

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918):

Estudios de caso.

A Dissertation Presented

by

Melissa Maria Culver

to

The Graduate School

In Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2010

Copyright by
Melissa Maria Culver
2010

Stony Brook University

The Graduate School

by

Melissa Maria Culver

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree,

hereby recommend acceptance of this dissertation.

Dr. Lou Charnon-Deutsch – Dissertation Advisor
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Malcolm K. Read – Chairperson of Defense
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Kathleen M. Vernon, Associate Professor
Department of Hispanic Languages and Literature

Dr. Christine Arkininstall, Associate Professor
School of European Languages and Literatures
The University of Auckland

This Dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918):

Estudios de caso.

by

Melissa Maria Culver

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2010

This dissertation explores the inner logic of the novels written by women in Spain and Latin America during the nineteenth and early twentieth centuries, focusing on their literary construction of feminine identity. I argue that while the “woman subject” has no existence distinct from the aesthetic and ideological mechanisms that produce this identity, the resulting contradictory female individuality shapes new discourses that radically impact the conformation of the bourgeois order(s). These works are therefore understood in terms of their “radical historicity”, that is, as produced and determined by a specific set of social, ideological, political and economic coordinates. This project draws heavily on the methodologies of Feminist, Marxist, Sociological and Critical Aesthetic Theory criticism to attempt an explanation of the contradictory nature of women’s novelistic production.

Problemas de la novela escrita por mujer includes case studies of both canonical and non-canonical novels. It is divided into four chapters that explore the major novelistic genres of the time: the historical novel, the *novela de costumbres*, the domestic novel and the novels that are produced by critical discourse. The first three chapters put forward the hypothesis that the early literary construction of the bourgeois woman subject is achieved through dramatic identification and the logic of exchange. In the historical novel, this dramatic identification is effected by means of a displacement of contemporary concerns onto the bloody stage of history. Thus, after reenacting history, the public heroine can become domesticated. In the *costumbrista* novels, the heroine is fettered to her “natural place” through the economic linkage between national spirit and human nature. The domestic novel problematizes the natural place of the *costumbrista* novels, the home, and places the heroine in a position requires her to surrender all individual differentiation in the name of an idealized domestic virtue. The fourth and final chapter explores how women novelists depart from the earlier dramatic stage to favor a construction of identity

that depends on an ambiguous positioning of “woman” in the web of discourses that compete for dominance in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Índice

Agradecimientos	vii
Introducción	1
Capítulo I. Las novelas históricas	16
Introducción.	16
El problema de la mujer como escritora de novela histórica	30
Qué es la novela histórica.....	39
¿Por qué aparece la novela histórica en el siglo XIX?	42
La sentimentalidad en la novela histórica	50
El privilegio del lo privado y del interés privado sobre la cosa pública: el caso de La Española Misteriosa.	52
La diadema de perlas: La historia “otra”	59
La novela histórica y el drama burgués. El drama sangriento y la ideología familiarista de la novela histórica: el caso de Huallparrimachi.....	63
La novela histórica y el mito fundacional: el caso de las Lucía Miranda de 1860.	68
Capítulo II. Las novelas de costumbres	76
Introducción	76
El verismo y el costumbrismo, la crítica literaria y las literaturas nacionales.	80
El costumbrismo como novela nacional.....	91
El costumbrismo como síntoma: el intercambio y la máscara	93
La novela de costumbres como la novela del idilio: el lugar natural.....	102
La novela de costumbres y la pintura de la naturaleza humana	108
El Lujo, novelas de costumbres.....	116
Stella, Novela de costumbres argentinas.....	120
Capítulo III. Las novelas domésticas.....	127
Introducción	127
La contradicción en la novela doméstica	139
Novela doméstica, ficción doméstica.....	153
La novela doméstica y el debate sentimental.	155

La sentimentalidad en la ficción doméstica	159
El patetismo y el didactismo en la novela doméstica: La mistificación genérica.	169
Capítulo IV. Las novelas del pensamiento crítico.	188
Introducción	188
La Intelectualidad Crítica	189
La vida como experiencia	191
La vida como ciencia.....	201
La vida como arte.....	204
La vida como intercambio.....	205
Conclusión	220
Notas.....	225
Bibliografía.....	228

Agradecimientos

Siempre he pensado que las tesis doctorales deberían ser escritas en colaboración. Tal vez así sería más sencillo atribuir a cada cual, con un mínimo de justicia, la parte que le corresponde dentro del trabajo que supone la escritura de una tesis. Desde luego, en mi caso, he tenido la suerte de poder compartir este proceso con multitud de personas que, de una manera u otra, son las que han hecho posible este trabajo. Aunque saben bien quiénes son, nunca está de más nombrarles.

A mi directora de tesis, la doctora Lou Charon-Deutsch, le debo mucho más que su apoyo intelectual y la lectura infatigable de numerosos borradores. Ella fue la que me animó, desde el principio, a investigar y profundizar en este tema, y sin su ayuda y sus consejos me habría perdido, sin duda, en el camino. Al doctor Malcolm Read difícilmente puedo expresarle lo valiosas que ha sido para mí sus clases, sus explicaciones y, sobre todo, sus conversaciones, que me han abierto un mundo al que no podría haber accedido por mí misma. A las doctoras Kathleen Vernon y Christine Arkinstall les agradezco vivamente su apoyo, la paciente lectura de mi tesis y, sobre todo, sus comentarios. También quisiera agradecerles a las doctoras Rachel Price y Gabriela Polit sus buenos consejos y sugerencias. Sin el apoyo económico de la Tinker Field Research Grant me hubiera sido mucho más difícil el acceso a los fondos bibliográficos.

Mis compañeros y amigos Ana Fernández, Manuel Galofaro, Víctor Pueyo, Vicente Rubio, Kamil Taras, Mariela Wong y algunos más han visto cómo me

tambaleaba muchas veces sin reírse demasiado. Gracias por eso, y por escucharme siempre que lo he necesitado.

Este trabajo va dedicado a mis padres y a mis hermanos por su apoyo incondicional. Y, por supuesto, a las mujeres latinoamericanas y españolas que se vieron por necesidad forzadas a superar los prejuicios, la incomprensión y las pequeñas o grandes envidias que diariamente se encontraron.

Introducción

“Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet
sur lequel on laisse la marque du prix”

Proust, Recherche III 882

Una señorita alta y delgada, de unos veinte años, mira tiernamente a un joven bien parecido que acaba de descender de su montura para disponerse a improvisar un sencillo almuerzo a orillas del Luján. Aunque conocen bien los peligros de un viaje a través de la Pampa, “Máximo” y “Valentina” esperan que el dejar Buenos Aires les ayude a olvidar “las lágrimas que rodaron” (Llanos, 7) y propicie “las risas que vendrán” (Llanos, 7).

Según muchos comentaristas de la época y no pocos historiadores actuales, una de las causas que aceleraron la caída del Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, también conocido como el Restaurador –de la paz o de las bárbaras costumbres anteriores a los europeos, como la mazorca, según la fuente–, fue su actuación en el caso O’Gorman. Aún hoy se debaten las causas precisas que lo llevaron a tomar una decisión que constituiría, con bastante posterioridad a los hechos, pasto abundante de novelas y películas, destinadas la mayor parte de ellas a señalar a Rosas como un cruel y sanguinario tirano. Los hechos fundamentales parecen ser los siguientes: Camila O’Gorman, una joven de la alta sociedad rioplatense cuya familia era afecta al gobierno de Juan Manuel de Rosas, conoció, en una de las muchas tertulias que

solía frecuentar, al jesuita Ladislao Gutiérrez, sobrino del gobernador de Tucumán, este último también ardiente defensor de Rosas. Se enamoraron y el 12 de diciembre de 1847 decidieron fugarse a Goya, en la provincia de Corrientes, que era por entonces un centro importante de la resistencia al Gobernador de Buenos Aires. Los liberales unitarios, entre ellos Domingo F. Sarmiento, aprovecharon el escándalo para criticar la laxitud moral del gobierno de Rosas y los periódicos opositores de Chile y Montevideo se apresuraron a publicar la noticia con todo lujo de detalles. Furioso, Rosas juró vengarse y, cuando la pareja fue aprehendida, de nada sirvieron los ruegos de aquellos que poco antes habían clamado que la fuga había sido un “suceso horrendo” (Llanos, 3) y “el acto más atroz y nunca oído en el país” (Llanos, 3). Camila O’Gorman, embarazada de ocho meses, y el padre Gutiérrez fueron fusilados el 18 de agosto de 1848.

El segundo de los ocho *Cuadros de la Vida Privada de Algunos Granadinos* (1861), obra póstuma de Josefa Acevedo de Gómez, “El Soldado”, narra la tragedia de una humilde familia de labriegos, víctima del injusto sistema de reclutamiento del ejército colombiano. Luis y Adriano son hermanos y llevan una existencia pacífica en una aldea miserable. Sólo consienten en separarse cuando Luis se casa con su vecina Paulina y se traslada a las montañas con la esperanza de hallar algún alivio a su penosa situación económica. Un día en el que Luis baja al pueblo para cambiar unos tomates y cebollas por pan y sal, es apresado por una milicia y reclutado para servir a la República. Paulina, enferma y con tres hijos, le suplica a Adriano que rescate a su marido. Adriano no encuentra otra solución que ofrecerse como reemplazo de su hermano y consigue que se le otorgue a éste la libertad, pero con tan mala fortuna que, cuando Luis se dirige por fin a

su casa, es reclutado de nuevo. Al intentar huir es fusilado por desertor y el propio Adriano, sin saberlo, forma parte del pelotón de ejecución. Cuando Adriano descubre el engaño del que ha sido víctima, exige su licencia absoluta y regresa al lado de Paulina y sus sobrinos, pero ya es demasiado tarde. Paulina ha perdido la razón y, rehusando creer que su marido está muerto, repite por los montes sin cesar: “que me vuelvan a Luis porque aquí está su reemplazo” (*Cuadros*, 65).

En *Impresiones y Recuerdos*, Julio Nombela menciona el trágico final de uno de los numerosos teatros caseros del Madrid de mediados del diecinueve. El célebre escultor Ponzano, para complacer a su joven y bellísima esposa, Juanita, se hizo construir un teatrillo con capacidad para trescientos o cuatrocientos espectadores. En él se representaban obras conocidas de la época, bajo la dirección de un buen amigo de la familia, el afamado poeta Ventura de la Vega. La dueña de la casa desempeñaba siempre el papel de dama, mientras que el de galán lo interpretaba un tal Cortés, un arquitecto joven y bastante dado a los galanteos. Con ocasión de los numerosos ensayos que las frecuentes representaciones requerían, la casa solía estar llena de gente y Juanita comenzó a descuidar paulatinamente sus deberes de esposa y madre. Así, apunta el cronista, sucedió lo inevitable: una mañana, la dama y el galán huyeron, dejando solos al escultor y a dos inocentes criaturas. Como era también usual en la época, la esposa se arrepintió, pero, aunque fue prontamente perdonada, jamás se le permitió la entrada en la casa, “condenándose a una eterna desdicha”, según Nombela (*Impresiones* 156).

La popularísima María del Pilar Sinués de Marco solía insertar en los prólogos a sus novelas, amén de sus trasnochadas ideas acerca de la misión de la novela y de las consabidas exhortaciones a sus lectoras para que procurasen imitar el modelo del Ángel del Hogar que proponía, anécdotas personales que cumplían un doble propósito: al tiempo que recalcaban el hecho de que la profesión de escritora no era incompatible con la virtud doméstica, situaban el discurso de Sinués dentro de un modelo en el que se aúnan lo ficcional y la realidad de “lo visto” y “lo vivido”. En una de estas historias Sinués, que acostumbraba escribir de noche para protegerse de las iras paternas, sale a un balcón para intentar escribir a la luz de la luna, ya que se le ha apagado la vela que usaba. Una corriente de aire cierra la puerta del balcón, dejando a la literata a la intemperie hasta que la rescata, aterida, una criada, que jura guardar el secreto de sus correrías nocturnas. Este incidente, según creo recordar, es el que anima a la escritora a perseverar en sus empeños artísticos y a descubrir sus afanes a sus progenitores.

Desde la tragedia de Camila O’Gorman hasta la pequeña comedia que se acaba transformando en realidad, estos escenarios están atravesados tanto por la indeterminación genérica –encontramos aquí confundidas la historia, la memoria, la novela–, como por una sobredeterminación de género: en todos los casos la actuación de las protagonistas está ya “determinada”¹ por su género sexual, desde la ejecución de O’Gorman, probablemente acelerada por su embarazo, hasta los remilgos de Sinués a la hora de publicar su escritura. Así, en estos cuatro escenarios que utilizamos como punto

¹ Utilizo la expresión en el sentido althusseriano.

de partida para explicar los postulados básicos de nuestra tesis es clara tanto la dinámica centralidad/marginalidad del elemento femenino, como la ambigüedad de las fronteras entre lo “real” y lo “ficticio”. Por ello, la narrativa decimonónica en general –y la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica en particular– estará vertebrada, ya de entrada, por la contradicción. Una contradicción que no se reduce, por supuesto, a una serie de comportamientos incoherentes, por ejemplo, los conocidísimos casos de escritoras que, mientras que en su escritura predicaban un modelo de vida virtuosa, en su vida privada se entregaban a abundantes amoríos o descuidaban las labores del hogar. Se trata de una contradicción a nivel de su lógica interna: en las novelas escritas por mujer será siempre necesario construir una identidad femenina privada que estará, sin embargo, atravesada por la imposibilidad ideológica de publicar sobre lo privado.

Dentro de unas coordenadas históricas en las que, tanto en España como en la mayoría de las nuevas naciones latinoamericanas, se está produciendo una auténtica revolución política e ideológica –ya prácticamente se había consolidado la revolución económica de las capas burguesas–, será fundamental el establecimiento de límites, que incluyen no sólo las fronteras nacionales o los límites entre lo que serán las disciplinas científicas, frente a las que no lo son, como las humanidades, sino también, y sobre todo, la segregación ideológica de la “privacidad”, esto es, del interior burgués y, por tanto, de los “discursos del yo”, en términos de Juan Carlos Rodríguez. Por esta necesidad de construir nuevos límites –pensemos, por ejemplo, en la consagración del espacio de la domesticidad como ámbito fundamentalmente femenino–, encontramos que durante el siglo XIX se polariza radicalmente el discurso del “yo”: masculino, femenino, público, privado... Este proceso de configuración de los “discursos del yo”, que comienza según

Rodríguez con el ascenso económico de la burguesía – en el caso hispano, durante los ss. XV y XVI, aunque teniendo siempre en cuenta que este ascenso no es continuo ni homogéneo– será el que determine, como explica Rodríguez, la producción de las literaturas modernas. En un sentido parecido, dentro del campo de la estética crítica, que, fuerza es precisar esto, no está basada en la estética subjetiva/empirista del “gusto”, sino en el análisis de las imágenes integradas en la Historia, las literaturas modernas se conciben como el resultado de la “mistificación” genérica –seguimos aquí a Luis Beltrán, que utiliza el término “mistificación” en un sentido parecido al de “hibridación”– que resulta del individualismo. Así, las ambigüedades que encontrábamos en los discursos que configuran los cuatro escenarios anteriores están determinadas, de un lado, por la propia lógica de la producción decimonónica –el intercambio, que discutiremos más adelante– y, del otro, por la lógica del discurso del “yo”, que resulta tanto en la producción de los discursos identitarios como en la producción de la literatura moderna – la novela será el género por excelencia de la Modernidad. Así, es casi un lugar común apuntar que el “ascenso” de la novela –como si de un valor de cambio bursátil se tratase– va aparejado al ascenso de la burguesía como clase social. Por tanto, será cuanto menos sorprendente la aseveración de Bartolomé Yun Casalilla de que el número de aristócratas españoles también aumenta: en 1506 había en España apenas cincuenta y tres casas nobiliarias, mientras que en 1800 este número asciende a mil trescientos veintitrés. Por esto será importante notar que el XIX no supone sólo la consolidación paulatina de la burguesía como clase dominante, sino, y como será especialmente evidente en el caso de España y de los países latinoamericanos, de una auténtica lucha de clases en todos los

niveles, plagada de contradicciones que serán las que conformen la lógica de los textos decimonónicos.

