoísta» como toda mujer cuyas actividades no giran alrededor del hogar (p. 58) y es sobre todo una mujer «mal educada», «aquella que ha rechazado el papel tradicional asignado a la mujer basado en la obediencia, la resignación y la castidad» (p. 66). La amputación sufrida estaría en la misma línea señalada por Alicia G. Andreu como castigo a su desobediencia social. Para esta autora, el significado último de *Tristana* es la condena de Pérez Galdós a ese «tipo de educación orientado a hacer a la mujer más atractiva en el mercado matrimonial» (p. 104), y ciertamente, el problema de la educación de Tristana es uno de los más importantes de la obra, ya que es la base de su incapacidad para desenvolverse en la sociedad. No creo, sin embargo, que Pérez Galdós esté proponiendo una mujer virtuosa como modelo único para la mujer de la época (p. 130); en *Tristana* se está exponiendo una situación y un problema que en aquel momento todavía no había encontrado una solución.

logra representar la realidad desde el punto de vista de los personajes, los «humildes» sicilianos, hablando su lengua, adoptando su cultura, su modo de ver las cosas, o sea dejando que ellos se presenten por sí solos. Mientras con *Eva* el autor marca el momento de crisis en la representación dieciochesca de la mujer, en la sociedad primitiva de *Vida del campo* Verga vuelve a descubrir la energía y la autenticidad de los sentimientos, desaparecidos en la sociedad burguesa.

Los motivos románticos y naturalistas se funden en una nueva figura campesina de la mujer fatal, representada por *La Loba*, que es descrita por el autor como un conjunto de pasiones, bestialidad y violencia. Esta mujer, con sus ojos grandes y negros, los labios rojos, que vaga sola en las horas más calientes del día, hace pensar en el demonio. Aislada de la comunidad, la Loba se integra perfectamente en la naturaleza salvaje del lugar con su manifestación extrema de sensualidad demoníaca. Ella aparece, pues, no sólo como la proyección de los aspectos femeninos más oscuros e inquietantes, sino como una mujer-bestia-diablo porque su pasión es obsesión, y su sensualidad agresiva está relacionada con la destrucción. El título, que lleva el nombre de un animal, hace de la Loba un arquetipo del eros insaciable, y también muestra una nueva perspectiva: el hombre mira a la mujer como amenaza de su propia integridad psíquica y familiar (Nanni, víctima de la loba, encarna este drama de la pasión como pérdida de sí mismo y del orden moral, familiar y social, contra el cual él se rebela con todas sus fuerzas hasta cometer el delito). La Loba es la encarnación de una sensualidad instintiva y animalesca, imagen de una feminidad primitiva, inquietante e incontrolable.

TIGRE REAL: LA CONDESA NATA

En *Tigre real*, que hace parte de las novelas juveniles de Verga escritas entre el 1865 y el 1875, y que sienten fuertemente la influencia de los autores franceses más famosos en esos años (Dumas, Prever, Feuillet) y del ambiente de la Scapigliatura con el que Verga estuvo en contacto en Florencia y Milán, la figura femenina que atrae la fantasía de Verga se inspira en el modelo romántico. Situaciones típicas de la producción mundana son: una pasión arrastradora, «romántica», contrastada o vivida de manera conflictiva por los protagonistas, con conclusiones casi siempre dramáticas; una imagen femenina en que se entrelazan la belleza, la excentricidad, la lujuria y la sociedad frívola. Así, mientras en los años sesenta se abre un feliz debate sobre la emancipación de la mujer y su derecho a participar en la vida política, la imagen femenina que prevalece en la narrativa tardo-romántica y en las novelas de Verga, a partir de *Una pecadora* (1866) donde la protagonista, Narcisa, sacrifica todo por amor, chocando con las convenciones sociales del mundo burgués, a *Eva* (1873), que representa la figura de una bailarina en que se encarna la seducción femenina

antes sublimada en la diosa, es el de la mujer fatal, de la dominadora que emana una fascinación destructora, tratándose siempre de una mujer de lujo.

En *Tigre real*, Nata (la heroína de la obra) está construida enteramente en la dimensión del melodrama, con todos los ingredientes típicos de las mujeres fatales, protagonistas de los furiosos amores del ochocientos, criaturas elegidas y perversas, seleccionadas como flores de la sierra o caballos de raza. Nata es una condesa rusa, casada con un diplomático, que pasa, envuelta en abrigos de piel y joyas, por los deseos de los hombres, eligiendo o rechazando, con notable indiferencia, a sus pretendientes; es una heroína pasional pero glacial e impenetrable al amor.

En estas manifestaciones literarias ninguno de los protagonistas masculinos se salva de las convenciones, y de las protagonistas femeninas, quizás sólo María en *Historia de una curruca* alcance alguna relevancia de verdad artística, al estar librada del patetismo. El estilo parece poco innovador, raramente se anima; muchas veces se hace enfático y resulta flojo, lo que no ocurre en la expresión original de las futuras obras maestras de Verga. La mujer fatal en estas obras se convierte en la personificación de la hipocresía burguesa. Un tema recurrente es el misterio del enamoramiento, ligado a la atracción por la lejanía, a la ilusión que se esconde tras la figura femenina, al mito de la apariencia: una vez caídos los aparatos escénicos, la mujer se revela en toda su miseria. Verga quiere analizar las pasiones para alcanzar el fin del arte, o sea la realidad. Esto lo explica en el prefacio a *Eva*, novela que cuenta la pasión de Enrico Lantieri, un joven pintor carente de medios, por la bailarina Eva; una pasión que lleva al joven, abandonado por la amante, a la muerte. Eva es la mujer fatal, ya inerme y frágil como una «curruca», ya cruel y agresiva como un «tigre real»; es una «pecadora», es «eros» que consume y destruye al hombre porque no sabe luchar ni reaccionar contra los golpes de la suerte.

En *Tigre real*, la figura femenina se encuentra opuesta a la realidad de la familia y del campo sicilianos. Nata, como ya se ha dicho, es una noble rusa, devorada por la tisis y por la pasión erótica, que personifica todavía el ideal romántico del amor absoluto identificado con la muerte. Y, en efecto, en la representación de la mujer, de su última noche de amor con el protagonista, Giorgio La Ferlita, la influencia de la Scapigliatura se hace muy fuerte, muy evidente en los tonos violentos y exasperados.

La novela cuenta la historia de un joven y rico siciliano, Giorgio La Ferlita, quien, durante una lujosa velada, conoce a la condesa rusa, Nata, mujer fatal pero enferma de tisis y destinada a morir. Giorgio se enamora locamente, pero Nata se limita a jugar con él.

Una noche, finalmente, le desvela que está malcasada y que sólo amó una vez en su vida a un polaco que la engañó. Arrepentido por tal engaño, el polaco acabó suicidándose y ella todavía no logra olvidarlo. Giorgio, vencido por la pasión, renuncia a un viaje de trabajo para estar cerca de su amada, pero Nata está obligada a salir con su marido para Rusia. Así Giorgio intenta olvidarse de esa mujer y se casa con la rica y virtuosa Erminia Ruscaglia, quien ha renunciado a su amor por su primo Carlo. Su vida transcurre serena hasta que regrese Nata. Los dos vuelven a verse y amarse. Giorgio está dividido entre la pasión por Nata y el quedarse con su mujer y su hijo. Al final, el amor conyugal triunfa sobre el amor-pasión, y Giorgio encuentra definitivamente la paz en su matrimonio.

Cabe subrayar que de *Tigre real* existen dos redacciones que son totalmente distintas, y que constituyen dos obras con trama y forma diferentes. En cuanto al concepto de redacción «diferente», F. Branciforti⁸ nos ofrece una clara definición en las páginas iniciales de su obra, *El escritorio verista*, sobre la historia editorial de los textos de Verga:

Stesura *diversa* è un testo rifatto nella sua struttura narrativa (altri avvenimenti, altri personaggi, altri luoghi, ecc.) e/o nella sua struttura formale (altra sintassi, altro lessico, altro *punto di vista*, ecc.); la sua alterità rispetto al testo approvato definitivamente dall'autore, può avere consistenza diversa riguardo all'una o all'altra struttura, al punto di lasciare intatta la prima e variare la seconda e viceversa o variarle entrambe, e anche il grado di modificazione può essere diverso, ora lieve de uniforme de ora frammentario e sconvolgente.⁹

Las dos redacciones de *Tigre real* se diferencian, entonces, por la trama y la forma, además de una serie de variaciones externas,¹⁰ así que se advierte «il chiaro disegno dell'autore a variare, a fare *un'altra cosa*».¹¹ Lo que tienen en común las dos redacciones es la nuda «fábula»: el amor de un joven y elegante diplomático, otro héroe de la mundanidad, el «hombre de lujo», algo superficial y vanidoso, por una noble mujer rusa, caprichosa, enferma de tisis y destinada a morir, que no se concede,

⁸ F. Branciforti, «El escritorio del verista», en *Los tiempos y las obras de Giovanni Verga*, Aportación para la Edición nacional, Florencia, Banco de Sicilia, Le Monnier, 1986, p. 62.

⁹ «Redacción *diferente* es un texto rehecho en su estructura narrativa (hay otros acontecimientos, personajes, lugares, etc.) y/o en su estructura formal (otra sintaxis, otro léxico, otro *punto de vista*, etc.); su alteridad respecto al texto aprobado definitivamente por el autor, puede tener una consistencia diferente en relación con una u otra estructura, a punto de dejar intacta la primera y cambiar la segunda y viceversa o cambiarlas ambas, y también el grado de modificación puede ser diferente, ya ligero y uniforme ya fragmentado y desordenado».

¹⁰ Onomástica diferente: en la primera redacción la protagonista es la baronesa Lida, en la segunda es la condesa Nata. El protagonista, en la primera redacción se llama Gustavo Di Marchi, en la segunda es Giorgio La Ferlita; aparecen diferentes rasgos físicos de los protagonistas, la proliferación de los personajes, un nuevo teatro de los acontecimientos, la división de la materia narrativa en capítulos, etc.