El siglo XIX supone una transición en todos los sentidos. No sólo en el más obvio –es el siglo del tránsito, como se sabe–, sino también en otros no tan evidentes. Tanto en América Latina como en España se están produciendo, con desigual fortuna, las revoluciones burguesas que lleva aparejadas el proceso de formación de los estados nacionales en ese siglo. En el plano económico, mientras que en América Latina se venía comerciando con otras colonias y países desde la suspensión de pagos a los funcionarios de las colonias durante el reinado de Carlos III, en España la desamortización de los bienes del clero y la desvinculación de la tierra al patrimonio –la conversión de la tierra vinculada y vinculante en suelo enajenable y, por tanto, canjeable por dinero– no se producirán hasta el XIX. Ambas orillas del Atlántico están inmersas en un proceso de transición en todos los niveles. Este proceso es, por supuesto, desigual: sus efectos son múltiples y, en gran medida, contradictorios. Creo que es necesario, y así lo haré en la tesis, entender la transición en tanto que sistema que no sólo está producido por transformaciones políticas, económicas o sociales –históricas, para abreviar–, sino que está también determinado por esa lógica de la transformación histórica, es decir, la lógica del cambio. Más allá de considerar esta lógica como contexto, externo o “accidental” a la producción literaria del XIX, la entenderemos como productora de esta literatura. Ahora bien, las preguntas siguen ahí: ¿Cuál es la lógica del cambio? ¿Cómo podemos entender

la producción femenina en tanto que producida a partir de esta lógica, es decir, de esta “matriz ideológica”?²

Marx insistiría en comenzar entendiendo esta lógica del cambio como un intercambio, es decir, el proceso por el cual el producto se convierte en mercancía. De este modo, la explicación de la transición del siglo XIX pasará, ante todo, por una explicación de cómo el valor de uso se convierte en el valor de cambio y, consecuentemente, de las contradicciones y la lucha feroz en todos los niveles que supone este proceso. Nietzsche abundará en la idea de que este intercambio es tan consustancial al pensamiento humano que acabará por constituirse en el pensamiento mismo (apud Goux, 9). Así, la matriz ideológica de la transición “segrega” –seguimos aquí la terminología de Juan Carlos Rodríguez– unas estructuras, unas relaciones sociales producidas por la lógica del intercambio. Estas relaciones sociales no son las feudales – Señor/siervo, en una cadena que se extiende, potencialmente, hasta el infinito–, ni las plenamente capitalistas –Sujeto/sujeto, donde unos son más sujetos que otros. Intentaré explicar estas nuevas relaciones sociales que se producen en la transición como resultado de un proceso de lucha en el que, mientras que la subjetividad masculina se ha configurado ya con bastante claridad mediante las relaciones capitalistas (Sujeto/sujeto), la femenina, al menos en principio, no tiene un “lugar propio” consolidado dentro de las relaciones sociales capitalistas. En la tesis abordaré la tarea de explicar cuál es el lugar “propio” de la mujer burguesa y pequeñoburguesa dentro de esas relaciones sociales nuevas y contradictorias que segrega el momento de la transición.

² Seguimos usando los términos de Juan Carlos Rodríguez. Cf. sobre este asunto *Teoría e Historia de la Producción Ideológica: Las Primeras Literaturas Burguesas o La Norma Literaria*, entre otros textos.

El propósito de *Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918): Estudios de Caso* es doble. En primer lugar, me interesa explicar la novela femenina hispana del XIX desde una problemática que tenga en cuenta tanto el papel de esta novelística en la conformación de las ideologías burguesas hispanas, como los mecanismos que intervienen en la producción de estas novelas. Así, intentaré una comprensión de este tipo de novela en sus propios términos, en su lógica interna, es decir, trataré de explicar por qué estas novelas están escritas así y no de otro modo. No se trata aquí de tomar la novelística femenina como un objeto “ya dado” –las novelas escritas por mujeres, en este caso–, sino de crear una problemática o, lo que es lo mismo, de construir un objeto desde y, a la vez, hacia, un planteamiento crítico. Me centraré en la explicación de la novela femenina desde una problemática muy concreta: cómo incide la formación ideológica y la expresión estética de la nueva noción burguesa de la identidad femenina en la producción de la novela escrita por mujer a ambos lados del Atlántico.

El estudio de la narrativa escrita por mujer en este período se ha centrado principalmente en la posibilidad de una construcción subjetiva femenina en un panorama que le es decididamente hostil –Bridget Aldaraca, Remedios Mataix o Susan Kirkpatrick, Nancy Armstrong en la novela victoriana, etc. A partir de ahí se investiga la diferencia femenina, la especificidad que, se supone, necesariamente tiene que “aflorar” como resultado de unas condiciones materiales radicalmente diferentes de las de los hombres. La crítica ha visto y explorado alguna de estas constantes, especialmente la conexión entre la angelicalidad –el “ángel del hogar”– y la virtud doméstica en relación con el ascenso de la clase media y la imposición paulatina de su ideología. Las contribuciones

de Aldaraca, Alda Blanco e Íñigo Sánchez Llama, entre otros, a este respecto son fundamentales. También se han estudiado las relaciones entre el deseo y la producción femenina, notablemente Lou Charnon-Deutsch y la problemática articulación de la experiencia femenina a través de un lenguaje fundamentalmente masculino. Dentro de los estudios sobre escritoras de América Latina, se ha incidido sobre todo en el papel que desempeñaron estas escritoras en la construcción de los nuevos estados nacionales y en el papel de la escritura sentimental como una suerte de “falsa conciencia” cuya misión es controlar la reproducción de la fuerza de trabajo –o de los ciudadanos–, por ejemplo, en los casos de Gloria da Cunha, María Fernanda Lander o Remedios Mataix.

Este estudio parte de un postulado básico: ni la identidad –o las identidades– femenina, ni su producción literaria-discursiva preexisten “esencialmente” a su configuración ideológica. Dicho de otra manera, no considero que el sujeto “mujer” sea anterior –tampoco posterior– a su producción literaria-discursiva. A partir de esta premisa fundamental, trataré de demostrar cómo los distintos géneros literarios que analizaremos aquí –la novela histórica, la novela de costumbres, la novela doméstica y lo que llamo, a falta de un nombre mejor, “las novelas del pensamiento crítico”–, producidos desde un discurso segregado por el yo femenino, al tiempo que reproducen este discurso, contribuirán también a modificarlo, es decir, a producir un discurso que no es siempre idéntico a sí mismo.

El segundo postulado a partir del cual comenzaré la exposición de esta problemática, se deriva en cierto modo del anterior: las novelas que escriben las mujeres –y todas las demás–, en tanto que parten de premisas ideológicas y estéticas que no anteceden a la producción literaria, estarán configuradas a partir de sus contradicciones.

Si la Historia es la historia de la lucha de clases, la historia literaria será la historia de sus contradicciones. A partir de un análisis enfocado en las contradicciones en la novela femenina, intentaré demostrar que la centralidad de la novela durante el período que nos ocupa no es casual, ni una cuestión del gusto. Antes bien al contrario, las estéticas históricas –el didactismo y el patetismo– ayudarán a configurar discursivamente los nuevos planteamientos y, a su vez, los “discursos del yo” serán fundamentales a la hora de producir una renovación, en el plano de la estética, desconocida desde la época del esclavismo griego. Por eso, la forma genérica que adoptará la mayor parte de la literatura decimonónica será la novelística, un género “cajón de sastre” que articula como ningún otro la hibridación teórica y la mistificación genérica que el discurso del “yo” aportará a las estéticas históricas.

Creo que, a partir de esta problemática, se pueden explorar nuevas direcciones críticas que integren a la producción femenina del XIX en el proceso heterogéneo de consolidación de lo que Jean Joseph Goux llama, en *Symbolic Economies: From Marx to Freud*, “el equivalente general”, es decir, la medida objetiva del valor de todas las cosas. Creo que las direcciones que se han explorado en la crítica sobre la producción femenina del XIX, a saber, la búsqueda de la subjetividad femenina, la misoginia generalizada y rampante, la división del trabajo según el género, la restricción de la actividad femenina a la esfera privada, la sublimación de la mujer y su deseo sexual a través de la metáfora del “ángel del hogar”, las reivindicaciones feministas y la creación de “espacios de resistencia”, lejos de ser dispares o de pertenecer a campos totalmente independientes – lo que se suele llamar “distintos enfoques”– hacen evidentes una serie de síntomas, o efectos, pero no necesariamente los mecanismos que los producen. Estos síntomas, como

defenderé en la tesis, forman parte de un mismo proceso de búsqueda femenina –de una misma problemática– del equivalente general que se pueda erigir en medida de todas las cosas, en ordenador de ese caos –“polimorfismo perverso”, lo llama Goux– que supone el colapso de los valores que sustentaban al Antiguo Régimen.

Este estudio está dividido en cuatro capítulos. En el primer capítulo me centraré en el análisis de la conformación de la novela histórica y en una explicación de cómo este género está determinado, en una primera fase, por la necesidad burguesa de legitimarse como clase a través de sus orígenes revolucionarios y, en un segundo momento, por la necesidad de limpiar esa sangre revolucionaria para conseguir una unidad nacional dentro de la cual el individuo pueda reconocerse como ciudadano, esto es, como participante no sólo de derecho, sino también de hecho, en la historia nacional. Así, como explica Rodríguez, la novela histórica construye una versión de la identidad nacional que se conforma a través de la escenificación de la Historia. En el caso de la novela histórica escrita por mujer, defenderé que esta escenificación de la identidad nacional se complica por la necesidad de adaptar los valores de la ciudadanía –que son, por necesidad, de carácter público– a la nueva norma que regula el comportamiento adecuado de la mujer burguesa. De este modo, la escritora de novela histórica producirá una novela polémica, atravesada por la imposibilidad de conjugar sin contradicciones el modelo de la heroína nacional –por ejemplo, Juana Azurduy de Padilla o Agustina de Aragón– con el modelo de la mujer inserta en las relaciones familiares como hija, esposa y madre. Estéticamente esta contradicción asume la forma de un conflicto sentimental entre el deber público –por ejemplo, la causa de la Independencia– y el interés privado –que se suele traducir en un interés amoroso. Esos intereses estarán siempre encontrados, por lo que la heroína de la

novela histórica será el personaje capaz de supeditar lo privado a lo público. Sin embargo, como hemos apuntado antes, según los cánones femeninos decimonónicos, el lugar “natural” de la mujer se encuentra precisamente dentro de la esfera de lo privado. Por la imposibilidad de superar esta contradicción de base, el género de la novela histórica, en este primer momento, está abocado al fracaso.

En el segundo capítulo abordaré la novela de costumbres a partir de la problematización del vínculo entre la identidad nacional y el lugar natural. Postularé que este vínculo se articula en la novela de costumbres a través del “espíritu nacional”, que, a su vez, estará ya basado en la lógica del intercambio. Partiendo de la historia de la génesis del dinero –“the money form”– que delinea Goux en *Symbolic Economies*, analizaré que la solución que ofrece la novela de costumbres al problema del espacio propio de la mujer pasará por una “pintura” de las costumbres a través de la cual se intentará construir una unidad nacional atravesada por la lógica del intercambio. Así, en las novelas de costumbres se privilegiará el terruño como lugar auténtico y encarnador del espíritu nacional. Sin embargo, este espíritu nacional depende para su construcción y justificación de la noción del intercambio en tanto que garante de una justicia equitativa – de un “patrón oro”, en términos de Goux. Es decir, para postular la existencia de un espíritu nacional distinto al de las demás naciones del mundo será preciso poner en circulación este espíritu nacional, para lo cual se hará imprescindible a su vez lo que llama Goux “to render all things equal”, lo que, en términos de nuestra problemática, se traduce en la nueva posibilidad de comparar todas las cosas entre sí y, por ende, de igualar naciones e individualidades. Por tanto, como veremos, la unidad nacional se

creará a partir de la lógica del mercado, legitimada, en primer lugar, por la estética del idilio y, en segundo lugar, por la cultura.

El tercer capítulo estará dedicado a las novelas domésticas, en las que la identidad femenina se construye a través de la internalización y constatación de la nueva “norma”. Si la ideología burguesa había producido la noción de sujeto, ya atravesado por la dinámica de lo público y lo privado, la construcción de la subjetividad femenina se encontrará también, en tanto que “sujeto”, tan determinada como la masculina por esa lógica dual –es obvio que un término carece de sentido sin el otro. Sin embargo, en el caso de la subjetividad femenina, la privacidad y la publicidad se entenderán como términos marcadamente antitéticos y no complementarios, como en el caso de la masculina. Por ello, la identidad femenina tenderá mayoritariamente –y no sólo en España o en Hispanoamérica– a identificarse con un modelo, el “ángel del hogar”, la virtud doméstica. De esta manera, la domesticidad se articula como modo hegemónico de la privacidad femenina. Como veremos, esta articulación estará también atravesada por la relación conflictiva entre lo privado y lo público: en el caso de la mujer, el primer ámbito excluye al segundo. Así, la subjetividad femenina se forma a partir de una lacra o, mejor dicho, de la imposibilidad de compaginar la publicidad y la privacidad. Esta imposibilidad será determinante, como hemos dicho ya, a la hora de configurar una representación femenina dentro de los parámetros marcados por la ideología burguesa. Por esta misma razón, a diferencia de la novela de costumbres, la novela doméstica no podrá imponerse como novela nacional.

En el cuarto capítulo discutiremos el alcance en la novela escrita por mujer de lo que Mariano Maresca llama, en *Hipótesis Sobre Clarín*, el “discurso del pensamiento

crítico” y analizaremos asimismo cómo el modelo del intelectual crítico supone una salida al “impasse” publicidad/privacidad en el que se encontraba este tipo de novela. Ese discurso subalterno se articulará a partir de la “verdad”, lo que coincide con la pérdida de autoridad “real” del escritor profesional, que cada vez se va distanciando más de las esferas del poder político. Por ello, el intelectual crítico intentará vender su opinión como verdad –se cree en posesión de la verdad de la vida, que suele ser la verdad del arte– o, al menos, como una opinión crítica. En el caso de la intelectual crítica, la posición enunciativa ambigua que le permite la marginalidad de su discurso, favorecerá, de un lado, su legitimación como escritora –el discurso crítico es siempre un discurso en competencia con otros discursos– y, del otro, esta ambigüedad de una posición “otra” le ayudará a soslayar las contradicciones de su propio discurso. Por esta razón, aunque el discurso del intelectual crítico en su forma novelesca adopte formas en apariencia muy diversas, tales como el naturalismo, ciertas formas del realismo, la novela de misterio o los géneros retóricos, estará siempre articulado a través de los mismos postulados, que podrían muy bien resumirse en la necesidad de crear adeptos –de ahí su tendencia al polemismo– y de establecer al autor como figura cuya opinión estará siempre revestida de lo que Walter Benjamin llamaría un “aura” de verdad.

Capítulo I. Las novelas históricas

Introducción.

En el *Libro de los pasajes* Walter Benjamin cuenta la historia de un cómico famoso que, enfermo de tedio, visita a un prestigioso psiquiatra parisino: “No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y verá la vida de otra manera. Pero, estimado señor –respondió el paciente–, yo soy Deburau.” (4). Esta anécdota del París decimonónico de los años 40 parece revelar la antinomia profunda que existe en la escisión de la vida individual en la esfera pública y la esfera privada. La vida pública del famoso cómico Deburau no se corresponde con su vida privada, en la que es un enfermo del mal de la época, el tedio. Este conflicto –la falta de identidad entre la vida privada y la vida pública del individuo– es el núcleo del gran problema ideológico burgués: la conjunción del individuo y la nación.

En este capítulo estudiaremos cómo la novela histórica –que será cronológicamente el primer tipo de novela que podríamos llamar ya propiamente “nacional”³– se inscribe dentro del horizonte de producción de la literatura burguesa. Para esto, analizaremos de qué manera la novela histórica construye su problemática a partir de la relación entre el sujeto libre y el nuevo Estado Liberal y cuáles son las contradicciones que produce o reproduce, desde la adopción del modo sentimental, que

³ Es curioso en este sentido que Lukács, el teórico marxista, llame a la novela histórica precisamente la novela de “la infancia de la humanidad” (cf. *The Historical Novel*).

dramatiza la contradicción entre lo privado y lo público, hasta la violencia, que atravesará el núcleo de la fundación de los Estados nacionales.

Partimos de la hipótesis de que la novela histórica escrita por mujer tiene serias dificultades para su constitución, ya que se trata, por necesidad, de un tipo de novela que requiere, de un lado un movimiento de ruptura con el pasado y, del otro, una exposición de las contradicciones del presente. Estas contradicciones se tienen que dramatizar de una manera violenta, puesto que de lo que se trata en la novela histórica es, como ya apuntamos en la Introducción, en primer lugar, de dramatizar la fundación de las naciones y, en segundo lugar, de sentar las bases de una nueva relación entre el individuo y el Estado en la que el héroe, o la heroína, se convierte en un individuo particular, en un ciudadano privado que se retira de la vida pública para dejar paso a los nuevos aparatos públicos estatales. Las mujeres, que, como explicaremos más adelante, pierden por completo su capacidad legal como género para participar en la vida pública –como se sabe, no tenían derecho a voto ni la posibilidad de ejercer cargos públicos, ni siquiera la de ser funcionarias del Estado–, acusarán aún más que los hombres el impacto del nuevo orden burgués de la especialización del trabajo. Por eso, la escritora burguesa y pequeñoburguesa tendrá que enfrentarse a una doble contradicción a la hora de escribir novela histórica: cómo escribir sobre la cosa pública desde lo privado y cómo adecuar esa privatización a las condiciones necesarias para producir novela histórica. Los intentos de suturar esa contradicción, como trataremos de explicar más adelante, pasan por dramatizar la Historia: así, la novela histórica femenina se convertirá en un drama privado, articulado a través del juego de oposiciones entre el deber público, la convención social y el interés privado.

Es importante que antes de proseguir nos detengamos, siquiera brevemente, y a riesgo de simplificar una teoría muy compleja, en la consideración de qué entendemos aquí como esfera pública y esfera privada. La raíz teórica de los términos es obviamente habermasiana. Así, la esfera pública se entiende como el espacio de lo público, es decir, la esfera privativa, en la Modernidad, de los individuos que tienen el poder público/político, “una administración *constante* y [...] un ejército *permanente*” (56), mientras que la esfera privada es el espacio no sólo de lo doméstico o de lo familiar, sino también de la actividad económica privada: lo que Habermas llama “la privatización del proceso de reproducción” (*Historia y Crítica* 57). Paradójicamente, la nueva esfera privada, en tanto que espacio relevante y distinguible de lo público (del Estado), sólo se constituirá como tal “a la luz de la publicidad” (*Historia y Crítica* 57). Esta nueva actividad económica privada “ha de orientarse de acuerdo con un tráfico mercantil sometido a directivas y supervisiones de carácter público; las condiciones económicas bajo las que ahora se realiza están emplazadas fuera de los confines del propio hogar; por vez primera son de interés general” (*Historia y Crítica* 57).

En tanto que las nuevas actividades económicas privadas –el intercambio y la reproducción– están reguladas por lo público, esto es, el Estado, se hará necesario sacar estas actividades a la luz. Lo privado, que como explica Bridget Aldaraca en *El Ángel del Hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, todavía en el tiempo de Fray Luis de León se entendía como “secreto” frente a la “calle”, necesita mostrarse. Piénsese, por ejemplo, y con las debidas salvedades, en la abundante literatura picaresca española, en los informes a la Corona de Hernán Cortés, incluso en *La Celestina* o el caso de Lázaro, en María de Zayas, las causas de los ataques contra Moctezuma, los apartes de

los criados, los castigos por mirar a través de la celosía. El núcleo productivo de esas obras radica precisamente en la necesidad de dar a conocer un secreto, en la diferencia entre lo privado y lo público. No era así en la literatura anterior. Todo el mundo sabía quién era el Cid y la conveniencia de salvar el alma no era desconocida para nadie. Como explica Juan Carlos Rodríguez⁴, durante los ss XV y XVI se desarrollará en España y, me atrevería a aventurar, sobre todo en la Hispanoamérica bajo el régimen colonial, a partir de las nuevas relaciones de producción que segrega el mercantilismo, una nueva serie de discursos, que son los que hoy conocemos como literarios o, simplemente, literatura. No es necesario, a mi parecer, compartir la afirmación históricamente radical de que “la literatura no ha existido siempre” (*Teoría 1*) para reconocer que lo que se entiende por literatura se produce, precisamente, a partir de estas nuevas relaciones de producción que, a su vez, están íntimamente conectadas con la división radical del espacio de lo privado y de lo público. Al mismo tiempo, al separarse la esfera productiva de la esfera reproductiva –o, mejor dicho, al concebirse la “producción” y la “reproducción” como dos modos *distintos* de trabajo–, es también necesario adjudicar a cada individuo su lugar dentro de este nuevo esquema de la actividad económica. De este modo se crea un nuevo tipo de individuo: el sujeto libre cuya labor será especializada y estará cuidadosamente compartimentada. Y una de las formas que adquiere esta compartimentación es la separación de la actividad económica según el género sexual. Así, dentro de un sistema nacional articulado ya por la lógica del capital en que el individuo es aquel que produce y el Estado es quien lo administra, la mujer, ubicada en un sistema en el que ni produce ni administra, se sitúa en el núcleo de un conflicto que este discurso, a la larga, no podrá

⁴ Cf. *Teoría e Historia de la Producción Ideológica: Las Primeras Literaturas Burguesas*.

admitir. En el circuito monetario el capital se convierte, en el caso de la mujer, en mercancía, en objetos. Como explican Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga en la introducción a *La de Bringas*, “salvo la excepción de la mujer con fortuna propia –así como salvo la excepción de las prostitutas–, la constante es que, para llegar a la mujer, las mercancías habían de pasar, directa o simbólicamente, por el hombre, que es quien controla el dinero” (34).

Estos objetos que, eventualmente, la mujer posee, no son de ningún valor para el Estado, puesto que éste sólo puede administrar el capital. Los objetos, sin embargo, siguen conservando su valor de uso y de cambio en el circuito privado de la familia. De modo que la mujer “honrada” de clase media se tiene que integrar en la economía y en la vida del Estado –la vida pública– exclusivamente desde la vida privada y, concretamente, desde la vida familiar. La mujer como problema en la ideología del individualismo y de la nación, se resuelve mediante su integración en la familia.

Si desde el *Origen de las Especies* de Darwin (cuya primera edición en español se publica en 1877), el ser humano está integrado en la gran cadena evolutiva del ser⁵, la inclusión del hombre en la biología provee al Estado de un mecanismo de autolegitimación: lo que posibilita la transición del ser humano al individuo es su pertenencia directa a una organización superior a él, el Estado. De hecho, como ya hemos dicho, es el Estado el que permite la existencia del individuo en tanto que “sujeto libre”. La medicina, que será ya la ciencia específica del individuo, se orienta hacia la producción de individuos “normales”, sanos, integrables en un Estado también sano. Como nota Jo Labanyi en *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, la

⁵ A pesar de las protestas de Emilia Pardo Bazán en su ensayo sobre el darwinismo, “Reflexiones Científicas Sobre El Darwinismo”, publicado en 1877.

salud pública y la salud individual son inseparables (213). La medicina y la biología, como “ciencias del cuerpo”, son inseparables a su vez de la nueva ciencia de la mente, la psicología. La psicología se desarrolla a partir de estas ciencias cuando el interés por la medicina social decae (Labanyi 214). A medida que el Estado refuerza sus aparatos de control sobre la vida pública, el individuo se retira a la vida privada, desde donde se forjará su identidad. La psicología –epítome del individualismo burgués–, eleva a la categoría de ciencia la exploración de las asociaciones individuales entre el espacio y el tiempo, entre la vida individual y el exterior.

En cuanto a la integración de la mujer en la vida privada, se justifica ideológicamente mediante las disciplinas especializadas que surgen a partir de la división kantiana del conocimiento en esferas moral, científica y estética. La asignación al género de roles específicos queda justificada a través de la biología, la medicina y la psicología, ciencias ya asimiladas a la ideología burguesa, que construyen una explicación del problema de la mujer a partir de la diferencia sexual como elemento negativo. Las ciencias del cuerpo –la biología y la medicina– anatomizan a la mujer partiendo de una diferencia sexual centrada en el útero: “Men had bodies but women were bodies” (Labanyi 217). Alrededor del útero se construye un discurso diferencial que funciona como negación, en el caso de la mujer, de los mismos presupuestos ideológicos en los que se basa este discurso científico, el individualismo y la subjetividad burguesa. La idea de que “the uterus is altogether removed from the direct influence of voluntary motion” (Labanyi 218) separa efectivamente a la mujer de toda volición individual. Freud tematizará estos discursos mejor que nadie, explicando la diferencia sexual, significativamente, en términos de *posesión*: las mujeres sufren de una “privación” o

“falta” de pene. Si el hombre posee el pene, esto es, la posibilidad de adquirir el *capital* – el falo–, la mujer se definirá como la poseedora de los objetos, de las mercancías que, aunque sean capaces de reproducirse *ad infinitum*, nunca podrán constituirse en un objeto legítimo de deseo. Así, mientras que el salón burgués estará repleto de cachivaches inútiles, el deseo legítimo se expresará, paradójicamente, en términos casi ascéticos. En numerosas autoras, como Refugio Barragán de Toscano, este deseo femenino se transmitirá incluso de madres a hijas: “Procura, hija mía, adquirir la belleza del alma, única que resiste las vicisitudes de la vida, única que no muere; la única que es digna de estimarse, porque no se halla sujeta ni a la salud, ni a los años, ni a la fortuna” (*Premio* 34).

Será, pues, dentro de este yo privado y de la familia donde la mujer burguesa encontrará su espacio de desarrollo. Mientras que en el caso del hombre, en tanto que individuo productor de capital, se puede mantener la separación entre la vida privada del yo y la vida pública del trabajo, en el caso de la mujer tanto la faceta “reproductiva” como la “íntima” se tendrán que desarrollar dentro de la esfera privada. Por un lado, las amistades, las fiestas y los teatros –estos últimos con salvedades, puesto que, con frecuencia, suelen ser el escenario de las trampas del gran mundo para la mayoría de las heroínas de las novelas de costumbres (por ejemplo, la Marisalada de *La Gaviota*), domésticas (las heroínas de Pilar Sinués o de Faustina Sáez de Melgar, Fausta Sorel e Inés) y realistas/naturalistas (notablemente la Blanca Sol de Mercedes Cabello de Carbonera) –. Estos entornos, creo, serán el “espacio público” de la mujer, donde ella podrá realizar públicamente su faceta reproductiva, expresada a través del lujo de las galas, cada vez más ricas y costosas. Por otro lado, el desarrollo del yo en la intimidad del

hogar será su “espacio privado”. Éste será un espacio privilegiado para la mujer, dentro del cual podrá realizar legítimamente tanto su faceta reproductiva –el cuidado de los hijos y de la casa, la supervisión de los criados, las enseñanzas morales y la reproducción, mediante múltiples ejemplos, de la virtud–, como una cierta faceta productiva que, curiosamente, sigue asociada mayoritariamente con la reproducción: las traducciones, la reproducción de manuscritos en Sinués de Marco.

Todo esto será importante a la hora de reforzar una política familiarista estatal que privilegiará a la familia – y a la mujer como ente reproductivo de ciudadanos– sobre la otra vertiente del sujeto segregado por las ideologías burguesas, el “yo íntimo”⁶. Este yo íntimo será tolerado en la mujer, siempre que se circunscriba a la vida privada y esté supeditado a la faceta de reproducción de ciudadanos. Esta reproducción no se entenderá sólo en el sentido físico o literal del término, sino también en el sentido de reproducción ideológica: las mujeres serán las primeras y principales transmisoras de los valores religiosos y morales. El yo íntimo será sospechoso, sin embargo, de un deseo de hombría –piénsese en las numerosas mujeres “literatas”, “poetisas” o “escribidoras” del XIX– que no casa con las expectativas normalizantes de un Estado nacional fundado sobre la división radical del género y del trabajo. Será sólo a partir de la privatización de la literatura –es decir de la profesionalización del escritor–, cuando las mujeres pueden, a su vez, aspirar a legitimarse como escritoras, un proceso que culminará ya avanzado el siglo XX. Además, cabe recordar que durante el siglo XIX se producen dos procesos ideológicos paralelos: la construcción del individuo y la construcción de la nación. Pero este paralelismo no se sostendrá ideológicamente por mucho tiempo. De hecho, este

⁶ Este yo, obviamente, no preexiste a su configuración ideológico-discursiva.

paradigma se abandonará relativamente pronto—recordaba demasiado, quizá, al viejo organicismo feudal en el que el pueblo no tiene soberanía sobre su historia— a favor de lo que podríamos llamar una privatización de la Historia, esto es, la construcción del sujeto en la nación.

Ninguno de estos procesos, naturalmente, es uniforme u homogéneo. Tanto en el caso de España como en el de Hispanoamérica estos procesos —la construcción del sujeto en la nación— estarán, además, plagados de las contradicciones propias de la transición de un sistema imperial a otro de Estados Liberales. Por esas contradicciones, la novela histórica se construye como un drama sangriento. Si la revolución burguesa en Francia con Robespierre y en Inglaterra con Cromwell se había conseguido a costa del derramamiento de la sangre de los aristócratas, en el caso hispánico, a falta de una revolución burguesa, esa sangre invadirá ideológicamente la novela histórica, como ocurrirá en las novelas que estudiaremos en este capítulo:

Leonor de Guzmán, tendida en el suelo, tenía el pecho traspasado con cinco puñaladas: su cuerpo cubierto por un vestido de terciopelo negro, nadaba en un lago de sangre que manaba de sus anchas heridas, y que empapaba sus largos cabellos castaños, cuyos espesos bucles llegaban a sus pies. Arrodillado sobre la misma sangre de su madre estaba el conde de Trastámara con los ojos fijos y dilatados, los labios cárdenos y erizado el cabello: tenía entre sus manos una diadema de perlas, manchada con sangre [...] (Sinués de Marco *La Diadema* 51)

Esta sangre, que no es ya, naturalmente, la sangre del organicismo feudal, fluye ahora a borbotones: “el cielo cubierto de nubes de un rojo oscuro que reflectando en el lago, daban a sus aguas el horroroso aspecto de un río de sangre”, *La invención del órgano o Abassa y Bermécides*; en Casilda Cañas de Cervantes: “los valientes se multiplican y como que renacen de la sangre derramada de los mártires de la Patria” (*La*

española misteriosa 23); en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla: “¡Cuál sería su espanto, al encontrarlo[el salón] desierto, guardado sólo por los mutilados cadáveres de sus valientes defensores! Corre al cuarto de Lucía, cuya puerta obstruida por un lago de sangre cede al fin a los recios golpes con que la derrumba” (381) y en la *Lucía Miranda* de Rosa Guerra:

Los españoles que no han sido muertos, se levantan despavoridos, ven la sala de armas ardiendo, sus compañeros muertos o heridos; quieren tomar sus fusiles, y sólo tropiezan con cadáveres, se resbalan en la sangre de sus hermanos, y caen muertos por las flechas de los indios. (52)

El cacique, adornado con sus vistosos plumajes, con su diadema llena de piedras preciosas, y ricas sargas de coral y perlas que rodeaban su cuello, y caen sobre su ensangrentado pecho, no con la sangre de sus heridas, sino con la sangre española de sus víctimas [...](61)

En aquel instante supremo para el cacique, un hombre despavorido, con una flecha clavada en el costado y despidiendo sangre a borbotones por sus anchas y profundas heridas, acompañado de dos más, no en mejor estado que él, se dirigen hacia donde estaba el salvaje. (61-62)

Así, la primera novela nacional –la novela histórica– se inscribe dentro de la lucha de clases que supone la transición del organicismo feudal al Estado Liberal. Las contradicciones que engendra esta lucha de clases se expresan en términos de la sangre, que era el aglutinante de la antigua ideología feudal –la limpieza de sangre, que en el régimen colonial se traduce en el complicado sistema de las pinturas de castas. Esta sangre permeará la novela histórica hispana, hasta el punto de que bien podríamos afirmar que es uno de los vehículos principales a través de los cuales la burguesía llevará a cabo su revolución en el terreno ideológico –que ya se había impuesto, aunque con dificultades, en el terreno económico.