¹¹ «la clara intención del autor de cambiar, hacer *otra cosa*».

excepto en los momentos de extremo peligro, para conferir un halo de excepcionalidad a su relación en el imaginario amoroso del hombre.¹²

Las dos redacciones se diferencian, primero, por la diversidad de las intenciones, de las perspectivas ético-existenciales de que son depositarias. La primera versión de la novela se basa en la descripción de una pasión trágica y devoradora, y representa ese mito romántico y burgués del «amor excepcional», que ocupaba la fantasía juvenil de Verga. Gustavo y Lida, protagonistas de la obra, incitados por los ímpetus de un amor exasperado, sin límites, se mueven en un aura enrarecida y retórica de fatalidad. El amor de Gustavo es descrito según los canones románticos que revelan la influencia directa de Dumas hijo en la exaltación de una «mujer fatal», que una tradición probada y culminada en la «dame aux camélias» le ofrecía. Lida no es una mujer real, es una enferma caprichosa, excéntrica, indiferente a la vida de los demás, aunque esto debería ser la consecuencia y la huella inolvidable de la desilusión padecida por su precedente amante polaco, quien la traicionó. Es una nueva desmañada encarnación de ese «mito de mujeres»¹³ que caracteriza no sólo las novelas juveniles del escritor, sino también la mayoría de la producción literaria del ochocientos, un carácter que sobrepasa los límites de lo normal para caer en lo patológico.

Si en *Tigre real I* domina la pasión que se mueve alrededor de la mujer, en *Tigre real II* el personaje masculino está relacionado con la atracción-oposición respecto al personaje femenino,¹⁴ crecido y madurado, que se distingue del personaje femenino de la redacción original, a quien se le atribuye, en el bien y en el mal, el papel de la generosidad.

Mientras la mujer, de hecho, es capaz de impulso, dedicación y acepta de manera resuelta todas las consecuencias de sus elecciones, el hombre, después del estallido de la pasión, vuelve a la racionalidad calculadora, cayéndose a estímulos externos de varia naturaleza: sociales, económicos, familiares, hasta que, cansado y casi asustado por la experiencia amorosa que revela cada vez más su carácter atropellador y amenazador, busca refugio en el puerto tranquilo de su isla, en el ámbito de las instituciones tradicionales y del cariño familiar, representados por su mujer y su hijo.

Como antítesis de Nata, mujer fatal y exótica, aparece la figura firme y madura de la mujer Erminia, depositaria de los valores familiares, y que por éstos renuncia a su amor por su primo. En esto consiste, principalmente, la diferencia entre las dos

¹² Ya en *Eva* resalta la tesis que el amor hay que alimentarlo a través del deseo insatisfecho, y que desaparece cuando el deseo se satisface.

¹³ Cfr. Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1983^o, p. 42-6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 227.

redacciones: en la primera, el amor y la aventura constituyen los estímulos para la expansión y el enriquecimiento del ser, a los cuales se contraponen en la redacción sucesiva, en la segunda parte innovadora, la familia y todo el orden constituido.¹⁵

Este regreso al *ethos* familiar y al ambiente isleño hace pensar en «un anticipo de la religión de la casa y del hogar doméstico del horizonte de *Los Malasangre*»,¹⁶ y se podría entrever también algo del «ideal de la ostra»: como la ostra se queda unida con la roca y no cede a las atracciones e inseguridades del mar abierto, el hombre se queda dentro del hogar sin ceder a las tentaciones y pasiones externas. Además de las sustanciales variaciones de contenido, es importante poner de relieve la diferente organización de la estructura de las dos obras en cuestión. En *Tigre real I* se subraya la tensión constructiva y organizativa del *récit* que, según las intenciones de Verga, tendría que hacer original la novela y aumentar su éxito como escritor profesional que aspiraba a ser. El empeño en la elaboración de las estructuras narrativas, que rápidamente llega a una complejidad infructuosa de las situaciones, se vale de los consabidos ingredientes de las novelas de la época, especialmente de la técnica del «corte» productor de *suspense*, que se deriva directamente de la novela de folletín.

Verga no quiere narrar la intrincada sucesión de los acontecimientos según un hilo lógico y cronológico lineal. La novela empieza con una andadura memorial y analéptica no muy diferente de la inicial de *Eva* («Había encontrado dos veces a esa mujer» / «En febrero de 1865 había venido a alojar en el hotel Nueva York un amigo mío de la infancia, empleado de la embajada, que ya no había visto desde hace algunos años»),¹⁷ interrumpida por avances del narrador omnisciente o por *flash-back*, ofrecidos especialmente por las cartas que están insertadas continuamente en la novela, consideradas elementos indispensables para el enredo, o como conexión de hechos con acontecimientos antecedentes necesarios de la historia, o bien por la narración del protagonista hecha al amigo confidente. Este último, de hecho, al principio del acontecimiento desempeña una función extradiegética, con una actitud de indiferencia u observación irónica frente a los excesos de la pasión y del capricho, que luego abandona para entrar en primera persona en la

¹⁵ *Tigre real II* muestra una dinámica diferente que, expuesta en *Fantasticheria*, caracterizará la ruta verguiana desde las novelas juveniles hasta las de la madurez. (Cfr. V. Masiello, *El punto sobre: Verga*, Bari, Laterza, 1986, Introd., p. 22-3).

¹⁶ Son palabras de R. Scivano a propósito de *Eva*, donde ya los críticos han subrayado una oposición entre la pasión y los afectos domésticos, y de *Tigre real*: «En el conjunto este contraste entre pasiones y afectos es, quizás, plausible para otros pequeños románticos, pero en Verga es recibido exclusivamente en su adquirida forma literaria, y ver un anticipo de la religión de la casa y del hogar doméstico del horizonte de *Los Malasangre* aparece poco creíble como tema no relacionado con ningún asunto de carácter social, y tampoco con temas más complejos de antropología a la cual Verga todavía tiene que acercarse». («*Mentira romántica y verdad novelesca*» en *el Verga fiorentino*, Actas del II Congreso *Las novelas fiorentinas de Giovanni Verga*, 1981, p. 30-1).

¹⁷ Cfr. R. Verdirame, *La aventura de «Tigre real» y otras novelas verguianas*, Catania, Aldo Marino Ed., 1984, p. 13.

acción, convirtiéndose en intermediario, además de ser el confidente y cómplice del protagonista, que lo lleva a la última cita con la mujer amada, y participa en el drama hasta casi identificarse con el amigo.

Analizando los diferentes niveles narrativos de *Tigre real I* se puede notar que la narración fundamental es contada por un «yo» narrador, y al lado de éste aparecen numerosas otras narraciones, siempre en el interior del desarrollo diegético principal, en un encaje estructural que desdobra, triplica, multiplica los planes de la compleja economía narrativa. La segunda redacción aligera la estructura narrativa de los planes y encajes. *Tigre real II*, de hecho, tiene una única fuente narrativa, y el cuento se enfoca en el punto de vista de una sola voz narradora. También en esta redacción el narrador extradiegético desempeña la función de personaje, pues intradiegética, empero, dentro del cuento principal, no se articulan narraciones secundarias, excepto que la exposición de una carta dirigida a Giorgio, y la descripción de la misteriosa mujer enferma que ha llegado al Hotel de los Baños de Acireale, que pero no representa una historia dentro de la historia, ya que es contada directamente por el médico Rendona.

A la hora de escribir la redacción definitiva de *Tigre real*, Verga hace una revisión de la primera versión con el fin de individuar los episodios para eliminar o considerarlos para la nueva redacción. Lo que Verga quiere destacar en la última redacción es el motivo psicológico central de la historia.

Como ya se ha dicho, mientras la primera redacción se basa exclusivamente en la descripción de la pasión trágica y devoradora de un joven y elegante diplomático por una caprichosa noble mujer rusa, quien no se concede calculadamente para dar y guardar un halo de excepcionalidad en el imaginario amoroso de él, la nueva redacción manifiesta una dinámica diferente de los personajes, que son más numerosos. Nata mantiene sustancialmente los rasgos salientes de Lida (personaje de la primera redacción), pero a lo largo de la obra demuestra, aunque sea caprichosa y pasional, ser capaz de impulsos y estar dispuesta a aceptar con determinación todas las consecuencias de sus propias elecciones. Giorgio, el protagonista masculino, conserva la fragilidad del carácter del joven viciado por la familia y la sociedad, que se manifiesta en la primera versión, pero cuando explota la pasión, él casi asustado regresa a su «razonable» tradición, o sea busca refugio en el usual matrimonio, conveniente también desde el punto de vista financiero, en el puerto tranquilo de su isla, con su mujer y su hijo.

La condesa aparece como una mujer fatal en toda regla, que engaña a su marido para disfrutar de los placeres de la vida. El embajador es un pobre hombre que no puede escapar a su amor: un simple mensaje, un simple beso, son capaces de llevarle a la ruina, de hacerle arriesgar todo por su amor. Se trata de una visión del amor

extrema, histriónica y ultratrágica. Nata posee todos los rasgos de una naturaleza salvaje y de una sociedad refinada; es una bohemia que arde de pasión, y esta gran pasión humana de la que ella es portadora, la hace el ídolo de todos los hombres, que intentaban conquistarla y quitarla al marido: «Cotesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata – era boema, cosacca e parigina – e nella felina pupilla coruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti».¹⁸ Las mujeres envidiaban su hermosura, sus vestidos y las gemas que llevaba, las cuales dejaban entender su pasión por el lujo. «[...] le donne che le invidiavano le sue gemme e la sua avvenenza; questa grande passione umana, in nome della quale ell'era diva [...]».¹⁹

Nata es una mujer cuya fascinación depende de los artificios, de las joyas, de la máscara estética. Es la heroína pasional, caprichosa, que seduce los hombres con su belleza, despertando en ellos ardores irresistibles. Ella es ya una pantera celosa, ya una leona herida, ya un tigre real, ya una loba feroz, de largos silencios (aún artificiosos, diferentes de como luego serán los que encierren las penas auténticas), que concibe el amor como la única divinidad, y que muere sola (como todas las criaturas verguianas). Como antítesis de Nata, aparece Erminia, mujer virtuosa y esposa de Giorgio quien, aun sabiendo que su marido la había traicionado, renuncia, en nombre de los valores familiares, al amor inocente e idílico por su primo, y le dedica toda su vida al marido.