A pesar de su éxito de público –siempre relativo, claro está–, la novela histórica tiene serias dificultades para imponerse como género burgués por excelencia. Tantas, que nunca llegará a ser hegemónica. Hemos notado ya cómo el núcleo fundamental de la novela histórica reside en la profusión de sangre –la sangre de las revoluciones burguesas– y en el nuevo orden que ese derramamiento de sangre lleva aparejado: el héroe tendrá que situarse dentro o fuera, lo que le supondrá la muerte o el olvido, de las nuevas coordenadas del Estado Liberal. Esto es, tendrá que encontrar su lugar propio y ser capaz de manejar a un tiempo su vida pública –las obligaciones para con el Estado– y su vida privada –el interés personal. Esta tentativa por parte de la novela histórica de eliminar las contradicciones entre la vida pública y la vida privada está abocada al fracaso. En primer lugar, la burguesía se da rápidamente cuenta de que la violencia fundacional no es el mejor modo de conseguir el dominio ideológico que tanto necesita – la burguesía teme siempre la repetición de la Historia, precisamente porque es muy consciente de cuál es el origen de esa historia. En segundo lugar, la burguesía carece de sentido de la Historia. No me refiero, obviamente, al historicismo burgués del dato, sino a su ceguera –salvo excepciones– para detectar cuáles son las contradicciones que vertebran su propio tiempo histórico. Para la burguesía hubo Historia, es cierto, pero esa historia, una vez desnuda de sus contradicciones, se reduce a una transposición de la problemática presente, esto es, las terribles luchas ideológicas que conlleva la formación de los estados nacionales. Esencialmente, pues, la historia será para nuestras novelistas siempre la historia de una naturaleza humana condensada en el “espíritu nacional”. Una vez alcanzado el estado de civilización –con el advenimiento del contrato social–, la Historia desaparece para reducirse a accidentes del vestido o del escenario. Por ello, al

carecer de un auténtico trasfondo histórico, la historia que cuentan las novelas históricas del XIX siempre será la historia del presente.

En términos generales, la novela histórica se articulará a través de dos temáticas principales, cuyas especificidades en la novela femenina desarrollaremos a lo largo de este capítulo. En primer lugar, y teniendo muy en cuenta que la novela se resiste a la categorización genérica –porque nunca entró en el molde de la división clásica de los géneros–, habrá ciertas novelas que, aunque se denominen a sí mismas históricas, o incluso lleven el membrete editorial “novela histórica original”, serán difícilmente clasificables dentro de estos parámetros. Estas novelas serán principalmente traducciones que se hacen pasar por novelas históricas originales, aprovechando, sin duda, el enorme éxito de público del nuevo género⁷. Creo, contra la opinión de Juan Ignacio Ferreras, que éste podría ser el caso de *La invención del órgano o Abassa y Bermécides*, (1831) de María Belloumini.

De entre las novelas que podemos considerar como plenamente históricas podemos distinguir, como explicábamos antes, dos líneas temáticas, dos escenarios principales. De un lado, la novela histórica se enfocará en la historia reciente, la de las independencias, como garante de la legitimidad nacional. Tal es el caso, por ejemplo, de *La española misteriosa y el ilustre aventurero, ó sean, Orval y Nonui*, de Casilda Cañas de Cervantes (1833) o de *Huallparrimachi* (1894), de Lindaura Anzoátegui de Campero, primera dama de Bolivia por su matrimonio con el general Narciso Campero, Presidente de Bolivia entre 1880 y 1884. Esta línea, la que ve la historia presente como una historia prestigiosa, que tiene poder fundacional, estará en buena medida determinada por los

⁷ Hay que tener en cuenta que es probable que el rechazo de la traducción como parte de los cánones literarios nacionales obedezca también a prejuicios ideológicos.

evidentes intereses políticos de las escritoras. Por ejemplo, en la obra de Cañas de Cervantes hay una oscura referencia a un tal Sañac, anagrama, al parecer, del primer apellido de Casilda y uno de los generales principales en la resistencia española frente al francés. Este tipo de novela se centrará en la vida de los héroes nacionales contemporáneos, –o, al menos, muy cercanos–, cuyos nombres figuran en la historia oficial nacional, aunque en la obra de Cañas de Cervantes estos héroes de la Independencia se condensan en una representación alegórica. De otro lado, el centro de atención de la novela histórica se dirigirá principalmente hacia los aspectos más oscuros, más remotos, peor conocidos o directamente legendarios de la historia, como sucede en *La diadema de perlas* (1857), de María del Pilar Sinués de Marco o en las dos novelas *Lucía Miranda*, publicadas ambas en 1860 respectivamente por Rosa Guerra y Eduarda Mansilla de García, esta última sobrina predilecta, como se sabe, de Don Juan Manuel de Rosas, aunque al parecer no demasiado afecta a su régimen. En esta segunda corriente, la que se suele conocer como “escapista”, la novela histórica se sitúa en un pasado medieval o colonial que, sin embargo, no tiene carácter fundacional porque es, esencialmente, una transposición al pasado de un presente problemático. Este tipo de novelas no estará, por eso, tan unido al poder político y económico dominante, y lo que primará aquí será la crítica de un presente en el que se ven las características de un pasado que las autoras no quieren repetir. Para las novelas de la segunda corriente la Historia no existe como tal, es decir, fundamentalmente no hay distancia entre el pasado y el presente. Por eso, la historia que se cuenta en estas novelas históricas es también, como en la primera línea temática, la historia del presente. Así, tanto en el primer escenario, el de la historia reciente, –como en el segundo, el de la historia pasada –, la historia se convierte en un

drama burgués o, según Juan Carlos Rodríguez, en una necesidad de “espaciar la historia en el escenario” (“Las literaturas nacionales” 66) en el que lo que primará en última instancia será, evidentemente, lo privado.

En este capítulo exploraremos la posición de la novela histórica con respecto a la nueva división entre lo privado y lo público bajo el Estado Liberal y explicaremos cómo se articula esta división discursivamente. Haremos esto planteando la hipótesis de que la novela histórica femenina se construye a partir de la oposición sentimental entre el deber público y el interés privado, partiendo para esto de la teorización de la sentimentalidad establecida por Luis Beltrán en *La Imaginación Literaria*. Es decir, la estética sentimental no será simplemente un rasgo superficial que acompañe a la novela histórica, sino que será el modo en el que la mujer pueda expresar la problemática del género –la división entre lo público y lo privado, la relación entre el individuo y el Estado– desde lo privado.

Comenzaremos con una breve discusión acerca de las posibles causas del desequilibrio en la producción de novela histórica entre hombres y mujeres –la falta de acceso femenino a la esfera pública, el desnivel educativo–, para intentar aclarar que, pese a la presencia efectiva de estos condicionantes, la razón principal por la que las mujeres no escriben novela histórica de manera masiva radica, en mi opinión, en el hecho de que éste es un tipo de novela en el que las contradicciones se exponen, por necesidad, de manera violenta. Expandiré este argumento en los siguientes epígrafes, mostrando de qué manera las luchas ideológicas entre el viejo sistema imperial y el nuevo empuje de las ideologías burguesas –lo que se entiende como “momentos de crisis”– se exponen en la novela histórica bajo la forma de un drama sangriento, que la estética del

sentimentalismo imperante en la novela histórica femenina tratará, con un éxito relativo, de atemperar.

Por último, y a modo de conclusión, intentaré demostrar por qué, cuando se consuma la privatización de la Historia en la novela histórica –cuando se pasa de la crisis del drama sangriento al domesticado drama de costumbres o a la ficción medieval derivativa– disminuye su popularidad y desaparece hasta bien entrado el siglo XX, siglo en el que nuevas crisis ideológicas hacen de nuevo pertinente este género.

Para ello se discutirán cinco novelas históricas femeninas que, a mi parecer, condensan la problemática entre la vida privada del interés individual y las obligaciones públicas del héroe para con el Estado. De España: *La española misteriosa y el ilustre aventurero, ó sean, Orval y Nonui* (1833), de Casilda Cañas de Cervantes, y *La diadema de perlas* (2ª ed., 1857), de María del Pilar Sinués de Marco. De Bolivia: *Huallparrimachi* (1894), de Lindaura Anzoátegui de Campero. De Argentina: las dos versiones de *Lucía Miranda* (1860) de Rosa Guerra y de Eduarda Mansilla de García respectivamente.

El problema de la mujer como escritora de novela histórica

Dentro de nuestra problemática –de qué modo se articula la novela histórica escrita por mujer– es importante señalar antes de todo que la novela histórica es uno de los pocos géneros decimonónicos a los que hombres y mujeres se dedican de manera desigual¹. Mientras que, en palabras de Juan Ignacio Ferreras en *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*, “novelas históricas, de tema preferentemente medieval o que tratan de los siglos XVI y XVII, las hay a centenares en España. Tantas

que no es difícil señalar diferentes tendencias en esta inmensa producción” (12), apenas incluye a tres escritoras en la bibliografía que acompaña al capítulo sobre la novela histórica de tema contemporáneo: Casilda Cañas de Cervantes, Carlota Cobo y Ángela Grassi. En un trabajo anterior, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica*, el número de escritoras que recoge Ferreras es de unas ocho. Esta disparidad no se explica sólo en términos de las conocidas dificultades de las mujeres escritoras para hacerse paso en el mercado de la publicación. Como ha demostrado María del Carmen Simón Palmer, a pesar del vacío de nombres de mujer que existe en la historia literaria española, había más de mil quinientas escritoras en activo en España a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, ninguna de las investigaciones bibliográficas de las que yo tenga noticia – notablemente la amplísima bio-bibliografía de escritoras españolas de María del Carmen Simón Palmer, la pionera *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos*, de Juan Pedro Criado y Domínguez y el estudio de la novela histórica de Enrique Anderson Imbert o los estudios monográficos del propio Juan Ignacio Ferreras, ya dentro del campo específico de la novela histórica– han conseguido hallar más de una treintena de novelas históricas escritas por mujeres. Teniendo en cuenta, además, el “furor” –en el lenguaje de la época– que hizo la novela histórica tanto la de temas extranjeros, como, sobre todo, la de tema nacional dentro del mercado español e hispanoamericano, es cuanto menos extraño que las escritoras que comenzaron su carrera precisamente publicando novelas históricas, como la mencionada María Pilar Sinués de Marco, abandonaran tan pronto el género para dedicarse a la novela costumbrista, a la novela doméstica o a la novela de intención realista.

Es cierto que todavía está lejos el momento, que llegará aproximadamente a mediados de siglo, en que se comienza a considerar la literatura como una profesión factible, si no del todo recomendable, para la mujer. Faustina Sáez de Melgar, en un artículo sobre Rogelia León, se queja –y con razón, a decir de sus biógrafos– de que “no ha mucho tiempo que nuestros padres miraban con marcado disgusto la afición de las mujeres a las letras” (apud Sánchez Llama 147). María Pilar Sinués de Marco, en su biografía sobre la propia Faustina de Melgar, apostilla sobre la educación literaria de la mujer y sus posibilidades de empleo: “Quédale [a la mujer], pues, la literatura: pero como no se la educa para ella, como no se le dan libros, como no se le ha enseñado a otra cosa que a coser, y a tejer las medias para su familia, sólo un gran esfuerzo de su voluntad, sólo una vocación de esas tan fuertes que no se puede dudar son enviadas por Dios, es lo que la guía y sostiene en su penoso camino.” (apud Sánchez Llama 177).

Incluso dentro del campo de los escritores hombres esta profesión está aún plagada de obstáculos, y la mayoría de literatos se dedica todavía a la traducción o a la adaptación de novelas extranjeras por una miseria: “no hay quien tome la pluma en España que no sepa cuán poco produce la literatura” (Sinués, apud Sánchez Llama 177). Y, desde luego, siempre nos queda el conocidísimo artículo de Fígaro: “en España ningún *oficio reconozco más menudo*, y sirva esto de conclusión, ningún *modo de vivir que dé menos de vivir* que el de escribir para el público y hacer versos para la gloria; más menudo todavía el público que el oficio, es todo lo más si para leerlo a usted le componen cien personas, y con respecto a la gloria, bueno es no contar con ella, por si ella no contase con nosotros.” (*Revista Mensajero*, n 121, 29 de Junio de 1835, en cursiva en el original).

Dentro de este panorama al que se enfrenta el escritor profesional, en el que se hace tan difícil vender el producto nacional, es motivo de sorpresa que las escritoras no aprovechen la popularidad que alcanzó la novela histórica nacional en España y Latinoamérica, especialmente tras la aparición de las novelas *Ivanhoe* y *Waverley*, de Walter Scott⁸. En *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica*, Juan Ignacio Ferreras afirma que, gracias al procedimiento de la entrega, “la novela histórica, entre otras, logra conquistar una masa de público impensable hasta esa época. A partir de 1844 [los escritores] logran tiradas de 10.000 y hasta de más de 10.000 entregas” (39).

Desde luego, sería también legítimo aducir que la fiebre por el género que nos ocupa llega en un momento histórico en el que ni las escritoras ni el público femenino están preparados para asumirla, bien por motivos de índole cultural, como los consabidos prejuicios contra la “marisabidilla”: “el tipo de la poetisa romántica, poseída del delirio de lo irrealizable, divorciada del mundo real, queriendo endiosarse a sí misma [...] sólo consigue [...] caer de lleno en el ridículo” (Criado y Domínguez, 21), bien por razones de educación, que está todavía lejos de ser equiparable, en general, con la media de otros países europeos⁹. Dentro de la educación, es fuerza aclarar que ni varones ni mujeres están muy adelantados en España. Mientras que los niños –de clase media y aristocrática, entiéndase– reciben una educación adecuada a los deberes que habrán de desempeñar en su profesión futura: en la primaria elemental ligeras nociones de agricultura, industria y comercio, y en la primaria superior geometría, física e Historia natural¹⁰, las niñas

⁸ Las traducciones de fragmentos de estas novelas aparecen en Hispanoamérica en 1823 y en 1835 respectivamente, según aclara María Cristina Pons en *Memorias del olvido* (83).

⁹ Según Fernando Garrido, apud Colette Rabaté, en la España de 1860 “31 de cada 100 españoles sabían leer y escribir [...] El número de mujeres completamente ignorantes era tres veces mayor que el de los hombres en relación a la población de cada sexo” 37.

¹⁰ Apud Rabaté, 43

estudiarán “elementos de dibujo aplicados a las labores, ligeras nociones de higiene doméstica”¹¹, conocimientos éstos destinados a hacer de ellas “buenas esposas y buenas madres”, de acuerdo con los preceptos de la nueva familiarización de lo privado. En una biografía sobre Faustina Sáez de Melgar, Pilar Sinués afirma:

A las [escritoras] francesas les dan libros de estudio y se favorecen sus inclinaciones.

A la española que me ocupa [Faustina Sáez de Melgar] se los quitaban y tenía que aprovechar las temporadas de vacaciones que sus hermanos pasaban bajo el techo paterno para estudiar en sus libros[...] La pobre niña estaba además sujeta a otros mil tormentos: tenía unos padres buenos y cariñosos, unos hermanos tiernos, y, sin embargo, jamás oía de sus labios una palabra dulce: acusábanla como de un crimen de su afición a las letras: la mortificaban sin cesar con sus burlas mordaces: y, sin embargo, la amaban, y sólo deseaban hacerla desistir de aquella afición que juzgaban fatal para ella, aun cuando fuese a costa del martirio. (apud Sánchez Llama 179).

El programa educativo fernandino e isabelino, especialmente el que se destina a las muchachas, es duramente criticado por numerosas voces, normalmente provenientes del nuevo liberalismo reformista, que aspira, si no a una educación paritaria, sí al menos a sacar a las mujeres del pozo de ignorancia en que vivían. A decir de muchos: “Sus conocimientos [los de la mujer] habrían de extenderse a las bellas letras, las artes de imitación, una tintura de historia, la geografía, y sobre todo, la *verdadera moral*”¹².

Las pocas niñas de clase media y alta que conseguían entrar en un colegio recibían una educación muy somera, según explica Ángela Grassi en sus *Cartas familiares*, publicadas en 1863:

Una niña de clase media sale del colegio. Tiene quince años, y ha aprendido por fin a producir cierto ruido poniendo sus manos sobre el clave: sabe trazar sobre el papel alguna cosa parecida a una cabeza; balbucea unas cuantas frases en un idioma que quiere

¹¹ en *Historia de la Educación en España*, apud Rabaté 43

¹² Pastor, L.M. *El Panorama*, apud Rabaté, 47.

ser francés; distingue por rutina en la gramática lo que son verbos de lo que son preposiciones; practica en teoría las cuatro reglas, y no vacila en nombrar unos tras otros a todos los reyes de España, y todas las capitales del globo. Pero es preciso detenerse aquí, porque aquí termina su vasta erudición. (apud Rabaté 46).

Sin embargo, los prejuicios contra la educación de la mujer no están tan generalizados en la España isabelina como cabría suponer a partir de ciertos testimonios. El canon isabelino ciertamente admite escritoras que, aunque sean prácticamente desconocidas hoy en día para nosotros –Ángela Grassi, Faustina Sáez de Melgar, María Pilar Sinués de Marco, Concepción Gimeno de Flaquer, Joaquina Balmaseda...–, gozaron en su día de una inmensa popularidad, y había muy pocas bibliotecas de señoras que no contuvieran las guías pedagógicas o las novelas de moral sentimental que publicaron la mayoría de estas autoras. Además, cada vez se insistía más en la necesidad de una educación femenina que equiparase a las mujeres españolas con las mujeres extranjeras, siquiera porque las madres fueran más capaces de educar a los hijos tanto en los preceptos de la católica religión, como en sus deberes y obligaciones para con el Estado. Ya en 1809, con las *Bases para la Formación de un Plan General de Educación*, Melchor de Jovellanos expresa la necesidad de “formar buenas y virtuosas madres de familia” (Rabaté 39). Sinués sostiene que el marido de Faustina tendrá ya una actitud muy distinta a la de los padres y hermanos de la escritora hacia su afición literaria y, según su testimonio, don Valentín Melgar anima a su esposa a que continúe escribiendo – “la obligó cariñosamente”–, actividad que compagina Faustina con el cuidado de su hija.

En esta época aparecen también numerosas publicaciones, tanto en España como en Hispanoamérica, entre ellas *Panorama de señoritas*, *Revista de Méjico*, *El Pensil del Bello Sexo*, *La Violeta*, *La Educanda*, *El Correo de La Moda*, que afirman tener entre sus

miras la educación femenina, aunque ésta no trate por lo general de equiparar a hombres y mujeres, sino de educar a cada sexo dentro de su esfera económica:

La acción del Gobierno se debe sólo extender a cuidar de que haya el suficiente número de establecimientos, a formarlos sobre buenas bases. [...] Pero en cuanto a costearles, ésta es obligación del que recibe el beneficio; pues ya la enseñanza que se da en ellos, es de aquéllas que sólo competen a las clases que gozan de ciertas comodidades y que por consiguiente no carecen de medios de pagarla. (Plan General de Instrucción Pública de 1836, apud Rabaté 40)

El debate sobre la educación de los sexos en el siglo XIX será una manifestación más de la terrible lucha ideológica en todos los niveles que supone el enfrentamiento entre la ideología conservadora de, por un lado, aristócratas y pequeñoburgueses, que temen la pérdida los unos de sus privilegios heredados y los otros de sus modos de vivir – que no dan de vivir–, a raíz del cambio radical en las relaciones de producción, cambio provocado por el advenimiento de la industrialización, y, por el otro, del liberalismo progresista impulsado por la ideología burguesa del capitalismo, interesado principalmente en promover la causa del sujeto –de cualquier sexo o raza– libre.

Se oscila, además, entre la necesidad de una instrucción pública –si por pública entendemos principalmente la dirigida al público que compone la nueva clase media– y la educación entendida como la nueva manera de la burguesía de poner a cada uno en su lugar, de separar las clases sociales. Además, si tenemos en cuenta que la guía fundamental de los esfuerzos educadores será todavía la “utilidad” dieciochesca–lo que es bueno para el individuo es bueno para la nación y viceversa–, este criterio será determinante a la hora de mantener la separación de las esferas y de los sexos de la que ya hablamos más arriba: “La Junta entiende que, al contrario de la instrucción de los hombres que conviene ser pública, la de las mujeres debe ser privada y doméstica; que su

enseñanza tiene más relaciones con la educación que con la instrucción propiamente dicha” (*Informe Quintana*, 1813, apud Rabaté 41).

La separación de la educación de ambos sexos que se propone en el Informe Quintana parece darnos ciertas indicaciones que pueden ayudarnos a esbozar una respuesta a la cuestión que nos venimos planteando. En primer lugar, la educación reafirma y consolida ideológicamente la separación de ambos sexos. En segundo lugar, refuerza ciertos patrones de comportamiento adecuados a cada individuo según su clase social y según su esfera.

Esta separación tendrá consecuencias importantes para el tipo de producción literaria que cabe esperar de las escritoras decimonónicas. Sus condiciones materiales, ciertamente, han determinado su dedicación a ciertos géneros (sobre todo, la ficción doméstica o el manual pedagógico) más que a otros (la novela histórica o el ensayo, por poner un caso). Para Joan Torres-Pou, “como de las mujeres no se esperaban academicismos, eso les permitía mucha más libertad tanto en el momento de formular el contenido como en el de delinear las estructuras del relato” (*Aproximaciones* 16). Y es cierto que abundan en la novela histórica femenina la captación de la benevolencia y el seudónimo cohibido (Lindauro Anzoátegui de Campero, como nos recuerda Torres-Pou, publica *Huallparrimachi* como El Novel, enfatizando así su falta de experiencia). Claro que esa aserción del escaso conocimiento histórico de las narradoras sería válida también, en mi opinión, para buena parte de la novela histórica masculina, cuyos deslices históricos nada tenían que envidiar a los de sus contemporáneas. Sin embargo, esta explicación, aunque aclare desde el punto de vista pragmático las causas de la escasez de

novela histórica escrita por mujeres, no acaba de justificar, creo, la actitud femenina ante la novela histórica.

Por eso, voy a proponer otra lectura. Si la necesidad burguesa de poner la historia sobre el escenario, es decir, de recrear el momento fundacional, implica, según Juan Carlos Rodríguez, la necesidad del reconocimiento no como anagnórisis, sino como retrato identificativo, el poder decir “ah, si soy yo” (“Las literaturas nacionales” 66), la narrativa histórica femenina tendrá serias dificultades para su constitución. Por eso, la narrativa histórica femenina tiende a presentar tipos de mujer y también a separarse de la historia oficial masculina para poder poner sobre el escenario histórico una versión de la Historia en el que también estén incluidas. Sin embargo, esta versión histórica es forzada, en la mayoría de las ocasiones. Tradicionalmente, la Historia de los grandes nombres incluye sólo a los hombres, puesto que, como es sabido, la historia oficial se escribe desde el historicismo burgués que, como se ha explicado más arriba, ya de entrada, silencia la participación colectiva (y no sólo, justo es mencionarlo, la femenina) en la Historia.

Por eso creo que la explicación de la producción de novela histórica femenina debe buscarse más bien en la propia estructura interna de la novela histórica, en sus propias condiciones de posibilidad. Por ello, quizá sería preciso comenzar por el principio, es decir, por un análisis sobre qué es la novela histórica, por qué se produce en el siglo XIX y cuál es su lógica interna.

Qué es la novela histórica

En *La Gaviota* (1849) decía Fernán Caballero por boca del burlón Rafael: “si madame Staël ha dicho que la vida de una mujer es siempre una novela, creo que con igual derecho puede decirse que la vida de un hombre es siempre una historia” (95). Con frecuencia se ha considerado la yuxtaposición “novela histórica” y la construcción “novela doméstica” como “oximorónica” o, al menos, “antinómica”. Después de todo, se arguye, de una manera u otra todas las ficciones se pueden contar como si fuesen históricas y viceversa: todas las historias son, también de un modo u otro, ficciones. Por esta razón, al estar tanto la ficción como la historia dentro del terreno resbaladizo de los discursos, sus límites se difuminan. Desde esta concepción retórica, endémica en el pensamiento literario moderno como explica Luis Beltrán en *Estética y Literatura*, se nos hace muy difícil, por no decir imposible, ofrecer una respuesta mínimamente satisfactoria no sólo a la pregunta que planteábamos al principio –qué es una novela histórica–, sino también a todas las preguntas que se refieren tanto a lo que conocemos como perteneciente en propiedad al dominio de la crítica literaria –qué es una novela–, como al dominio del “gusto”: ¿qué es la estética?, ¿existe la estética literaria?

El acuerdo general pasa por definir la novela histórica como la recreación de un mundo pasado con un cierto grado de historicismo. Por ese historicismo que es necesario para la producción de la novela histórica, la novela histórica, a diferencia de lo que Ferreras llama en *El triunfo del liberalismo* las novelas de “Historia anovelada” (31), – sólo puede ser producida a partir del liberalismo burgués que, bien tiene que repensarse como nación en el caso de España–, bien tiene que empezar casi desde un punto cero en el caso de Hispanoamérica. Por ello, la novela histórica surge en un momento de crisis:

guerras, disputas ideológicas, los últimos estadios de la transición del feudalismo al capitalismo. Este momento de “crisis” no es otra cosa que el sistema transicional, esto es, el “paso” de las relaciones sociales feudalizantes, y todo lo que éstas conllevan, a la imposición de la economía del mercado libre. Esto es, la novela histórica se convierte en su mayor parte en una especie de alegoría que escenifica los momentos fundamentales de la constitución –y las contradicciones– de la sociedad burguesa.

Para comprender mejor el alcance del debate sobre la constitución interna de la novela histórica, sería conveniente analizar primero brevemente la discusión que mantiene Ferreras con Lukács a propósito de este asunto. Según Ferreras, la novela histórica es Walter Scott (*El triunfo* 30). Si Lukács centró buena parte de su *The Historical Novel* en Walter Scott, y lo hizo para demostrar que no era un romántico (por elegir héroes medianos), Ferreras defenderá que lo verdaderamente romántico de la novela histórica es su “visión ruptural del mundo” (*El triunfo* 31), esto es, la problemática romántica que huye de la constricción de lo ya determinado por los “hechos”. Por ello, Ferreras insistirá en que la problemática de la novela histórica se centra en la mediación entre el protagonista y su mundo, y definirá la novela histórica a partir de su “universo voluntario” (*El triunfo* 31). Así, la novela histórica supone una ruptura que puede ser regresiva o progresiva con respecto al mundo en el que vive el autor. Sin embargo, esta teoría – que proviene de la firme convicción de Ferreras de que la novela histórica está producida a partir de la concepción romántica del mundo– deja, a mi parecer, ciertos cabos sin atar. No explica claramente, por ejemplo, en qué se diferencia una novela histórica de otro tipo de género novelesco o en qué se diferencia la novela histórica del abundante drama histórico anterior. Por eso puede afirmar que en el s.XVI español “ya

existieron novelas históricas” (*El triunfo* 32), una aseveración un tanto discutible, al menos en el sentido en el que hoy entendemos la novela histórica.

Merece la pena detenernos en la relevancia de la discusión acerca del romanticismo de la novela histórica. En primer lugar, creo que partir de las divisiones epocales de la Historia Literaria: Ilustración, Romanticismo, Realismo, puede conducir a engaño, especialmente si tenemos en cuenta que, en la mayoría de los casos, para la historia literaria española e hispanoamericana se intentan hacer coincidir esas divisiones con los modelos de otras literaturas nacionales –la inglesa, la francesa y la alemana, por ejemplo. Este procedimiento suele dar lugar al más que frecuente latiguillo acerca del “retraso” de nuestra literatura –en la aparición del realismo, por ejemplo– o de la “innovación” –es el caso del modernismo–. En segundo lugar, es importante recordar que tanto el “romanticismo”, como el “realismo” o la “novela histórica”, están producidos desde unas coordenadas ideológicas específicas y dependen de una serie de condiciones materiales –el triunfo ideológico de la burguesía, pongo por caso– más que de un “espíritu” general de corte hegeliano. Ferreras, sin embargo, siempre tiene en cuenta el hecho de que la novela histórica responde a las nuevas necesidades ideológicas de la burguesía emergente, y está acertadísimo a mi parecer al señalar que una de las principales misiones de la novela histórica es la de “dotarse de *antepasados presentables*” (31, en cursiva en el original).

Noé Jitrik, en un brillante ensayo sobre la novela histórica titulado *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, comienza por aclarar que la oximorónica “novela histórica”: “es un producto histórico que, luego, tiene su propia historia” (10). El asunto de la novela histórica será, pues, la verdad histórica, que

“constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia” (12). Esa explicación de los hechos (esa “verdad histórica”), como ya hemos apuntado antes, siguiendo los planteamientos sobre el escenario de la historia de Rodríguez, pasará por convertir la Historia en “un drama sangriento”, a decir de Lindaura Anzoátegui de Campero. Lo que se pone en el escenario es, pues, todo el complejo entramado de contradicciones que generan tanto el momento fundacional de la nación con su historia sangrienta como el momento de la división de la vida individual en la nación: el deber público y el deber privado, la doble experiencia de la cabeza (la obligación) y el corazón (el interés individual). Por eso, esta conversación entre los dos amantes protagonistas de *La diadema de perlas*, que resultarán ser hermanos, estará centrada en esta división entre el interés privado (su amor) y el deber para con lo que se concibe ahistóricamente en esta novela como Nación:

—Óyeme [...] Berenguela: mi honor, mi deber, mi conciencia me mandan salir mañana de Burgos con la comitiva de S.A. Tú sabes que soy noble y ya te he dicho muchas veces que jamás he faltado a los deberes que mi condición me impone. Pero lo que no te he dicho nunca, es que la voz del amor que te tengo es tan fuerte en mí que la de todas esas consideraciones: habla, pues, Berenguela mía. ¿Quieres que nunca me separe de tu lado? ¿Quieres que me quede? Habla, y yo te obedeceré ciegamente.

—¡Tu honor...tu conciencia...tu deber! [...] parte, Florestán...prosiguió haciendo un sublime esfuerzo: parte...(Sinués, *Diadema* 14)

¿Por qué aparece la novela histórica en el siglo XIX?

La respuesta de Lukács es contundente: porque la experiencia histórica llega a las masas. Tanto en la Guerra de la Independencia en España, como en el período de

independencia política de las colonias en América –ya que la económica era un hecho desde mediados del XVIII–, lo que está en juego, en España y en América Latina, es lo mismo: el control político de la burguesía. De un lado, en España se pretenderá la independencia *política* de Francia y del juego de equilibrios de poder europeo puesto que, como se sabe, los Pactos de Familia con Francia y contra Inglaterra estaban arruinando a España *económicamente*. Del otro lado, Hispanoamérica, por su parte, pretenderá conseguir su independencia de la propia España. Poco importaba que la guerra real que se estaba librando fuera contra el capitalismo de Inglaterra¹³ y la incipiente economía de mercado. Lo que importaba en estas guerras era, en definitiva, la construcción de la nación, y no sólo eso, sino, y lo más importante, la consolidación ideológica del paso de la Patria al Estado, esto es, la precisa delimitación de la esfera de lo público y de la esfera de lo privado. Este nuevo modelo nacional se debía basar en unas premisas fundamentales, como la total separación de poderes y la división clara entre el espacio de lo público y el espacio de lo privado, no ya desde el Absolutismo Monárquico, sino desde la nueva ideología burguesa que, una vez impuesta económicamente, tiene que llevar la lucha desde el nivel económico al ideológico, que junto al nivel político serán los escenarios –inseparables muchas veces– de batalla. Y será con estas luchas donde la burguesía consiga paulatinamente el control nacional y donde el Antiguo Régimen se debilite, ya con Fernando VII en el poder.