En *Tigre real* el protagonista es derrotado por sus pasiones, «vencido» por la vida, y abandona para siempre la gran ciudad regresando a su país nativo, que es Sicilia. Esta obra se cierra con el redescubrimiento del valor de la familia por parte del protagonista, decepcionado y ardido por la pasión pecaminosa y perversa por una mujer fatal. El regreso a la familia (a su mujer devota y buena y a su hijo) coincide con el traslado al campo, o sea lejos de los venenos de la ciudad.

Cabe destacar, a este propósito, el papel fundamental que desarrolla el «espacio». Verga considera la familia como el único «espacio interior» donde rigen la serenidad, el amor, el cariño, todos sentimientos que lo conducen a su tierra nativa, caracterizada por el ambiente del campo, donde estos valores están arraigados. La ciudad, considerada como «espacio exterior», es un lugar de seducción y tentación.

¹⁸ G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1988, p. 350: «Esa mujer tenía todas las avidedes, todos los caprichos, todas las saciedades, todas las impacencias nerviosas de una naturaleza salvaje y de una sociedad refinada – era bohemia, cosaca y parisiense – y en la felina pupila coruscaban deseos indefinidos y ardientes».

¹⁹ *Ibidem*, p. 350: «[...] las mujeres que le envidiaban sus gemas y su avenencia; esta gran pasión humana, en nombre de la cual ella era diva [...]».

En las novelas juveniles de Verga (*Eva*, *Una pecadora* o *Eros*) el paisaje que hace de fondo es el de los teatros a la moda (el San Carlo, el De la Pergola, El Politeama), de los ricos salones, de los restaurantes elegantes, de las fiestas lujosas donde se cometen traiciones, intrigas amorosas, para destacar su fuerte poder atractivo y valor negativo. La ciudad, entonces, no representa más que el lugar del pecado, donde las pasiones y los impulsos llevan al hombre a la ruina. Espacio, entonces, de la seducción es el teatro, o sea el lugar físico, el espacio material de la platea y del escenario con sus anexidades, los palcos, el *foyer*, los camerinos. Espacio de la liberación de los impulsos, cuyas valencias pecaminosas están conectadas con su constituirse como lugar electo de la mundanidad; y muy a menudo espacio relacionado con circunstancias infaustas: en *Eros* la madre del protagonista saliendo del teatro se toma una pleuresía que la llevará a la tumba.²⁰ En *Tigre real*, es en el teatro donde la pasión amorosa de Giorgio La Ferlita por Nata tiene su primera manifestación:

Giorgio l'abbracciò quasi fuori di sé; ella gli appoggiò le mani sul petto, e s'irrigidì, coll'occhio sbarrato in quello di lui, senza vederlo; poi si svincolò dolcemente, ed uscì dal palchetto. Ei la seguiva barcollando, sbalordito, soffocato dalla violenza di quella passione che irrompeva ad un tratto come una tempesta.²¹

Y más tarde, después de haber pasado tanto tiempo sin verse y La Ferlita se había casado con otra mujer, es en el teatro donde los dos se vuelven a encontrar: desde ahí se reanuda el hilo de un amor no menos fatal que el de Pietro y Narcisa en *Una pecadora*: la conclusión será de nuevo la muerte de la mujer (añadiendo también la del hijo de Giorgio). Una vez más, entonces, el teatro se configura como el espacio en el que emerge lo pasional transgresor y ruinoso en todos sus efectos.

LA DE BRINGAS: ANÁLISIS DE ROSALÍA DE BRINGAS

En *La de Bringas*, como en *Lo prohibido*, *Realidad* y *Fortunata y Jacinta*, que pertenecen a las novelas sociales «de la serie contemporánea» escritas a partir de 1884, el tema del adulterio viene a desempeñar un papel significativo. Según el testimonio de Palacio Valdés, este interés en el tema del adulterio, por estos años medios de la década, era común a otros novelistas, probablemente por la influencia de los escritores naturalistas franceses:

[...] en las relaciones de familia, por regla general [los novelistas] no ven otra cosa interesante que el adulterio. De cien novelas contemporáneas se puede afirmar que

²⁰ G. Verga, *Eros*, Introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1986, p. 7.

²¹ G. Verga, *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1988, p. 377: «Giorgio la abrazó casi fuera de sí; ella le puso las manos en el pecho, y se enrigidició, con el ojo cerrado, sin mirarlo; luego se alejó dulcemente, y salió del palco. Él la seguía tambaleando, pasmado, sofocado por la violencia de esa pasión que irrumpía de repente como una tempestad».

noventa se desenvuelven sobre este tema. Sin duda, por la constitución actual de la sociedad, es el adulterio la relación que engendra mayor número de episodios interesantes y pone en juego los más escondidos resortes del alma humana.²²

Además de la moda francesa, este cambio de enfoque que Pérez Galdós produjo entre sus novelas anteriores y posteriores a 1884 se debió al estreno del escandaloso drama de Eugenio Sellés *Las vengadoras* que, en los meses que iba componiendo *La de Bringas*, lo incitó a desarrollar en la novela el tema del adulterio matrimonial de la manera adecuadamente realista y artística que había preconizado en sus meditaciones teóricas hacía casi catorce años.

La de Bringas gira en torno a Rosalía, mujer de la baja clase media casada con un hombre avaro y cicatero, don Francisco de Bringas, que permanece atento y riguroso ante los menores incidentes de la economía doméstica. Rosalía, amiga de los trapos y de la representación social, traba estrecha amistad con una marquesa tronada, Milagros de Tellería, que acaba por arrastrarla a gastos insensatos en atavío, gastos que la de Bringas intenta ocultar a su marido por todos los medios. La posterior enfermedad de don Francisco, y su consiguiente cesión del control doméstico, contribuyen a que Rosalía acabe por enredarse en maniobras pecuniarias que la empujan finalmente hasta el ejercicio de la prostitución a cencerros tapados. La novela concluye cuando, definitivamente ciego el marido y ya corrida la mujer, es ésta quien se propone sacar adelante a la familia con una sabia venta de sus encantos. La novela es, por tanto, la historia de una mudanza moral, y la amiga funciona como un catalizador en el deslizamiento de Rosalía hacia la prostitución.

El eje fundamental en torno al cual surgen los argumentos y los personajes de *La de Bringas* es aquello a lo que J. F. Montesinos llamaría *la locura crematística*.²³ Cronológicamente se centra entre Marzo y Septiembre de 1868 y narra la vida de la familia Bringas, concretamente la de su personaje central, Rosalía Pipaón de la Barca, Señora de Bringas, perteneciente a la pacata burocracia palaciega; su posición social enlaza con la pequeña burguesía ufana de escalar posición y para ello nada mejor que dejarse embaucar por el mundo de las apariencias falaces. Nuestro personaje femenino se dibuja a la perfección con una serie de registros psicológicos donde la propia rebeldía y cierto afán por liberarse de unas ataduras domésticas van a convivir con formularios y *clichés* tan propios de la mujer burguesa del ochocientos.

Una característica fundamental es la vinculación establecida entre ésta y otras novelas del autor donde la relación mercancía (dinero) / mujer es un binomio que

²² A. Palacio Valdés, «Testamento literario» en *Obras*, Madrid, Aguilar, II, 1959, p. 1.273.

²³ J. F. Montesinos, *Pérez Galdós*. 3 vol., Madrid, Castalia, 1968-1973, citado en la Introducción de *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 19.

manipula inexorablemente el hombre. Nuestra protagonista, inmersa en su inagotable necesidad por adquirir vestidos, *trapos* y adornos de última moda, su particular *locura trapística*, accederá a préstamos, sustracciones, créditos, para saciar su voraz apetito hasta que, por fin y, en palabras del narrador, «desequilibrada la economía doméstica» iniciaría una nueva etapa en que «[...] supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades [...]».²⁴

Como podemos ver, el elemento del dinero que desempeña la función específica de posesión es muy importante en la novela de Pérez Galdós como en la de Verga, ya que contribuye a resaltar el marco social en que las obras se desarrollan: el urbano. En el medio urbano dicha posesión se reflejará en una simbología externa, a la cual, como vemos en la novelística galdosiana, se puede llegar sin la causa que produce el efecto (el dinero). Viene a decirnos Pérez Galdós que la clase media madrileña en su afán de aparentar es una gran mascarada. Tanto la clase media de Pérez Galdós como la de Verga tienen como fenómeno común el de la apariencia.²⁵

La de Bringas es una obra que nos muestra una doble lectura; por una parte, el análisis de una sociedad efervescente y del empuje de la burguesía como clase social contemporizadora en aras de asumir los resortes del nuevo poder sociopolítico, por otra, el retrato implacable de una mujer trabada a una determinada escala social, la pequeña burguesía burócrata. Como en toda novela de costumbres, Pérez Galdós afina al mostrar un preciso papel que en cierto modo le tocó vivir a la mujer; de una parte el matrimonio, que se configuraba como la gran solución viable y común a todas las de cualquier grupo social; de otra el trabajo, reducido mayoritariamente al servicio doméstico o a ciertos oficios tales como planchadoras, modistas, cigarreras, y vulnerable a cualquier tipo de prostitución más o menos encubierta. La mujer y su desarrollo personal y vital dependería, por tanto, del hombre y del tipo de relación que con él se estableciera, a excepción de aquellas circunstancias en las cuales ésta fuese poseedora de su propia fortuna.

En *La de Bringas* nos enfrentamos a un tipo de mujer (*femme incomprise*) que debe engañar a su marido para obtener aquello que más desea en la vida: el lujo aparente, entendido éste como la ostentación en el hogar (permitirse todos los caprichos posibles) y en el vestir (llevar los modelos más extremados y fulgurantes), rasgos que en cierto sentido comparte con Nata, la protagonista de *Tigre real* de Verga. Es cierto que las mujeres poseen más gracia en el vestir y que son, por lo general, mucho más presumidas que los hombres, pero también es cierto que la ostentación en el vestuario

²⁴ B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 305-308.

²⁵ Cfr. Clara Sánchez Muñoz, *Giovanni Verga y Benito Pérez Galdós*, *Dianium*, 2, 1983, pp. 101-102.

de Rosalía de Pipaón raya en el desvarío. En más de un momento se nos hace referencia a la suspensión que sufre la de Bringas en aquello concerniente a su vestuario: «se había apasionado grandemente por los vestidos».²⁶ «Bajo la acción intoxicante de una embriaguez de trapos»²⁷ o, por lo bajo, el capítulo X de la novela en el que la de Pipaón y la de Tellez saborean una refinada conversación sobre sus «trapitos» y lo que se llevará esa misma temporada.

Hasta aquí podemos hablar de una mujer extremadamente presumida, pero la herencia «bovática» empieza a hacerse manifiesta en el momento en que Rosalía se hipoteca por comprarse unos «trapitos». El referente está más que claro y, ciertamente, es la Bovary a quien también le ocurre lo mismo, empeñándose hasta la bancarrota para darse el placer de vivir y disfrutar de un lujo aparente. La situación en que estará el personaje la obligará a tomar el camino de la prostitución no sólo con Pez, sino con todos aquellos hombres con los que alternará en el Prado con tal de averiguar quién puede ayudarla con su deuda, a quién debe entregarse con tal de poder pagar.

Rosalía, entonces, es una adúltera: traiciona a su esposo, Francisco Bringas, para tener relaciones con otros hombres y para sostener a la familia. Ella, al igual que Nata en *Tigre real*, representa el tipo de mujer con capacidad de decisión, aunque dicho poder se ve limitado al ámbito doméstico, a la manipulación de su entorno y sus decisiones están regidas siempre por el interés en la opinión ajena. El mundo de Rosalía es un mundo maniqueísta, dividido en buenos y malos, ricos y pobres, un mundo que es, infelizmente, el retrato de la clase social a la que pertenece: la pequeña burguesía.

Rosalía de Bringas «era una dama hermosa, mucho más joven que su marido, que en edad aventajábala como unos tres lustros».²⁸ Pero la descripción de su tipo de belleza es más precisa: se trata de «una de esas hermosuras gordas, con su semblante animado y facciones menudas, labradas y graciosas, que prevalecen contra el tiempo y las penas de la vida. Su vigorosa salud, defendiéndola de los años, dábale una frescura que le envidiarían otras».²⁹

Para ayudarnos a imaginarla, el autor añade que se la solía comparar con los tipos de Rubens. Esta representación de la heroína como una Venus barroca sugiere desde el primer momento la psicología del personaje y la sitúa, al mismo tiempo, como símbolo de una clase social. En efecto, algunos caracteres del arte barroco son también

²⁶ B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 92.

²⁷ *Ibidem*, p. 104.

²⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁹ *Id.*, p. 18.

rasgos de Rosalía y de su medio: el gusto por lo aparatoso, las formas ampulosas, el tono triunfalista, la preocupación por la apariencia, el afán de impresionar y de deslumbrar. Esta vertiente de su personalidad, motivo central al que se subordinan todos los demás, comienza a manifestarse ya en *Tormento*, donde nos enteramos de que

«[...]se le había desarrollado el gusto en las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes sólo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes. Ella misma se había hecho dos batas bastante bonitas; usaba casi siempre el corsé, y en todo se echaba de ver que no quería parecer desagradable».³⁰

Este deseo de «hacer patente su hermosura» mediante «el esmero del vestir y por los aliños y adornos de buscada oportunidad» se asocia con su actitud seductora hacia su primo, el riquísimo indiano Agustín de Caballero, de quien espera sacar todas las ventajas posibles. Pérez Galdós refiere «cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello: cómo se erguía para dar a su bien fajada cintura esbeltez momentánea [...]».³¹

Se articulan en esta escena varios términos que pasarán a ser *leitmotiv* en *La de Bringas*, atrapándola en un círculo vicioso: adornar su cuerpo para seducir al hombre; emplearlo entonces como instrumento para conseguir dinero; comprar luego nuevas galas con que adornarse. Estos elementos hacen recordar a Eva y a Nata. De hecho, al igual que Rosalía, las protagonistas de los dos relatos de Verga exhiben el lujo de sus joyas y de sus elegantes vestidos para conseguir sus deseos y caprichos. Entienden el lujo como un arma, un poder que, aunque por razones diferentes, les deja conquistar y caer los hombres a sus pies, ejerciendo sobre ellos una fuerza y atracción irresistibles.

De este modo, la vestimenta pasa a ser el objeto privilegiado de los sueños de Rosalía:

Y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil; los sombreros más elegantes, las últimas novedades parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias.³²

Es en esta escena fantasmática donde Rosalía puede articular su deseo. Aunque, al convertirse en una verdadera pasión, acabará por alienarla:

³⁰ B. Pérez Galdós, *Tormento*, Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 172.

³¹ *Ibidem*, p. 226.

³² *Ibidem*, p. 242.

Y esta grandiosa visión, estimulando dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de su falsificación con las ardientes borracheras del triunfo.³³

Así, retocada, adulterada, falsificada, Rosalía, al igual que Nata, sólo podrá organizar su subjetividad colocándose en el lugar de un objeto que se luce, que se ofrece a la mirada, admiración, envidia o deseo de los otros. Pero en *La de Bringas* el interés por la vestimenta no se limita a ser sólo un mero producto de la vanidad o un capricho femenino; se trata de una verdadera pasión, es decir, un deseo que conduce al sujeto a perder su posición como tal, para convertirse en esclavo del objeto que anhela poseer. Esta pasión se constituye como la cicatriz de una doble pérdida: por un lado, Rosalía había encontrado en los vestidos un objeto con que llenar las carencias que padecía en lo que Pérez Galdós llama irónicamente «aquel Paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta».³⁴ El autor describe no sólo el deseo de Rosalía de adquirir nuevos vestidos, sino también una permanente actividad que despliega con los que ya tiene: «[...] ella afectaba despreciar las novedades; pero a cencerros tapados estaba siempre haciendo reformas, combinando trapos e interpretando más o menos libremente lo que traían los figurines».³⁵

En el momento en que entra en escena Milagros, marquesa de Tellería, los trapos no son sólo un objeto de lujo o vanidad, sino que tienen una función muy compleja, en la que se articulan diferentes aspectos: ante todo, el mundo de los trapos representa la ruptura con una cotidianidad asfixiante; las palabras empleadas al hablar de las telas y los trajes remiten a un espacio diferente, a una escena deslumbrante, en la que, sin embargo, Rosalía se construye a sí misma como una marioneta, como una muñeca de trapo, en su intento por definirse, por atrapar y retener un contenido que llene su vacío interior y le proporcione sustancia. No obstante, paradójicamente, como escena ajena a la vida conyugal, es para ella, en lo imaginario, un espacio no sólo de identidad sino también de libertad.

Se aprecia, asimismo, el goce sensual: tocar las diferentes texturas, ver los modelos y colores, oír los sonidos que producen las telas al moverse, y hasta oler ciertos aromas: «De aquel bonito desorden salía ese olor especialísimo de tienda de ropas, que es un resto de los olores del tinte fabril, mezclado con los del papel y la madera de los embalajes».³⁶ Esta estimulación de los sentidos incluye la emoción asociada siempre al placer erótico, y le permite recrear una presencia, allí donde sólo había ausencia.

³³ Id., p. 242.

³⁴ B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 93.

³⁵ *Ibidem*, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 120.

Como se puede ver, el lujo, el gasto desbocado, derivados de una existencia frívola y mundana aparecen citados, en la novela, como causa de la vesania sexual femenina.

A este propósito, cabe recordar que, hacia 1870, se gesta en España una cultura de consumo accesible a los sectores acomodados de la clase media que habitaban en las principales ciudades del país. Vinculado tradicionalmente con la nobleza, este *ethos* del dispendio iba metafóricamente unido al exceso sexual, como sucedía con la figura, glosada ya por la literatura del Siglo de Oro, del aristócrata seductor y libertino.

En la segunda mitad del siglo XIX, la preocupación por la mujer aficionada al gasto inútil acompaña, como si fuera su sombra, al pánico suscitado por la hembra sexualmente activa. Se menciona el deseo del lujo como uno de los factores que conducen al lupanar a una legión de muchachas de condición modesta, deslumbradas por el brillo de la gran ciudad y decididas a emprender una vida por encima de sus posibilidades. La misma propensión al gasto desmedido se cita como signo de histerismo y antesala del adulterio, respectivamente, entre las jóvenes solteras y las ociosas cónyuges de clase media, despreocupadas de sus deberes familiares.³⁷ Lo más común era considerar que la mujer adúltera suponía la desintegración del orden familiar, la ruptura de la frontera que separaban lo privado de lo público.