Dentro de este panorama, la historia se convierte en una experiencia de masas y hasta masiva. Según Leopoldo Porrás Granero, la mayoría de los historiadores –como Miguel Artola, José María Jover Zamora o Antoni Jutglar– coincide en señalar 1808

¹³ Eso lo sabía muy bien la Avellaneda, sin embargo, quien en *Sab* se ocupa de poner muy claro quiénes son los “malos” de verdad: ni los amos ni los esclavos cubanos, ni siquiera los españoles, sino los Otway, especuladores británicos.

como el año en que se desata una lucha generalizada por el poder, alentada por la crisis política del Antiguo Régimen y por las repetidas crisis económicas, que afectaron tanto al grano como a los pagos de los empresarios y acreedores de la Corona, a los que se intentaba compensar con recibos a cargo de las Indias que, naturalmente, eran devueltos sin pagar.¹⁴

Como ya vimos en la introducción, a lo largo de los siglos XVIII y XIX se produce la consolidación económica de la clase media con todo lo que ello conlleva, sobre todo en un momento en que aunque la burguesía domina económicamente, se encuentra luchando todavía con la aristocracia por hacerse con el control en el nivel ideológico y, primariamente, en el nivel político¹⁵. Al hilo de esta consideración tiene sentido que se produzca la novela histórica precisamente en ese momento, a partir del primer tercio del siglo XIX, según apunta Ferreras en *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica*. Hay varias razones por las que esto es así. En primer lugar, parece obvio que la historia –con minúsculas– es una construcción discursiva que depende para su articulación del equilibrio de fuerzas en el campo de la lucha ideológica. Esto es, el discurso dominante no sale “de la nada”, sino que se constituye en dominante precisamente por ser el que mejor incluye los intereses de la clase en el poder, y en ningún momento fue más discutida esta posición dominante que en el siglo XIX, precisamente por la necesaria reconfiguración del poder político tanto en la España posfernandina, como en las ex colonias. En segundo lugar, la idea moderna de la Historia, consiste, para la ideología burguesa, *grosso modo*, en la capacidad de comprender la existencia de un pasado “común” y, al mismo tiempo, radicalmente diferente del

¹⁴ En Olaechea, Rafael. “Contribución al estudio del motín contra Esquilache (1766)”.

¹⁵ De ahí la relación tan notada por la crítica (Ferreras, Zavala, Blanco, et al.) entre la literatura y la política, incluso, en muchas ocasiones, en el caso de las escritoras.

presente. Es decir, el pasado, determinado por circunstancias totalmente distintas a las contemporáneas, sólo comienza a cobrar sentido precisamente dentro de los parámetros de la ideología burguesa, cuando se impone una mirada nacional que haga frente a la organización señorial del feudalismo y la colonia y, ante todo, a la centralización borbónica en la persona del monarca. La novela histórica –y, hasta cierto punto, toda la novela del XIX– será por esto una novela intensamente politizada, en el sentido de que, más allá del control ideológico, por lo que se está luchando es por la dominación en el nivel político que han señalado, entre otros, críticos ideológicamente tan dispares como Nancy Armstrong, Alda Blanco, Doris Sommer o Juan Carlos Rodríguez.

La “mirada nacional”¹⁶ que resulta de esta visión politizada de la realidad no tiene todavía demasiado que ver con los movimientos nacionalistas en el sentido en que los conocemos hoy –la cuestión “vasca”, la cuestión “catalana”, la “gallega”, etc. –, sobre todo los españoles, que se producen a partir de la dictadura franquista, aunque éstos sean, en gran medida, consecuencia de las tensiones que se empezaron a producir en el XIX. De lo que se trata aquí es, como explica Rodríguez en “Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus”, de poner la historia sobre el escenario, esto es, de crear una identificación o distanciamiento a través del cual el sujeto pueda reconocerse como perteneciente a una comunidad de hombres libres e iguales –que forman parte del “contrato social” en el sentido rousseauiano. Ahora bien, es evidente que no todos los integrantes del contrato forman parte de él de igual manera ni con las mismas capacidades.

¹⁶ Para una discusión excelente sobre este tema es imprescindible la consulta de la obra colectiva *Literatura y Nación*, ed. de Leonardo Romero Tobar.

Además de las ya conocidas exhortaciones a las mujeres para que cumplieran con sus obligaciones de “hija, esposa y madre”, es importante tener en cuenta también que en este nuevo sistema de relaciones de producción doméstica no sólo se define el espacio privativo de las mujeres, el interior, sino que –y lo que será fundamental a la hora de delimitar las coordenadas de la producción ideológica destinada al consumo femenino– el espacio doméstico se deslinda definitivamente del espacio de la “producción” en sentido amplio. Así, y especialmente en la novela histórica, las contradicciones ideológicas serán flagrantes. Si de un lado las escritoras optan en su mayor parte por respetar el nuevo sistema de relaciones de producción doméstica– y, como hemos visto más arriba, muchas de las grandes escritoras de la domesticidad se dedican también, aunque de manera desigual, a la novela histórica–, del otro lado, la propia lógica interna de la novela histórica requiere para su constitución un ámbito más amplio que los límites del recinto doméstico urbano o suburbano. Y ese ámbito más amplio estará siempre delimitado, en el caso de las escritoras, por su inhabilidad para participar en la vida pública–en la vida *política*, – que conforma el núcleo de la problemática de la novela histórica.

En la nueva idea de la historia que segregan las ideologías burguesas, la historia no estará ya constituida por la relación del *pater familias* y su linaje con el Estado, ni por las líneas vasallático-señoriales del feudalismo. Dentro de la ideología burguesa, que opera, como ya vimos más arriba, con la idea del “sujeto libre” como punto clave para su articulación, la clave histórica reside en la interacción entre ese sujeto –constituido, por necesidad, como “libre”– y su mundo. Así, el sujeto libre –aquí ahistóricamente libre– es libre para interactuar con un mundo cuya diferencia fundamental con el contemporáneo reside en las dificultades exteriores que el héroe o la heroína tienen que solventar –por

ejemplo, la tiranía de los señores feudales o las bárbaras costumbres matrimoniales en la Edad Media. Y la libertad fundamental consiste, paradójicamente, en haber alcanzado ese estado de libertad. Dicho de otra manera, si la auténtica “libertad” consiste, precisamente, en la libertad para entrar a formar parte del contrato social, que llegará a constituir para los teóricos del liberalismo la única forma de “naturaleza humana” posible y, a la vez, su máxima expresión, por necesidad, toda la “historia” será lo que hay antes de ese contrato o, en América Latina, antes de la “civilización”. Todo lo anterior, pues, estará sumido por necesidad en la “barbarie” o en la noche oscura de los tiempos medievales. Sólo cuando el paradigma burgués de la historia entre en crisis –en España ambos paradigmas, el de la historia burguesa y su disolución o cuestionamiento, serán prácticamente coincidentes– se comenzará a plantear el mundo contemporáneo como producido por la Historia o la falta de ella, como será el caso de las novelas idilio de la Pardo Bazán. Por tanto, será muy difícil encontrar, hasta Galdós, una novela histórica que sea realmente capaz de tematizar el “mundo” como “mundo histórico”, esto es, capaz de comprender los hechos históricos no como arbitrarios o azarosos, sino en tanto que producidos por causas radicalmente históricas.

Para la burguesía clásica –la del empirismo, el positivismo y demás “ismos”– la Historia sólo abarca hasta la llegada del contrato, de la sociedad civil/civilizada del Estado. Para la pequeñoburguesía artesanal, que a mitad de siglo intenta unir sus aspiraciones e intereses de clase a los de la burguesía, la cuestión se complica.

Recordemos cómo desaparecen buena parte de las críticas a Francia o el rencor a los afrancesados, ya que, como explica Ferreras, se dan cuenta de que sus intereses coinciden casi por entero con los de sus vecinos transpirenaicos. Desde luego, carecen también casi

en absoluto de una historia que abarque el presente, es decir, carecen de lo que podríamos llamar un sentido histórico de la vida –que compensan con creces, desde luego, con el “hombre de carne y hueso, sujeto y supremo objeto a su vez de toda la filosofía” del sentimiento trágico de la vida, con la pintura del pueblo llano, con la observación directa de la “realidad”.

¿Qué clase de historia cuenta la novela histórica? En otras palabras, ¿qué diferencia a una novela histórica de otra que no lo es? Desde un punto de vista eminentemente pragmático podríamos decir, parafraseando la definición de Cela de la novela, que es todo aquello que, editado, lleva escritas debajo del título las palabras “novela histórica”. El problema se simplifica considerablemente desde otra perspectiva u otra problemática que nos permite formular la pregunta de otro modo: ¿qué elementos son absolutamente necesarios para la producción de la narrativa histórica? Así, la pregunta con la que empezábamos, – ¿qué clase de historia cuenta la novela histórica?– cobra otro sentido.

Las luchas ideológicas se centran en la delimitación precisa de lo público y lo privado, en la configuración de las nuevas relaciones de producción del mercado industrial y en la naturalización de las relaciones de producción domésticas –las relaciones familiares–, especialmente dentro de la familia nuclear, que sustituye paulatinamente a la familia consanguínea o extensa. A la nobleza no le queda otro remedio que convivir con esta nueva división. La clave en el capitalismo es la separación de la política y la economía, esto es, por ejemplo, evidente en la capa burocrática. Mientras que en el estado absolutista un puesto pertenece al que lo ocupa, hasta el punto de que es literalmente suyo, lo puede vender, en el Estado liberal un individuo sólo ocupa

un puesto y, por tanto, también lo puede desocupar. De ahí, claro, todo el tema de la cesantía en Larra, en Mesonero Romanos e incluso en el propio Galdós, con toda la saga de los Peces.

A lo largo del XIX se va consolidando la separación entre lo económico y lo político, aunque esta separación está trabada por toda la política del favor y el nepotismo, –no podemos olvidar que el banquero Salamanca era también el favorito de la reina Isabel II. La Corte es lo único que queda de la vida pública en el Absolutismo. En todo caso, lo que importa aquí es señalar que, mientras que en las polis y durante el Medievo la división privado/público como tal no existe, en el Estado Absolutista sí, y eso es lo que lo separa radicalmente del feudalismo. En el Estado Absolutista ya están operando las fuerzas burguesas y, aunque la nobleza sigue siendo dominante –fue decisiva en este sentido la derrota de los comuneros en 1521– se ve obligada a convivir con la burguesía.

Aquí conviene hacer una distinción fundamental. Para la burguesía no existe nada anterior al contrato, esto es, no se trata de la dicotomía natural/artificial, aquí de lo que estamos hablando es de que lo único real es la sociedad del contrato. En la ideología pequeñoburguesa, la de Rousseau, hay sociedad antes del contrato, es decir, se trata de volver al orden natural de las cosas. Claro está que en Rousseau, al hablar de orden natural, estamos hablando de un orden supuestamente laico, de la verdad de las cosas en sí (por ejemplo, podemos recordar que el fiscal Campomanes era partidario de una política de mercado libre, según la cual el trigo llevaba inscrito en sí mismo la verdad de su precio, que “revelaría” una vez puesto en circulación).

Así, a partir de la separación definitiva entre lo público y lo privado se configurará estéticamente la palabra sentimental, que tematizará estas nuevas

contradicciones entre el discurso del yo y el discurso nacional a través de un dualismo conflictivo entre la obligación pública y el interés privado.

La sentimentalidad en la novela histórica

La palabra “sentimental” será especialmente productiva en la novela histórica. Como se recordará, hablábamos en el primer epígrafe de la dificultad que para las escritoras suponía el conjugar la problemática de la novela histórica –el escenario de la vida pública– con la problemática burguesa por excelencia del ámbito femenino–la vida privada. Pues bien, la sentimentalidad es precisamente lo que provee a nuestras escritoras de un medio coherente de expresión a través del cual tematizar este conflicto. La sentimentalidad – como ya discutimos en la Introducción– es la tematización del conflicto burgués entre el deseo privado y el deber público. Esta tematización se adapta especialmente bien a la novela por la capacidad de esta forma de representar el conflicto en el tiempo y, sobre todo, en el ámbito doméstico burgués, por lo que éste tiene de dramático, en tanto en cuanto será el drama de familia el que se convierta en el género por excelencia de la burguesía emergente.

Si ya habíamos señalado antes, siguiendo a Beltrán, las coordenadas fundamentales de la palabra sentimental –la antítesis deber/querer– y su raigambre ideológica en el mundo cortesano –la división de la vida en el exterior/el interior–, cabe ahora preguntarse cómo funciona en la producción literaria, esto es, cómo es capaz la palabra sentimental de constituirse en el discurso dominante durante el siglo XIX.

Hemos repasado también qué se entiende aquí como discurso –la palabra producida por una coyuntura ideológica y no por ninguna otra– y cómo el discurso no

existe, no tiene sentido, sino en el campo de la lucha ideológica de clases, en la confrontación con otros discursos que actúan no sólo en competencia unos con otros –al modo de las dicotomías discurso dominante/discurso marginal o cultura oficial/cultura popular–, sino también como una especie de determinación. Esto es, según Maresca (*Hipótesis* 65 y ss.) “son las determinaciones de la lucha de clases las que, en ese campo, ordenan el dominio de una posición; ésta, en función de su dominio, impondrá unas determinadas condiciones al resto de las posiciones que puedan existir dentro de ese campo” (66).

Un ingrediente fundamental de la palabra “patético-sentimental” es, como explica Beltrán, la aspiración del héroe a vivir “en plenitud y de acuerdo con las exigencias sociales, culturales y familiares” (104). Así, la misión del héroe patético-sentimental será de orden moral, esto es “la superación del ser espontáneo y natural por el ser cultural, el ser de la otredad [...]” (104). Esto es lo que diferencia a la novela sentimental de, por ejemplo, la novela de aventuras, que se mueve dentro de otras coordenadas muy distintas. La otredad de la que habla Beltrán, siguiendo a Bakhtin, tiene mucho que ver con lo que llamaríamos, en términos más acordes con la problemática que esbozábamos en el epígrafe anterior, “el público/lo público”ⁱⁱ. Como ya vimos, no podemos hablar de una categoría de lo público –y mucho menos del público– anterior a las primeras revoluciones burguesas –ss. XV y XVI, aproximadamente. Con el mercado burgués, como señalamos, las nuevas relaciones de producción segregan la escisión de la “vida” en la esfera pública y la esfera privada. Ahora bien, cabe apuntar lo obvio: este proceso de escisión será desigual. La experiencia de una esfera privada y otra pública sólo será accesible a unos pocos, precisamente a la clase dominante, a la élite del poder que concentra lo

económico, lo religioso y lo político. Sólo cuando se diluya esa concentración de poder – cuando la burguesía se imponga económicamente en el XIX– será posible la tematización plena de esas dos esferas. La palabra sentimental intentará, pues, suturar esa escisión, superando la contradicción terrible que supone la “doble vida”, la intimidad familiar de la esfera privada y el mundo de la calle, el “secreto” y la “calle”, en términos de Fray Luis de León.

La contradicción entre la ley y la moral no es otra cosa que la contradicción entre lo público y lo privado, el deber y el sentimiento o el afuera y el adentro. Una contradicción tanto más acuciante, cuanto que un término no puede darse sin el otro. Por eso las novelas basadas en la Guerra de la Independencia no son, propiamente hablando, novelas históricas. Y por eso tienen que acudir, como en *La española misteriosa* de Casilda Cañas de Cervantes, a la historia anterior española, a la expulsión de los árabes.

El privilegio del lo privado y del interés privado sobre la cosa pública: el caso de *La Española Misteriosa*.