Hay que tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, la adúltera que pulula en los relatos de Pérez Galdós (*La familia de León Roch*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo Prohibido*, *Fortunata y Jacinta*) pertenece a las clases acomodadas, teniendo como único desempeño el cuidado del hogar y la crianza de la prole, sin tener que recurrir al trabajo asalariado. Esta mujer pone también en solfa la separación entre la lógica del amor y del afecto que prevalece en la intimidad familiar, y la lógica del cálculo y del interés que predomina en la escena pública. Por eso el adulterio femenino aparece derivado de una cultura de consumo que lleva a la mujer a traspasar los límites de la necesidad; la adúltera es siempre una dama ociosa, madre negligente que sueña con una vida de lujos y de placeres más allá de las rutinas conyugales.

Comparada con la prostituta, mujer plenamente entronizada en la lógica del mercado, la adúltera se aloja a la vez en el interior y en el exterior; sin abandonar su condición de esposa y madre introduce en el hogar la instancia corruptora del capitalismo moderno y de sus libertades, cuya metáfora es el exceso, la ruptura con la necesidad natural. El caso límite lo exhibe Rosalía de Bringas, descrita por Pérez Galdós como una esposa que ve en el adulterio una oportunidad, una carrera para

³⁷ J. Labanyi, *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000, citado en el artículo de Francisco Vázquez García, «Figuras femeninas de la desviación sexual. España, 1850-1920», en *Anuario de hojas de Warni*, n. 15, 2010.

hacer fortuna, y que selecciona a sus amantes entre las figuras de las altas finanzas. El final de la novela, de hecho, nos presenta a una Rosalía orgullosa, satisfecha de sí misma, que ha logrado lo que desea, ascender socialmente, figurar en un puesto de mayor relevancia, que le parece merecido y legítimo, y para conseguir el cual su conducta queda justificada.

Como hemos notado, a través de las obras analizadas de Verga y de Pérez Galdós, el adulterio se comete más en la ciudad que en el medio rural. En estas novelas, y según lo que ambos escritores quieren transmitir, la estigmatización del adulterio funciona dentro de una campaña en favor de la familia orgánica, natural y autogobernada, una institución que se ve amenazada por las tendencias civilizadoras: por los poderes corrosivos del mercado, que interfieren en la vida familiar incitando a un consumo compulsivo, y por los poderes tutelares del Estado, que se inmiscuyen en el espacio doméstico plegándolo a sus intereses.

Sea Verga, sea Pérez Galdós, en estas obras tratan del mundo de la burguesía, tema típico del decadentismo europeo de fin de siglo, y utilizan sus personajes femeninos con todos sus caprichos para mejor describir la sociedad de su tiempo. En esta atmósfera destaca la fascinación de las mujeres que, con sus trapos, decollétes, piedras preciosas, perfumes, son concebidas como un estímulo para la expansión y enriquecimiento del ser. Son «mujeres fatales» que, por razones distintas, a través de sus modales, ejercen una atracción irresistible sobre los hombres, sometiéndoles a la pasión.

FORTUNATA Y JACINTA: EL PAPEL DE FORTUNATA

Ambientada a mediados de los años setenta, Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta* intentó recrear el ambiente total del Madrid de su época. La novela se centra en la crónica de dos amores opuestos (aunque ambos tienen un mismo objeto: Juanito Santa Cruz) que, a su vez, encarnan dos clases sociales distintas: el instintivo e irrefrenable de Fortunata, una muchacha del pueblo; el conyugal y tierno de Jacinta, una joven perteneciente a la alta burguesía.

A través de la diversidad de personajes y ambientes, el autor reconstruye la vida social madrileña del último tercio del siglo pasado; los salones de la aristocracia, la burguesía comerciante, los mendigos y el ambiente político de la I República y de la Restauración monárquica. El intento de Pérez Galdós, pues, es de evidenciar las diferencias sociales y económicas que existen entre estos dos lados de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX, y el modo en que estas diferencias tienen consecuencias en el modo de vivir y en la comunicación entre los miembros de la

sociedad. Sus principales técnicas literarias para conseguir este intento son la ironía y la descripción detallada, cuya ayuda logra evidenciar la psicología de sus personajes e implícitamente de los miembros de su sociedad antes mencionados.

En *Fortunata y Jacinta* se desvela el alma humana porque Pérez Galdós consigue crear un argumento que atañe a personajes de todas las condiciones. Las pasiones humanas se desnudan en la dialéctica entre Fortunata y Jacinta, (sin ser conscientes, cada una de ellas redimirá a la otra), entre Santa Cruz y Maximiliano, entre la prostitución de Fortunata y su reclusión conventual o entre su vida disoluta y la mentalidad práctica del coronel retirado que, ya senil, adopta a la joven protagonista. Pérez Galdós no tiene interés en reflejar las costumbres de un pueblo al que ha analizado exhaustivamente, sino el afán de que ese pueblo, a través de sus costumbres, refleje los avatares históricos de una nación, los conflictos de una sociedad, los pesares y las alegrías del más mísero y del más pudiente. Pérez Galdós, como Zola, no hace historia para explicar al ser humano, sino que explica al ser humano para hacer historia. Eso, que es la misma esencia de *El Quijote*, es lo que convierte a *Fortunata y Jacinta* en una obra desbordante.

En *Fortunata y Jacinta* se establece un diálogo con la tradición misma de la novela del adulterio, introduciendo aspectos nuevos, renunciando a situaciones típicas y al triángulo unívoco. Es una novela que presenta no un caso aislado de adulterio, sino todo un mundo al que éste se incorpora. En realidad puede ser vista como una acusación social aún más fuerte que la de *La Regenta*. En *Fortunata y Jacinta* la situación sin salida adquiere matices más graves, subrayando el factor de las jerarquías sociales. Dedicando mucha más atención y espacio a la presentación de varios estratos de la sociedad madrileña en su evolución, uniéndolo a los acontecimientos históricos y la situación económica nacional, Pérez Galdós da a entender que estas dos historias no son algo excepcional, sino una muestra característica de la vida española. Se trata de una sociedad que adelanta por medio de casamientos, pero los respeta sólo dentro de su propio círculo y clase social.

La gran invención de Pérez Galdós consiste en introducir como protagonista –como adúltera– a una mujer del pueblo, sin dejar de realzar esta diferencia a través de las cuatro partes de la novela. Es decir, establece el diálogo entre dos perspectivas que no se tocan. Dentro de la selva de personajes variadísimos, cada uno con una fachada diferente, Fortunata es prácticamente la única que no presenta fachada; «no hace papeles», en palabras de doña Lupe, y es, en toda la extensión de la palabra, honrada. Su sinceridad es la única cualidad que nadie le disputa, junto a su belleza. A través de todos los encuentros, a través de todas sus desgracias se insinúa la condenación de la sociedad que no permite que ella lleve una vida sencilla y honesta. Lo que le interesa a Pérez Galdós no es tanto mostrar el caso particular como denunciar la actitud

prevaleciente, la injusticia social general. Fortunata, la mujer adúltera, se distingue de otras «adúlteras» también por ser casi analfabeta. Por consiguiente no vive en un mundo imaginario construido a base de lecturas. No busca un «amor ideal». La conocemos completamente dominada por una sola pasión concreta: Juanito, a quien permanece fiel a su modo.

Mucho se ha escrito por críticos de varios países acerca del enfoque unilateral de la mujer en la novela decimonónica: casi siempre es vista desde una perspectiva masculina, presentándola así como «debería ser» según el hombre. Las escritoras feministas en otros países, dando a veces en el otro extremo, iban cambiando esta noción. Pero en España tal fenómeno apenas existe en el siglo XIX. Por esto la defensa de la mujer les incumbe a los hombres, cuando se deciden a hacerlo. Teresa Cook aduce las obras de Pérez Galdós y de Clarín como un buen ejemplo de «agitación de conciencia nacional»³⁸ para colocar a la mujer en un puesto más digno y libre. *Fortunata y Jacinta* parece justificar tal aseveración.

Casi todas las mujeres que se mueven a través de esta novela tienen más energías, voluntad, incluso rectitud que los hombres. Pero pocas logran salir adelante. Tanto Fortunata como Jacinta son moralmente superiores a Juanito, pero es él quien rige su destino, deslizándose complacido por encima de todos los obstáculos.

Fortunata se distingue de las otras adúlteras del siglo XIX en casi todos los aspectos, salvo su extraordinaria belleza. Su persona y su destino son regidos por «una Providencia que gasta bromas». No es precedida, como otras adúlteras, de la fama de «fortaleza inexpugnable» (lo es Jacinta), ni tiene características de «mujer fatal», aunque sea muy pasional y tenga un poder destructor: no hay que olvidar que Feijo se deshace físicamente amándola, y Maxi se deshace cerebralmente. No le interesa subir socialmente ni afirmarse económicamente. Su amor es su vida, no su profesión. El narrador vuelve repetidamente sobre el hecho de que ella no quiere aceptar nada de Juan: una actitud que pone frenética a doña Lupe, dispuesta a perdonar, si el perdón trae dinero. No suspira como Emma Bovary, por caballeros elegantes de la clase aristocrática. No, irónicamente se lamenta de que la suerte no le haya deparado un amor dentro de su propia clase: «Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honradote que me quiera [...] No le des vueltas, chica: pueblo naciste y pueblo serás toda tu vida».³⁹

Si semiinconscientemente escoge a Jacinta como modelo, es porque quisiera ser respetada como ésta. También en esto la ironía se da en varios grados y extendiéndose al

³⁸ T. Cook, *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976, p. 181.

³⁹ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003, pp. 1128-1129.

detalle: pudiendo tener hijos propios, se le ocurre proponer que adopten un huérfano, ya que Jacinta se ocupa de varios. Su gran obsesión es ser honrada. Sobre este punto el narrador establece la ambigüedad como base del desarrollo de la novela. Fortunata actúa según su propia moralidad, que no coincide con la que predicán la Iglesia y la sociedad; es entonces una mujer transgresora.

Irónicamente, es este terreno –el del amor abusado y traicionado– lo único que le permite establecer una comparación con Jacinta. Cuando en la escena de la última deserción de Juanito, éste aduce como motivo de la separación su atrevimiento de compararse con Jacinta, Fortunata pierde los estribos: «Eso es decirme que soy un trasto, que yo no puedo ser honrada, aunque quiera [...] Pero ¿qué demonios es esto de la virtud, que, por más vueltas que le doy, no puedo hacerme con ella y meterla en mí?». ⁴⁰

Son la idea de la dignidad entendida moralmente y la esperanza de poder llevar una vida recatada, no el cálculo de provechos, lo que la inclina por fin a casarse con Maxi. Fortunata es apesada entre dos impulsos: se ve empujada por la pasión que la convierte en amante de Juanito y simultáneamente por su fuerte deseo de respetabilidad social que la lleva a casarse con Maxi. Su brusca afirmación de amor («para mí hay dos clases de hombres, él a este lado, todos los demás al otro»), volitiva más que racional, revela el desdén de las convenciones sociales. Moviada por el instinto, fracasa moral y socialmente, cometiendo un adulterio y deshonrando a su marido. Pero tal violación por parte de Fortunata de las normas sociales sólo parece inmoral si se la juzga según unas convenciones aceptadas; es que ella misma justifica sus actos en nombre del amor: «el amor lo hace todo regular, rectifica las leyes, derogando las que se le oponen». ⁴¹

Este desafío casi anárquico evidencia, de hecho, un intento de realizarse a sí misma y plantea la cuestión (filosóficamente válida) de si una persona en busca de su propia verdad tiene o no el derecho a abrirse paso a la fuerza y pasar por encima de todo lo que obstaculiza su camino, sean lo que fueran los deberes sociales. Fortunata responde que sí:

«Los curas y los abogados ... dirán que esto no vale ... Yo digo que sí vale; es mi idea. Cuando lo natural habla, los hombres tienen que callar la boca». ⁴²

Parece pues que en el caso de Fortunata seguir el impulso natural y rechazar las obligaciones morales, la disciplina o el autosacrificio, fuera algo justo y hasta meritorio.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 1349; 1351.

⁴¹ *Ibidem*, p. 968.

⁴² *Id.*, p. 1401.

La situación de Fortunata frente a la sociedad, sin embargo, no es más que una dualidad aparente, ya que la verdadera dicotomía está dentro de ella misma. Resulta que a sus inclinaciones apasionadas y a su aparente falta de inhibiciones, ella misma contrapone un deseo auténtico de paz, orden y dignidad que únicamente pueden ofrecer la conformidad con las exigencias del orden social. Fortunata desea nada menos que ser una esposa honrada y virtuosa, como Jacinta. Por eso se yuxtaponen con su apasionado amor por Juanito su respeto y su compasión profunda por Maxi. No obstante, cuando se ve forzada a elegir entre los dos es su empuje natural el que domina su voluntad, haciendo que Fortunata rechace el refugio de la sociedad. Juanito anula a Maxi, al tiempo que la pasión anula el sentido de honor, la paz y la seguridad de la vida matrimonial. La situación desgarradora de Fortunata indica que contiendas racionales sobre lo que se debe o no se debe hacer y sobre lo que es moral o inmoral son, en determinados casos, más que inauténticas, insignificantes cuando se trata de juzgar los actos de alguien. Aquí la tragedia personal resulta inevitable cuando la pasión de Fortunata socava o pasa por alto su deseo de ser esposa legítima y de llevar una vida socialmente aceptable. Un bien vital simplemente anula el otro. Su carencia de inhibiciones no le deja hacer en el teatro de la sociedad un papel decente como el de su antagonista Jacinta, con respecto a quien muchas veces se siente inferior y a quien, a la vez, admira profundamente por su condición angelical.

Las leyes de la naturaleza se oponen a las del sistema social establecido, por lo que Fortunata se halla impulsada por el vaivén arrebatador de la doble condición de la humanidad: el bien y el mal. Fortunata se halla igualmente atraída por el angelismo de doña Guillermina y Jacinta, como por el diabolismo de Mauricia *la Dura*. Su vida es un vaivén que oscila entre el diabolismo y el angelismo, entre el bien y el mal. En el centro de esa doble atracción se halla su amor a Juanito. En sus impulsos de angelismo le gustaría identificarse con su rival Jacinta y conquistar su cariño y amistad. En sus momentos de tentación satánica ansía su mal y destrucción. También en su condición angélica se convierte en la mujer honrada, caritativa y compasiva para su marido Maximiliano, pero los arrebatos diabólicos desatan, en cambio, el odio contra él y la conducen a su deshonra.

La Naturaleza es un poder que la manipula. Lanza a Fortunata a las honduras del pecado, pero, al mismo tiempo, la rescata, haciéndola apta para su función regeneradora. Gracias a la entrega de su hijo mediante un sacrificio voluntario, la «ley de la sangre» (Naturaleza) adquiere una significación de carácter religioso. Las fuerzas misteriosas del orden natural quedan así integradas dentro de la esfera de la divinidad. La Naturaleza se ha encargado de que Fortunata sea solamente la portadora del heredero de los Santa Cruz, un agente externo que ha contribuido a la sucesión de una dinastía. Una mujer del pueblo, y como pueblo que es, alguien a quien la burguesía

explota cuando le interesa. Como el pueblo, Fortunata es fructífera, en contraposición a Jacinta que representa la burguesía, y como ésta también ella es estéril.

LA LOBA: EL PERSONAJE DE GNÀ PINA

En *La Loba*, que es, sin duda alguna, uno de los cuentos más representativos de la colección *Vida del campo*, Verga presenta a una mujer adúltera que lleva una vida de disipación, manifestada en un desenfrenado e insaciable apetito sexual. El relato trata la historia de gnà Pina, viuda atractiva, mujer todavía animada de una fuerte carga de erotismo y necesidad absoluta de amor y pasión. Los deseos insatisfechos de la protagonista acaban por agredir, casi de manera salvaje, a Nanni Lasca, un joven hermoso, que se ha casado con Mara, hija de la Loba. Entre madre e hija, que luchan por tener el mismo hombre, nace inevitablemente el odio: la llegada al pueblo de gnà Pina con ocasión de la procesión del viernes santo, hace estallar la tragedia. Nanni, confuso y angustiado por no lograr librarse de las atenciones de la suegra, la mata a golpes de hacha.

Verga, al igual que Pérez Galdós con *Fortunata y Jacinta*, elige para su cuento una mujer del pueblo. Como en otras obras suyas, él utiliza el artificio de la regresión que, según el mismo autor, es el modo mejor para conferir a su relato el criterio de la impersonalidad del arte, muy celebrado por el Naturalismo francés. El escritor siciliano ha logrado imponerse desde el punto de vista del pueblo, considerado el «verdadero» narrador de la historia, capaz de expresar opiniones, de usar expresiones típicas del lenguaje hablado («las mujeres hacían la señal de la cruz»; «gnà Pina») o proverbios («cuando el diablo envejece se vuelve ermitaño»; «en esa hora entre vísperas y nona, no sale de casa mujer buena»).

La regresión, entonces, nos lleva a leer la historia con los ojos de alguien que la ha vivido realmente; por esta razón entendemos que los juicios sobre la Loba, presentes en la novela, derivan justo de la mentalidad cultural del pueblo. Se entiende perfectamente que la Loba era vista como un ser demoníaco que «despulpaba» a los hombres «en un abrir y cerrar de ojos», «y los arrastraba detrás de sí con sólo mirarlos con esos ojos de satanás». La Loba era, según el punto de vista del pueblo, un demonio, una mujer mandada por instintos animales, incapaz de manejarlos y que se dejaba llevar por éstos. La Loba es una «mujer fatal». La emancipación de esta mujer es debida a su diversidad, a sus diferentes necesidades. Ella transgrede a las reglas morales que toda la sociedad intenta respetar, y justo esa transgresión suya es, en cierto sentido, su ruina, o mejor dicho, es la transgresión que determina su marginación de la sociedad.

Las necesidades de esta mujer son diferentes de las de las otras mujeres del pueblo. Ella sentía que tenía que satisfacer sus propios impulsos eróticos, sus propias exigencias amorosas, y sólo en la pasión amorosa encontraba la solución para sus pretensiones. La lectura del relato, empero, además de darnos un cuadro bastante completo sobre esta mujer, nos ofrece también algunos elementos sociales del ambiente en que ella vivía. Por cierto emergen las opiniones de una sociedad, de un pueblo que no podía tolerar esa trasgresión y que veía en la acción de la Loba una influencia demoníaca. Y, si el juicio de la Loba, de parte de la sociedad, es negativo, la opinión que ésta tiene de la hija Mariquita es diferente: ella es vista como una víctima que sufre las consecuencias del comportamiento de su madre, padeciendo sólo ella el disgusto debido a la marginación. Entonces, según la óptica popular, la denuncia que Mariquita ha hecho en detrimento de su madre, ha sido una consecuencia lógica por todo lo que gnà Pina ha hecho a lo largo de su vida. La Loba, sin embargo, no se sintió amenazada ni por su hija ni por su yerno, quien la ha amenazado con matarla. Su índole es conducida a la transgresión, y sólo Nanni, llevado a la exasperación por las provocaciones de ella, no puede hacer más que poner fin a las «tentaciones del infierno». La pasión de la Loba por el joven Nanni es una pasión trágica, casi incestuosa, que infringe las convenciones sociales y «pietas» familiares, y que por su enormidad y su escándalo podrá ser expiada sólo en la sangre.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE FORTUNATA Y GNÀ PINA

Un estudio más pormenorizado de las protagonistas de *Fortunata y Jacinta* y *La Loba* nos permite llevar a cabo una comparación, poniendo de relieve algunas semejanzas en los papeles que las dos mujeres interpretan en las obras. Como ya se ha anotado, tanto Pérez Galdós como Verga, utilizan a sus protagonistas para dar una vívida y detallada descripción de los modos y manera de vivir de cierto sector social, a finales del siglo XIX. Fortunata es presentada como una muchacha del pueblo sencilla, natural, espontánea, que se encuentra con un mundo dominado por el interés y el egoísmo. Su amor rudo, irresistible y desbordado no se deja dominar por los convencionalismos, idealismos y conveniencias de quienes se encuentran en su recorrido sentimental. De manera igual, gnà Pina es retratada por Verga como una mujer del pueblo muy atractiva, que se rebela contra las reglas de la sociedad civil por su necesidad absoluta de amor y pasión.