Cañas de Cervantes publica *La española misteriosa y el ilustre aventurero, ó sean, Orval y Nonui* en julio de 1833, apenas dos meses antes de la muerte de Fernando VII. Es, según Montesinos y Ferreras, la primera novela histórica original escrita por una mujer, al menos de la que se tenga noticia. Está intensamente politizada y la autora se coloca siempre del lado de los absolutistas frente a los liberales, que ya amenazaban con romper las antiguas estructuras de poder fernandinas. La historia está situada en 1808, y la acción transcurre durante la Guerra de la Independencia entre España y Francia. El argumento tiene una estructura semilineal, puesto que la narración avanza hacia el futuro

con algunas interferencias del pasado o de lo porvenir. A pesar de que esté frecuentemente interrumpida por largos excursos o digresiones de la autora, en los que discurre acerca del carácter español –religioso y amante de su Rey– y sobre la impiedad, cobardía y espíritu mercantil y ateo –“volteriano”, en una palabra– de la “regicida Pirene”, la trama es bastante simple si la comparamos con lo que solía ser el escabrosísimo hilo argumental predominante en las novelas de la época¹⁷.

Nonui, “la española misteriosa,” una joven española de origen desconocido, se pasea por los campamentos españoles animando a los soldados con arengas inspiradas por el numen del amor patrio. Orval, un valiente soldado, se enamora de ella en Cataluña y ambos se prometen en matrimonio, pero antes de ello tienen que cumplir con varios deberes hacia la Patria –“la causa común” (26). Entre ellos se incluye la visita de Nonui al sitio de Zaragoza y una reunión secreta de Orval con el gobierno de Gran Bretaña. Hasta aquí el argumento responde a los planteamientos típicos de la novela sentimental, a saber, la supeditación del amor entre los novios a las obligaciones sociales, que se plantean en este tipo de novelas como un conflicto entre la “cabeza” y el “corazón”, entre el “deber” y el “desear”: “[Q]uisiera [Orval] tener a la vista a su adorada estrella [...]mas la causa común impide la parte más esencial de sus deseos; sin embargo, no hará traición a su nombre; por él se sacrifica con denuedo al interés público, y á [sic] pesar de sus ansias él no es capaz de abandonar su obligación[...]” (26–27).

El deber se plantea en esta novela como una doble obligación, en la que se entretajan el deber “público”: la intervención de la pareja en la Guerra de la Independencia y en el retorno a España de Fernando VII y el deber “privado” de las

¹⁷ Estoy pensando en narraciones como *¡Quién es ese hombre!* o *La heredera*, en las que la confusión entre el “ella dijo”, “él dijo” y la primera persona es tal que son casi imposibles de seguir.

convenciones sociales –el respeto a la convención social impide el enlace de ambos al principio de la novela porque Nonui tiene un origen “misterioso”. De esta manera, al principio de la novela se sucede el conflicto entre ambos deberes, aunque la balanza siempre se incline a favor del deber “público”. Así, los intereses privados, familiares, se subsumen a la obligación debida a la Nación: “Los padres llevan de la mano á [sic] sus hijos, donde quiera que se reúne la juventud para tomar las armas; las madres, como tantas otras matronas de Esparta, les conminan con su maldición si no vuelven vencedores [...]. Las que esperaban ser esposas en breve, renuncian á [sic] este placer porque sus amantes marchen con más ardor a la defensa de la Patria.” (17-18).

De hecho, en la novela nunca se delimitan con absoluta precisión el nivel privado y el nivel público, sino que son frecuentes las intrusiones de un campo en el otro. En las conversaciones privadas entre los novios hay referencias tanto al amor, como a la obligación patriótica: “...sé mía para siempre, haz feliz al mortal que más te adora: ¿qué dices? De tu decisión depende que... se salve la Patria” (44). Tras esta conversación, los novios vuelven a la casa de los honrados castellanos que acogieron a Orval y pasan el día en “amistoso-patrióticos discursos” (52) hasta que se ven obligados a desplazarse a Andalucía para infundir valor a los soldados y participar en las campañas contra el corso en los campos de Bailén. Allí Orval descubre el misterio de Nonui –no así el lector– y se celebra de inmediato “la boda más pública y misteriosa de la nación española, como la más interesante a ella [se refiere a la Nación española]” (82). Entre vítores y alabanzas, salpimentados con himeneos y canciones, pasan la noche de bodas, que tienen pronto que interrumpir para socorrer al general Palafox en Zaragoza. Pero Nonui que, según Orval, “lee en las páginas del gran libro” (97-98), ha entrevisto un cambio en la fortuna de la

pareja y, para evitarlo, el gobierno regente hasta la vuelta de El Deseado decide enviar a Orval en misión diplomática. Aunque nunca se aclara bien en qué consiste esta comisión, Orval se entrevista con los reyes de las naciones enemigas del “tirano” –Napoleón–, entre ellas, Rusia. Una francesa, la Duisoné, entre tanto, ha ganado bastante partido entre los otrora fanáticos de Nonui, que ahora la acusan de “ranciedad despreciable” (99) y la insultan a porfía llamándola “incivil y fanática” (99).

Aprovechando la ausencia de Orval, un tal Densalui – uno de los principales mandos del ejército enemigo y enamorado de Nonui– le ofrece la rendición a cambio de su mano, proposición que nuestra heroína rechaza indignada. Mientras Densalui se hallaba distraído requebrando a Nonui, se precipita por una sima. Ella lo rescata y, para que se restablezca, lo traslada a un convento de donde sale ya convertido en Dalisbén, un hombre nuevo, cristiano y virtuoso. Los vaticinios de Nonui se cumplen y decide con Orval retirarse a un rincón de la Península. Dalisbén, a causa del disgusto que esto le produce, entra “en el imperio de la muerte” (208) al tiempo que la anarquía y la desunión reinan en el lecho de muerte de Fernando VII.

La precaria división de lo público y lo privado está producida, como ya hemos visto, por la lógica del Estado organicista, que tiene que convivir con lo privado, aunque no sea su estructura propia. Desde esta lógica transicional, Cañas de Cervantes se ve obligada a articular una épica española desde un discurso que no es propiamente el suyo –en ambos sentidos, no es ni el de la épica como género ni el de la autora. Si el triple membrete de su obra (novela, histórica, original) nos puede sugerir una explosión de significantes que, quizá, ocultan la falta de significado político de su obra –para 1833

muy pocos creían en el proyecto de futuro de Fernando VII–, el fuerte aparato alegórico que rodea a la obra nos lo confirma definitivamente.

Aunque abundan las referencias al voto y al consenso en *La española misteriosa*, rara vez el voto de la mayoría es garante de justicia. Por ejemplo, será este voto de la mayoría el que destierre a Orval y Nonui a un apartado rincón de la Península. También es fundamental en esta obra la conexión de los héroes con la historia patria de las grandes gestas. En la mirada absolutista de Cañas de Cervantes se entretajan el mérito del brazo – cuando habla de un tal general Sañac, posiblemente un pariente suyo que se distingue en la guerra por su valor– y los valores épicos del linaje –la sangre. En la entrevista que sostienen Orval y el zar Alejandro éste le recibe con un: “generoso español, yo leo en vuestras facciones el retrato de Pelayo” (137). Esta conexión con la historia nacional, sin embargo, falla a la hora de abordar las causas de la situación presente en España. Para Cañas de Cervantes la Historia está siempre compuesta de arbitrariedades y azares: “hollaban con sacrilego furor los hijos de la regicida Pirene el fértil suelo de la hermosa Iberia en el año de 1808, sembrando la desolación y la muerte por doquier les infundía su arbitrariedad” (2). Por ello, la figura del héroe cobra una importancia desmedida, al modo de las épicas. De los héroes de Cañas de Cervantes dependerá no sólo la victoria contra los franceses, sino el destino de la nación. Así, su historia privada y su historia pública estarán íntimamente conectadas la una con la otra, como vimos en *La española misteriosa*: “... sed dichosos y séalo la Patria por influjo de vuestro himeneo” (50).

Dentro de la ideología del organicismo absolutista, como hemos visto antes, la división de lo privado y lo público será siempre endeble y por ello cobra tanta importancia la figura del protagonista. Este protagonista vive dividido entre sus

obligaciones públicas –que son las que hacen al héroe parecer ser lo que es– y su vida privada. Por ello, nunca podrá ser un héroe épico pleno –el héroe de la épica en sentido estricto no tiene vida privada, porque tiene por necesidad que mostrar todas sus facetas. El héroe del discurso épico absolutista, sin embargo, tendrá que convivir con esta división, lo que le obligará, siempre, a elegir. Tanto Orval como Nonui son consistentes en este aspecto. Su vida privada está siempre estrechamente entrelazada con su vida pública a que está supeditada. Sin embargo, la excepcionalidad de esta obra radica en el hecho de que, al final, los héroes se retiran, por el voto de la mayoría, a una vida oscura en un apartado confín de España. Este final tematiza, como ningún otro, la verdadera tensión histórica que supone en España la Guerra de la Independencia: la escisión definitiva del interior y el exterior. A partir de este momento, la vida será cada vez más privada y la oficialidad quedará restringida al ámbito del Estado.

Otra de las consecuencias de la débil separación entre la esfera privada y la pública es la idea de la mujer que defiende Cañas. A falta de un deslinde claro de lo público y lo privado, la mujer sigue siendo, en cierta medida, pública también y por eso Nonui arenga a los soldados y se casa con uno de ellos en un campamento militar y con una ceremonia totalmente pública oficiada por un sacerdote de campaña en Bailén. Nonui es “independiente ella misma, no limita sus ansias al suelo donde rodó su cuna, ni a las doradas bóvedas que devolvieron en ecos sus primeros lloros. Nada la acobarda [...]” (6-7).

Lo endeble de esta división entre lo público y lo privado responde a las contradicciones propias de la lógica del Estado Absolutista. El Estado Absolutista no puede generar una ideología propia porque carece de un modo de producción específico.

Las relaciones sociales dominantes siguen siendo feudalizantes –siervo/señor–, aunque las relaciones burguesas comiencen a dominar económicamente –la nueva clase comienza a segregar unas relaciones sociales sujeto/sujeto y, por tanto, una ideología, sobre todo a partir del s XV. Así, el Estado Absolutista supone una contradicción ideológica terrible. De un lado se insiste en el poder político de la nobleza, del otro, en la importancia de la posesión privada. La pérdida gradual del dominio económico de la nobleza acabará debilitándola, primero en el nivel político en el siglo XIX, a partir de las numerosas revoluciones que se producen a lo largo del siglo y que culminan en la semifallida Gloriosa de 1868, en la que, sin embargo, se envía a la Reina, a la sazón Isabel II, al exilio. En segundo lugar, esta pérdida del control económico acarreará un debilitamiento ideológico considerable, aunque hay que resaltar que esto se produce mucho más lentamente. En España, la burguesía nunca conseguirá, de hecho, imponerse ideológicamente hasta bien entrado el siglo XX. Y cuando se imponga, lo hará a través de una ideología que no es propiamente la “suya”, es decir, se impondrá la ideología pequeñoburguesa, que es la que sigue siendo dominante en España.

Ahora bien, a medida que la ideología burguesa va ganando terreno y puede empezar a articular una oposición ideológica al nivel de las apariencias, estas signaturas divinas que se traducen, en la tierra, al oro, al fasto de la Corte, a los privilegios reales y a los monopolios, se oponen a lo privado, al mundo de las “esencias”. De ahí todo el discurso romántico de la poesía y de ahí también el discurso predominante del “alma bella”, de la virtud burguesa en oposición, fundamentalmente, a la virtud política, que sólo existe en y para el público. Esta virtud se conceptualiza como mera “apariciencia”, una condición que estaba ya inscrita desde la propia ideología feudal. Lo único que le

quedaba en este sentido por hacer a la burguesía para imponerse ideológicamente, era desacreditar el ámbito de las apariencias. Y hacia ahí se encamina, desde luego, toda la labor de los teóricos burgueses y pequeñoburgueses, desde el fenómeno y el nómeno kantiano, hasta la dicotomía rousseauniana de lo “natural” vs lo “artificial”. Y, por supuesto, la gran problemática burguesa que todavía seguimos arrastrando: la teoría y la práctica, el haz y el envés.

La diadema de perlas: La historia “otra”.

Desde la concepción de la historia como experiencia de masas asistimos al nacimiento de la “otra” historia, esto es, lo que no es la Historia oficial, del Estado, que es también la de la conspiración, una historia en la que lo que se tiene que silenciar es mucho más, siempre, que lo que se cuenta. El historiador, el novelista histórico, se posiciona siempre del lado de la Historia silenciada, procura rellenar con su escritura el hueco de la historia no contada. Los personajes que escoge son siempre segundones o, al menos, selecciona sólo el aspecto legendario o íntimo de los mismos, el que escapa a esa historia oficial. Por eso, la novela histórica surge precisamente en un momento de formación del Estado, que está regido por una profunda desconfianza. De lo que se trata es de sacar a la luz lo oscuro, lo escondido, de desvelar un “secreto”. Este secreto se suele centrar en el lado –privado– de las relaciones familiares, que se presentan como conflictivas con los intereses –públicos– del Estado. Es más, es en esta época en la que empezamos a distinguir entre el interés individual – para Adam Smith este interés no es otro que la “mano invisible” del capital– y el interés del Estado, que se presenta normalmente bajo la forma de una “causa” colectiva, bien en las guerras de

Independencia – en las que se habla siempre de nación– o, incluso, dentro del familiarismo pequeñoburgués, de patria o, más aún, de “madre patria”.

Se empieza a intuir que la “vida pública” –la única vida posible dentro de un Estado– es, en realidad, todo lo contrario de la “Vida” con mayúsculas. Así, siempre se opondrán, de manera sentimental, el interés del Estado –la Vida con mayúsculas, la de los libros, la vida oficial– con la vida personal, de las relaciones familiares, íntimas, de formación de la pareja. Cuando, en una noche de relativa importancia para la historia de Bolivia, Huallparrimachi decide quedarse con su amada, no está haciendo otra cosa que renunciar a esa vida con mayúsculas para reafirmar su vida auténtica, familiar. Por eso el libro de Historia fracasa y se convierte en un “drama sangriento”. Los grandes personajes de la historia –Juana Azurduy de Padilla, por ejemplo, – sólo pueden llorar, en un hiato de la Historia sobre el drama. Y con lo que nos quedamos al final es con los dramas de familia –más o menos sangrientos–, es decir, con la escenificación, una vez más, de lo que supone en realidad el núcleo de la ideología burguesa: el establecimiento de las relaciones familiares como espacio, privado, de vida “auténtica” frente a la falsedad de las apariencias y el brillo fastuoso de la vida pública.

La diadema de perlas (1857, 2ª ed) de Pilar Sinués, está inmersa en esta problemática. La complicada trama de esta novela se centra en un conato de relación incestuosa entre Enrique II, Don Sancho (hermano bastardo del anterior) y la que resulta ser también hermana de ambos, Doña Berenguela. Tras un desarrollo en el que se hace evidente que los personajes que se nos mostraban como dos sencillos amantes al principio –Don Sancho y Doña Berenguela– son en realidad dos hermanos por cuyas

venas corre “la sangre de los reyes de Castilla” (27), el drama doméstico se traslada al enfrentamiento familiar entre los dos bastardos y su hermano mayor, rey de Castilla:

–¡Ay! exclamó [sic]: mi padre [Alfonso XI] no tuvo un solo pensamiento, para sus dos últimos hijos! [el que habla, Don Sancho, y Berenguela] nada para ella, ni para mí...! Todo para Enrique entonces y ahora... ¡todo también! (45).

Así, el conflicto de la novela tiene más que ver con las tensiones del presente –en España se abolió el mayorazgo en 1841, como parte del proceso de desvinculación de la propiedad, tras varios conflictos entre la burguesía terrateniente y la nobleza– que con cualquier historicismo de fondo. Asimismo, las relaciones dinásticas, marcadas por el linaje, adquieren en esta novela un carácter familiarista ajeno por completo, desde luego, a cualquier intento de explicar los hechos, al menos no los pretéritos: “El rey, absorto en acariciar a su hijo, que reía a carcajadas, no se apercibió de ello. Divertíase el monarca en golpear con su cetro las tiernas mejillas de su hijo, y el frío contacto del oro redoblaba la risa del infante, en vez de hacerle llorar. Diríase que el regio niño adivinaba que aquel juguete era el signo de su futura grandeza.” (71-72). El oro que, como se sabe y se discutirá en el siguiente capítulo, tendrá una gran importancia ideológica, puesto que divide a la burguesía (que prefiere el capital dinerario frente al “vil metal”) y a la pequeñoburguesía (que se decanta por el oro por su afinidad ideológica con la aristocracia), – adquiere en esta novela, junto con la sangre, una prominencia fundamental. Aquí, en esta escena entre el rey y su hijo, esa centralidad es obvia: el oro es el signo de los reyes.