Fortunata y Jacinta es la obra donde queda fielmente reflejada la sociedad burguesa de la época. A parte del reflejo de los modos de vivir de esta sociedad, el autor nos transmite una fiel imagen del papel de la mujer dentro de esta estructura social. Uno de los ejes alrededor del cual gira la novela es el del hijo: el hijo frustrado de la estéril Jacinta y el hijo real de la adúltera Fortunata.

Dentro del papel que cumple la mujer en la obra, se puede destacar el tema de la maternidad tan vinculada a ésta. De este modo la necesidad que tiene Jacinta de experimentar la maternidad es vista como el deseo de encontrar su sitio social, ya que el puesto de madre le puede dar una identidad clara dentro de la estructura social del momento histórico en el que transcurre la trama de la novela. El matrimonio a finales del siglo XIX, se ve como una especie de contrato, uno de cuyos principales fines es procrear, y como Jacinta no se queda embarazada siente esta ausencia como una falta suya, está incumpliendo el contrato matrimonial. A este propósito, Friedrich Engels, en *El origen de la familia* nos dice que «la primera opresión de clase coincide con la opresión del sexo femenino por el masculino».⁴³ Él afirma que dentro del matrimonio la mujer y los niños son propiedad y siervos del hombre. La mujer, limitada a su función reproductora, está al servicio de la familia, de la casa marcada con el nombre del padre. En el matrimonio esposa y madre son dos términos inseparables. La mujer debe renunciar a cualquier otra alternativa fuera de la maternidad para alcanzar su «felicidad» conyugal. A esta se le exige una doble maternidad dirigida por un lado al niño y por otro al marido.

En el caso de Fortunata, que se casa con Maximiliano, existe una diferencia, porque ella no quiere asumir las expectativas maternas propias de su condición de esposa. Ella tiene sus propias ideas sobre los vínculos legales que unen a una pareja y, además, quiere ponerlos en práctica. Quiere cambiar un niño por otro y aquí podemos ver esa noción de doble maternidad.⁴⁴ Desea cambiar al hijo por el padre y así lo expresa dirigiéndose a Juanito: «Escucha nenito de mi vida lo que se me ha ocurrido. Una gran idea; verás le voy a proponer un trato a tu mujer. [...] A ver qué te parece. Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido. Total, cambiar el nene chico por el nene grande».⁴⁵ En realidad Fortunata piensa que si no hay niños no hay matrimonio y que por ser ella la madre también es la verdadera esposa.

Fortunata, con sus ideas resume y asume la equivalencia freudiana con una diferencia fundamental. El equilibrio estructural familiar que implica la ecuación de Freud (mujer = esposa = madre) se rompe en la novela de Pérez Galdós. En *Fortunata y Jacinta* los términos no se igualan por causa de la discordancia que produce un excedente. Tenemos una esposa pero es estéril, y tenemos maternidad pero por causa de la amante. Para igualar los términos tenemos que tener en cuenta que la esposa tiene que actuar como madre del hijo y del marido. Doble maternidad que si por un lado iguala a la esposa y a la madre por el otro hace que el hombre se refleje a sí

⁴³ F. Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid, ed. Fundamentos, 1996, p. 83.

⁴⁴ T. M. Vilarós, «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, p. 23.

⁴⁵ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003, p. 820.

mismo en cuanto hijo.⁴⁶ Por eso Fortunata no tiene inconveniente en cambiar a «los niños», y Jacinta, ya que no puede proporcionar el hijo real, se esfuerza en cumplir con la otra maternidad, la dirigida al esposo, de la que nos da un ejemplo la siguiente conversación entre Juanito y Jacinta:

¡Qué gusto ser *bebé!* –murmuró el Delfín–, sentirse en los brazos de la mamá, recibir el calor de su aliento y ...! Pasó otro rato, y Juan, despabilándose y fingiendo el lloriqueo de un tierno infante en edad de lactancia, chilló así:

– Mamá ... mamá ...

– ¿Qué?

– Teta.

Jacinta sofocó una carcajada.

– *Ahola* no ... teta caca ... cosa fea ...⁴⁷

Jacinta es el prototipo de la esposa de clase media de la época, abnegada, de escasísima cultura, educada para el matrimonio, aun de conveniencia, en el que sufre lo indecible con tal de guardar las apariencias. Ella es la casada estéril. Flor sin fruto y por lo tanto inútil en un sistema económico basado naturalmente en la producción, en el que la mujer está a menudo integrada como productora de hijos, como madre; o, alternativamente, en la prostitución, como receptora de un tipo particular de plusvalía, Jacinta es la malcasada, la malquerida.⁴⁸ La esterilidad de Jacinta la anula como mujer.

Desplacemos ahora la atención hacia *La Loba*. Verga, a través de su obra, nos ofrece una espléndida reconstrucción documental y objetiva de la realidad. Se centró el interés en la evocación del mundo provinciano, regional, y sobre todo en los sectores sociales menos favorecidos, como la plebe rural, en su lucha cotidiana contra la vida. Pero no consideraba esa lucha como un simple choque mecánico entre fuerzas naturales, como lo hacía el Naturalismo, sino como una tragedia humana del sentimiento. Dentro de esta realidad siciliana de finales del siglo XIX, el autor nos presenta a la protagonista de *La Loba* como una mujer del pueblo muy hermosa, animada de una fuerte carga de erotismo, capaz de conducir a la perdición las almas de los hombres.

Es peligroso sostener relaciones con gnà Pina como con Fortunata porque las dos poseen un poder destructor. Ellas son droga fuerte. Fortunata, por poco, mata al pobre de Feijoo; si éste se deshace físicamente amándola, Maxi se deshace cerebralmente. Gnà Pina aparece como una mujer-bestia-diablo. En ella toman forma y cuerpo las

⁴⁶ T. M. Vilarós, «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, p. 24.

⁴⁷ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003, p. 414.

⁴⁸ T. M. Vilarós, «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, pp. 26-27.

fuerzas más escondidas y potentes de la naturaleza, no hay astucia ni exorcismo que puedan salvar al hombre que cae en su seducción.

Desde siempre la mujer ha tenido en la literatura una visión negativa por efecto y consecuencia de su consideración en la vida cotidiana. Los trágicos acontecimientos de la protagonista de este cuento, definida una «outsider» que se mueve sola como una «cagnaccia con quell'andare randagio [...]»,⁴⁹ la ponen a los márgenes de una sociedad que la desprecia y la considera encarnación del diablo. Es interesante subrayar cómo Verga, en la presentación y representación de la Loba, sigue el topos literario de la «mujer que camina»,⁵⁰ presente también en la poesía de otros autores de su época (D'Annunzio, Cardarelli, Caproni, Baudelaire, Marinetti, etc.). En este caso la antropomorfización del alma de la mujer se concreta en la esencia de un animal y su relación con el espacio exterior no sólo remite al concepto de transitoriedad del cuerpo femenino (y quizás a lo efímero y violento de su pasión en este caso), sino también a su colocación en un lugar «no lugar», que consagra como espacio de movimiento para la Loba el «vagabundear», el «errar», que se corresponde, por otra parte, con el movimiento de las almas «torturadas», sin demora fija, y también con la descolocación de las mujeres que se salen de los horarios y lugares fijados para las «buenas mujeres». En el caso de la Loba, el estereotipo de la «mujer que camina» se funde, por un lado, con el paisaje siciliano y, por otro, con el rostro y la mirada, de manera que la protagonista pasa a simbolizar y visualizar las «pasiones sicilianas», la pasión desatada del Sur. La Loba de Verga, contrariamente a otras visiones poéticas, representa una libertad que está relacionada con «la soledad, el alejamiento de la colectividad, hasta llegar a una reflexión de la muerte».⁵¹

La visión negativa de la mujer en la literatura responde en parte al término, de derivación griega, *misoginia*, es decir «la actitud de odio, aversión y desprecio de los hombres hacia las mujeres»,⁵² y se basa en la herencia histórica de las dos grandes tradiciones de nuestra cultura occidental: la clásica, laica, a través de textos griegos y latinos; la cristiana, religiosa, a través de la Biblia y la sucesiva obra de los Padres de la Iglesia, también conocida como Escolástica. La *misoginia* se ha hecho patente en algunos períodos literarios más que en otros, y curiosamente el Naturalismo francés, el Realismo español y el Verismo italiano pueden ser ilustrativos en este sentido. Como sostiene Juan Ignacio Ferreras, «el realista no habla ni trata de la mujer, sino de la

⁴⁹ G. Verga, «Cavalleria rusticana», «La lupa», «L'amante di Gramigna», «Nedda» en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1982, p. 186: «una perraza que vaga [...]».

⁵⁰ R. Fenu Barbera, *La donna che cammina: incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001, p. 58.

⁵¹ *Ibidem*, p. 141.

⁵² E. Bosh Fiol, V. A. Ferrer Pérez, M. Gili, *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 9.

imagen que él, el ordenado realista, tiene de la fémina; esta visión masculina de la mujer no tiene nada que ver con la realidad de la mujer».⁵³

Muchos autores de este período, en diferentes literaturas europeas, ofrecen retratos de mujeres que a veces parecen rozar lo patológico: Naná, Salomé, Ana Karénina, Emma Bovary, solo para citar algunas de las más famosas, las cuales poseen como rasgo común y característico la perfidia.⁵⁴ Por ese motivo la descripción ofrecida por Verga no parece escandalizar mucho al lector, consciente del hecho de que su relato no representa nada más que uno de los infinitos ejemplos –por cierto con todas las diferencias del caso, consecuencias de la atenta crítica del autor hacia las condiciones sociales de la Italia Postunitaria– de violenta misoginia reservada a un personaje femenino.

Si pasamos la mirada hacia la hija de la Loba, Mariquita, se puede notar que ella como Jacinta, refleja el clásico estereotipo de mujer obediente y sumisa a la autoridad masculina, que tiene como tarea imprescindible la de hacer crecer a los hijos y curar la descendencia de la estirpe, mientras que su madre, trabajando en los campos como un hombre, a veces incluso más, bajo las más ásperas condiciones climáticas, elude esa condición de sometimiento doméstico. Pero también, como otras protagonistas de Verga, la Loba se desfigura como mujer y como ser humano trabajando en los campos, como le sucede a *Nedda*, en el cuento homónimo: «Forse sarebbe stata bella, se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana».⁵⁵ La Loba encarna la tentación y se acerca mucho al clásico estereotipo de bruja, o sea «el de una mujer de edad avanzada, no casada (soltera o viuda) y por tanto sin sometimiento a un hombre, habitualmente de clase baja o auténticamente pobre [...] con una sexualidad desenfadada»,⁵⁶ pero también tiene ecos de personajes trágicos clásicos como Fedra.

Como señala Mercedes Arriaga, junto con la Fedra de D'Annunzio, ambas comparten un paso de fieras (pantera-loba), ambas se recortan sobre una tierra violenta y salvaje, y ambos autores insisten en que son «insaciables».⁵⁷ Un adjetivo que estaba de moda entre los manuales de medicina vigentes de la época, en los que autores como

⁵³ J. I. Ferreras, «Mujer y literatura» en *Literatura y vida cotidiana*, Universidad de Zaragoza, 1987, p. 46.

⁵⁴ L. Volpatti, *Sul braccio di colei ...: breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 11; 13.

⁵⁵ G. Verga, «Cavalleria rusticana», «La lupa», «L'amante di Gramigna», «Nedda» en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1982, p. 8: «Quizás hubiera sido hermosa, si la miseria y las fatigas no hubieran alterado profundamente no sólo los rasgos gentiles de la mujer, sino diría también la forma humana».

⁵⁶ E. Bosh Fiol, V. A. Ferrer Pérez, M. Gili, *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 15.

⁵⁷ F. M. Arriaga, *Fedra y la literatura italiana*, Universidad de Granada, 2006.

Micaud, Briquet, Vence, Roussel o Virey sostenían que «la mujer es más insaciable que el hombre en los placeres del amor».⁵⁸

En el caso de la Loba, como en el caso de Fedra, el deseo la arrastra a no respetar nada. Su crimen es más fuerte que el de su yerno, porque se produce también en relación a su hija: no es sólo una lujuriosa sino también una mala madre, que no respeta los vínculos de su propia sangre. En cierto sentido se puede decir que esta actitud la tiene también Fortunata, ya que está dispuesta a intercambiar su niño por Juan, sin enterarse del vínculo de sangre que la une a su hijo. El fuerte egoísmo es lo que prevalece en las dos protagonistas de la obra de Verga y de Pérez Galdós, que al final las conduce a la eterna soledad. La dramática existencia de la Loba, pecadora, se cierra con una «justa punición», con su «muerte por amor», castigo ejemplar del adulterio.⁵⁹ Su muerte violenta queda justificada por su satanización y su animalización, por su estatus no humano. La muerte es otro elemento que gnà Pina tiene en común con Fortunata. Fortunata es rea, rea del delito de no haber guardado su honor, su virginidad; de haber permitido su deshonra y, lo que es más importante, de no mostrar arrepentimiento alguno.

El final de estos personajes, típico de las «mujeres trasgresoras» de las novelas decimonónicas (*Madame Bovary*, *Ana Karénina*, *La Regenta*, etc) es el «castigo», como no podía ser de otra manera. El destino de Fortunata y gnà Pina, dentro del mundo en que vivieron y murieron, será el olvido, el no dejar ninguna huella aparente.

CONCLUSIONES

Para finalizar, podemos afirmar que todas las protagonistas de las obras de Pérez Galdós y Verga que han sido analizadas tienen como elemento común el pertenecer a la categoría de las «mujeres fatales». De hecho, son mujeres que con su belleza, sus oropeles, sus dotes de feminidad y su actitud provocativa, seducen a los hombres, dejándolos caer en sus manos, y logran satisfacer así todos sus impulsos vitales. Sean cuales sean sus razones, ellas se abandonan a su pasión, rechazan todo lo lícito actuando como prostitutas, adúlteras, y hasta bestias. A este propósito merece la pena mencionar a la escritora Erika Bornay, en cuyo ensayo *Las hijas de Lilith* nos ofrece una perfecta descripción de la *Mujer Fatal*, revelando los rasgos generales que la caracterizan:

⁵⁸ P. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 32.

⁵⁹ A. Neiger, «Nata l'eroe femminile della verghiana *Tigre Reale*», en AA.VV., *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, p. 166.

Sobre la apariencia física de esta mujer, aspecto que más adelante desarrollaremos de manera pormenorizada, hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal.⁶⁰

Tanto Pérez Galdós como Verga han creado dos personajes femeninos llenos de valores humanos, aunque la sociedad y los hechos cometidos demuestren lo contrario. Nata, Rosalía, Fortunata y gnà Pina son mujeres marcadas por el pecado de amar fuera del matrimonio en una sociedad que no permitía eso a la mujer; son mujeres «perdidas» pero fuertes, que viven este drama con rebeldía, intentando luchar contra la injusticia padecida.

Para los dos escritores, los deseos representan el motor de acción de los personajes; ellos se desnudan de las pasiones humanas en su continúa lucha contra las convenciones sociales. Las figuras femeninas y especialmente de caracteres fuertes es lo que los dos autores necesitan para poder realizar un cuadro completo de las sociedades española e italiana de la segunda mitad del siglo XIX. Esto explica por qué las cuatro protagonistas juegan un papel de fundamental importancia en las obras. Sin ellas, ni Pérez Galdós ni Verga serían capaces de identificarse y exponer los problemas existentes de su época.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDARACA, B. A., *El ángel del hogar: Pérez Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992, p.18.
- ANDREU, A. G., *Pérez Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL, 1982, pp. 24; 48; 58; 66; 104; 130.
- ARRIAGA, F. M., *Fedra y la literatura italiana*, Universidad de Granada, 2006.
- AZZOLINI, P., *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 32.
- BEAUVOIR, S. de, «The Second Sex», 1949, en *Critical Theory Since Plato*, Whashington, Ed. Azard Adams, Thomson Learnig, 1992, p. 997.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 114-115.
- BRANCIFORTI, F. "El escritorio del verista", en *Los tiempos y las obras de Giovanni Verga*, Aportación para la Edición nacional, Florencia, Banco de Sicilia, Le Monnier, 1986, p. 62.

⁶⁰ E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 114-115.

- BOSHFIOL, E., Ferrer Pérez, V. A., Gili, M. *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 9; 15.
- COOK, T., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976, p. 181.
- ENGELS, F., *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid, ed. Fundamentos, 1996, p. 83.
- FENU BARBERA, R., *La donna che cammina: incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 58; 141.
- FERRERAS, J. I., «Mujer y literatura» en *Literatura y vida cotidiana*, Universidad de Zaragoza, 1987, p. 46.
- LABANYI, J., *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000, citado en Francisco Vázquez García, «Figuras femeninas de la desviación sexual. España, 1850-1920», en *Anuario de hojas de Warmi*, n. 15, 2010.
- MASIELLO, V., *El punto sobre: Verga*, Bari, Laterza, Introd., 1986, p. 22-3.
- MONTESINOS, J. F., *Pérez Galdós*, 3 vol., 1968-1973, Madrid, Castalia, citado en la Introducción de *La de Bringas*, ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994, p. 19.
- MORENO, S., *Love, Marriage and Desire in the «novelas contemporáneas» of Benito Pérez Galdós*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., Dissertation Services, 1994, p. 101.
- NASH, M., «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX» en George y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Tomo 4, Duby, Madrid, Taurus, 1993, p. 614.
- NEIGER, A., «Nata l'eroe femminile della verghiana *Tigre Reale*», en AA.VV., *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1995, p. 166.
- PALACIO VALDÉS, A. "Testamento literario" en *Obras*, Madrid, Aguilar, II, 1959, p. 1.273.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento*, Madrid, Alianza editorial, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, B., *La de Bringas*, Edición de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1994.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Editorial Castalia, 2003.
- RUSSO, L., *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1983^o, pp. 42-6; 227.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, C., *Giovanni Verga y Benito Pérez Galdós*, Dianium, n. 2, 1983, pp. 101-102.
- SCRIVANO, R., «Mentira romántica y verdad novelesca en el Verga florentino», *Actas del II Congreso Las novelas florentinas de Giovanni Verga*, 1981, p. 30-1.

- VERDIRAME, R., *La aventura de «Tigre real» y otras novelas verguianas*, Catania, Aldo Marino ed., 1984, p. 13.
- VERGA, G., «Cavalleria rusticana», «La lupa», «L'amante di Gramigna», «Nedda» en *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1982.
- VERGA, G., *Eros*, Introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1986, p. 7.
- VERGA, G., *Una peccatrice, Storia di una capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1988.
- VILARÓS, T. M., «Lectura parcial de Fortunata y Jacinta» en *Pérez Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Madrid, ed. Siglo XXI de España, 1995, pp. 23-24; 26-27.
- VOLPATTI, L., *Sul braccio di colei ...: breve viaggio letterario nella perfidia femminile*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 11; 13.
- ZAMBRANO, M., *La España de Pérez Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, p. 188.