Estos reyes, sin embargo, se nos presentan bajo una forma irreconocible, y la razón, como dijimos al principio del capítulo, no estriba en el desconocimiento histórico de las autoras (en lo que respecta a los datos históricos, Sinués suele estar en lo cierto),

sino en la necesidad de convertir la historia en un drama histórico, en representar en el escenario las contradicciones propias del s.XIX:

– ¿Qué es un rey? [...]

–Un rey es un desdichado, a quien está vedada toda ventura; un rey es un hombre a quien casan sin amor, a quien aprisionan, a quien rodean mil ingratos, a quien privan de toda libertad: un rey es el ser más infeliz que existe (79-80).

Carolina Coronado, en *Jarilla* (1851), es bastante menos caritativa que Sinués a la hora de exponer su idea sobre la realeza, con pasajes como éstos: “Aunque Juan II era rey, no carecía de inteligencia” (*Jarilla* 15) o la declaración de principios de la burguesía, el auténtico “momento fundacional”, por así decirlo: “la humanidad es antes que el Rey” (*Jarilla* 24). Este momento fundacional está atravesado por la sangre en unas novelas que, a falta de una revolución burguesa, escenifican repetidamente la muerte de los reyes, con frecuencia trocando la sangre con otra cosa –veneno, por ejemplo: “un veneno activo, que yo vertí en esa copa, cuyo contenido acaba de beber, circula ahora por sus venas” (Sinués *La diadema* 112). La multiplicidad de signos feudales, que Foucault llamó “the world of the same”, porque bajo la mirada literal las apariencias son ya indistinguibles de los “hechos”, estará descontrolada en la novela de Sinués. La propia trama de la historia, mucho más complicada de lo que acostumbra Sinués, se adapta a esa multiplicidad. El desenlace –la muerte de Berenguela– era también inevitable aquí: el viejo mundo tiene que morir aunque sea mediante el drama. La historia tiene que ser medieval porque, para la burguesía, como ya hemos visto, el presente no es historia, sino el punto de llegada.

La novela histórica y el drama burgués. El drama sangriento y la ideología familiarista de la novela histórica: el caso de Huallparrimachi.

Como ya hemos discutido más arriba, la contradicción sentimental de los niveles público y privado en la persona del héroe será el principio estructurador de la novela histórica. Esta contradicción se suele expresar en términos de un drama con superabundancia de sangre. Aunque para el momento de la novela histórica ya no podemos hablar de la sangre en tanto que estatismo –como es el caso en la ideología feudal– es cuanto menos sorprendente la cantidad de sangre que fluye a borbotones en las novelas históricas. *Huallparrimachi*, de Lindaura Anzoátegui (1894), será uno de los ejemplos más claros de la lógica del “sangriento drama” que impera en la novela histórica.

Huallparrimachi se abre casi de manera trágica con el error fatal de su protagonista, el indio Juan Huallparrimachi:

– ...no olvides que Blanca es hija del mejor amigo, del más cruel y activo cómplice de Aguilera.
–¡Oh!, dijo vivamente el joven, si lo fue en hora menguada para él, la severa lección que ha recibido de los nuestros, lo volverá a la buena causa a la que perteneció antes (9).

Esta conversación entre la heroína de la Independencia boliviana Juana Azurduy de Padilla y Juan Huallparrimachi plantea, desde la primera página, el conflicto principal de la novela: el amor entre Juan y Blanca –la hija de su enemigo– y la lealtad que Juan, designado por Juana Azurduy como uno de los caudillos principales de las tropas patriotas, debe a la causa de la independencia boliviana.

Lejos de heroificar al caudillo indio –y quizá por esto la crítica ha dudado de su verdadera condición de protagonista, pese a dar nombre a la obra– Anzoátegui escribe

una novela histórica que al final se convierte en un “sangriento drama” (149) en el que desembocan “las pasiones y los odios humanos” (149). Así, la dualidad de la novela se sitúa entre el drama público –la Independencia boliviana– y el drama privado –el amor de Huallparrimachi por la hija de su enemigo. Pero en este caso, sobre la obligación pública se impondrá el drama privado, que será el verdadero escenario de esta novela. A diferencia de la novela de Cañas de Cervantes, en *Huallparrimachi* siempre primarán para el joven caudillo los intereses privados sobre los públicos. La novela está plagada de venganzas personales, de rencillas y rencores que no sólo tienen poco que ver con los intereses públicos de la Independencia boliviana, sino que son directamente contrapuestos a la misma.

Si tenemos en cuenta que de lo que se trata en la novela histórica, en el fondo, es de crear una conciencia de la fundación nacional, porque la Historia con mayúsculas es siempre la historia del Estado, cabe preguntarse cuál es, entonces, la historia que se está contando en *Huallparrimachi*. Ciertamente, el episodio no podía ser más trivial ni menos honroso para la causa patriota. Descarnada de la tramoya lacrimógena, la novela cuenta los preparativos del ejército patriota, incluyendo descripciones de traiciones, en su enfrentamiento con el realista y la emboscada que este último realizó el 12 de junio de 1817.

Es obvio que, en primer lugar, hemos de tener en cuenta la distancia que hay entre los hechos narrados –1817– y la fecha de publicación de la novela, en 1894, a la que seguirá, en 1898, *Don Manuel Ascencio Padilla*. Esta distancia de casi un siglo dotará a la novela de una perspectiva en la que, a diferencia de la urgencia de la novela de Cañas de Cervantes, lo que primará será una visión histórica mediada por el idilio nacional.

En el siglo XIX la cuestión del idilio será crucial. En un caso u otro, la esfera propia del individuo no está formada todavía. Se trata de representar, de intentar construir, un espacio de autonomía entre lo privado y lo público. Y será alrededor de este proceso donde gire el idilio del siglo XIX. En la construcción de la esfera privada toda, o casi toda, la literatura femenina gira en torno a la esfera privada, incluso las novelas históricas. Es bien cierto que – por ejemplo, en *Huallparrimachi*– se presta atención a la construcción de una nación –Bolivia en este caso –, separada y distinta de otras naciones latinoamericanas, como Argentina. Es aquí pertinente recordar el proyecto de Bello, y después el de Martí, de crear “esta nuestra América”, en su versión decimonónica que destaca la construcción de naciones individuales. Pero, en todo caso, se establece el tipo nacional: Huallparrimachi, descendiente de los señores “naturales” de Bolivia y al que se respeta como tal, a diferencia de los “gauchos”, como el general La Madrid, que vienen a Bolivia para ayudar a la causa de la Independencia. Aquí ya hay naciones individualizadas con sus tipos nacionales, diferentes de otros, en América Latina. Pero en todo caso, uno de los pivotes centrales de la historia es el amor frustrado entre Blanca y Huallparrimachi: él, el inca; ella, la española, hija además de un criollo afecto a la causa realista. Esta formación de la pareja es imposible dentro de la novela histórica. Y es imposible porque aquí es todavía inimaginable separar la causa del Estado de la causa del individuo. La vida de Huallparrimachi, como un nuevo César, será la vida del Estado, y su destino está inextricablemente unido a él. Huallparrimachi se construye aquí como un héroe sentimental que se decide por la causa privada y por ello tiene, obviamente, que morir: “¡Así terminan las pasiones y los odios humanos!” (*Huallparrimachi* 149), exclamará Juana Azurduy ante la tumba de los amantes.

La importancia de la sangre y los motivos feudales son fundamentales en el libro. Estamos hablando todavía, por supuesto, de señores feudales y lazos de lealtad naturales. Ahora bien, lo que se está construyendo aquí es un Estado con rasgos de distintividad. Y la distintividad está en lo telúrico –en la imaginación que da la naturaleza, frente al proyecto racional europeo–, que puede ser todavía, al menos en teoría, productor en América Latina de grandes hechos y de grandes gestas. Pero en esta historia no hay grandes gestas de individuos, sino que ambos niveles, el privado y el público, son contradictorios, se entorpecen mutuamente y el individuo deberá elegir entre uno de ellos. El general La Madrid se enamora, significativamente, de la persona de la que debió enamorarse Huallparrimachi para llegar a ser un hombre de Estado, esto es, de Juana Azurduy.

Lo que supone el punto de conexión entre ambas esferas en esta novela es el paisaje. El paisaje como protagonista casi, porque es de lo que se trata aquí, de establecer una identidad nacional construida a través de la naturaleza y de sus habitantes, unos habitantes que tienen que ser también naturales y autóctonos. Por eso Huallparrimachi se erige en representante de lo que será el individuo –no el político– boliviano que tiene que desaparecer.

A propósito de este asunto, decíamos antes que la crítica había dudado de la condición de protagonista de la novela. Según Torres-Pou, la historia que cuenta Anzoátegui tiene muy poco que ver con la historia del indio Juan Huallparrimachi. El Huallparrimachi real, justo es decirlo, no murió en brazos de la hija de su enemigo, sino en el hecho de armas del cerro de Carretas el 7 de agosto de 1814, como nota Torres-Pou. Para Torres-Pou, la auténtica protagonista de Huallparrimachi es, inesperadamente, Juana

Azurduy de Padilla. Se basa el crítico en el hecho de que, precisamente, Huallparrimachi muere de manera poco honrosa, lo que indica, según su opinión, que Anzoátegui hace pasar el heroísmo “a quien está absolutamente dedicada a la causa de la Independencia, es decir a Juana” (*Aproximaciones* 14). La novela histórica femenina, pues, tiende a trasladar el protagonismo a los personajes femeninos. Es bien cierto que la novela histórica femenina requiere para su constitución de una palabra sentimental –de una dualidad entre el deber y el desear– que sea capaz de integrar a las mujeres de clase media en la Historia para componer un retrato identificativo que poder escenificar. Sin embargo, el protagonismo femenino, en todo caso, lo tiene Blanca en esta novela, puesto que es ella la que encarna, junto con el caudillo, el drama sangriento–familiar, en el que Azurduy no tiene casi parte.

Lo importante en esta novela histórica será, pues, de un lado la muerte de Huallparrimachi, último representante de los señores naturales de Bolivia, que, como vimos ya en *La diadema de perlas*, tienen que morir para dar paso al nuevo orden nacional burgués, donde los señores naturales no pueden tener cabida. Del otro lado, será fundamental también fijar el lugar del individuo en la nación y separar este lugar del lugar del político. Así, el político será aquel que, como la propia Juana Azurduy o el general LaMadrid, supedita su interés privado a la causa pública. Aquellos héroes que no son capaces de sacrificarse por el bien de la Patria, como Blanca y Huallparrimachi, – o que no puedan ya conservar su lugar heroico en tierras hostiles, como Orval y Nonui–, se mantienen en un lugar contradictorio que la lógica de la novela histórica no puede tolerar. Por eso son eliminados.

La novela histórica y el mito fundacional: el caso de las Lucía Miranda de 1860.

Casi todos los estudiosos del mito de Lucía Miranda –Nancy Hanway, Cristina Iglesia, Bonnie Frederick, Francine Masiello, Susana Rotker, entre otros– están de acuerdo en los núcleos fundamentales de esta leyenda de la cautiva, a saber: el contraste entre la civilización y la barbarie, con frecuencia a través del discurso del racismo “real” o meramente “cultural”, la identificación mujer-tierra, y la violación como acto de fundación de la nación argentina. Así, el momento fundacional de la historia nacional argentina está basado en una violación: “There is a rape at the very origin of Argentina” (Rotker, 98), una violación que se concibe alegóricamente en el imaginario argentino como la justificación de la violencia –real– que ejerce el conquistador blanco sobre el indio de la Pampa.

Desde un punto de vista exclusivamente filogenético, no le falta razón a la crítica. Es más que probable que la historia de Lucía Miranda se haya compuesto a partir de la tradición alegórica del emblema, puesto que en la leyenda original, recogida por Ruy Díaz de Guzmán entre 1598 y 1612, como explica Rotker, los amantes Lucía y Sebastián mueren, en la hoguera ella y asaeteado él, como los personajes bíblicos cuyo nombre llevan. Sin embargo, creo que esta lectura alegorizante obvia precisamente lo que constituye el nudo articulador de las *Lucía Miranda* en manos de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla: la contradicción entre el mito fundacional de la cautiva blanca violada por el bárbaro y la narrativa de la historia nacional sobre la reconciliación entre la civilización y la barbarie se tiene que poner en el escenario como un drama familiar. Lucía Miranda, de ser en su origen jesuita una alegoría fundacional de la colonia parecida a muchas otras, por ejemplo, a la leyenda de Florinda la Cava en España que

justifica la invasión árabe por la traición del conde don Julián, pasa en Rosa Guerra y Eduarda Mansilla a la categoría de novela histórica nacional. Si la novela histórica tratará no sólo de mostrar los acontecimientos, sino de explicar a través de ellos un presente problemático –aunque evitando tratar directamente los asuntos espinosos–, “el saber histórico es, fundamentalmente, de los hechos y si se le atribuye una virtud es porque es capaz de restablecer el lazo entre lo colectivo y lo individual, que un pensamiento no histórico disocia; en la perspectiva del saber histórico, lo individual y lo colectivo se reúnen, ése es el enigma que el saber histórico revela” (Jitrik 16). Así, tanto en la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla como en la de Rosa Guerra se trata de integrar al “otro” dentro de una lógica nacional y nacionalista que sea capaz de suturar las contradicciones, lo que pasará por considerar la historia de Lucía Miranda como un hecho excepcional y, por ello, ejemplar. Sin embargo, Lucía Miranda, modelo de virtud femenina decimonónica, no será, sin embargo, un modelo adecuado para la mujer argentina. Si en el caso de Rosa Guerra, como veremos más adelante, será su torpeza al hablar de amor a quien no debía la que precipite la acción, en el caso de Eduarda Mansilla se intentará explicar la conducta de la heroína a través de su historia familiar. En ambos casos la heroína se construye de manera sentimental. Como se recordará, las heroínas sentimentales, que deben reunir, como explica Luis Beltrán, todas las virtudes para triunfar en el mundo de las convenciones sociales, caen sin embargo cuando les falta alguno de los atributos necesarios para manejarse por la intrincada trama de la publicidad del mundo burgués.

El mito de Lucía Miranda se reconfigurará en Rosa Guerra y en Eduarda Mansilla como drama parecido, como vimos, a la historia de Huallparrimachi en manos de

Lindauro Anzoátegui. En el caso de Rosa Guerra, el hecho de que se esté reinventando el mito, la conciencia de hacer algo nuevo, atraviesa sus páginas: “Sí, allí, [...] mi imaginación me trasportara, a la cercana costa del Paraná, donde la flota de Gaboto desembarcara su expedición atrevida.” (IX-X); “En mi fantástico transporte, yo veía al astrónomo veneciano [...] Yo veía, ya al valiente gobernador don Nuño de Lara [...] ya al valeroso Sebastián Hurtado.”(X).

La lógica del mercado no sólo subyace en la obra de Rosa Guerra, sino que se nos muestra en todo su esplendor desde la primera página de su Prólogo. En un gesto que no puede por menos que recordarnos al pulso entre Cervantes y Avellaneda por hacerse con la segunda parte de las aventuras del hidalgo de La Mancha, Guerra confiesa, ya de entrada, que anticipa la publicación de su novela “por pedido del público, a causa de estarse publicando otra novela con el mismo título, y basada sobre el mismo argumento” (VII). Claro que Eduarda Mansilla no se queda atrás y, por el mismo precio nos cuenta no sólo la historia de la cautiva blanca, sino también la de sus padres y sus respectivos antepasados, amén de darnos varias lecciones de historia y esbozar, aunque sólo sea de pasada, una de las primeras distinciones de las que yo tengo noticia entre la cultura letrada y la cultura popular: “Sí, fray Pablo, vuestra discípula, o mejor dicho, vuestro diabólico libro, hace que Lucía me haya perdido todo el cariño que de niña me tenía, cuando a todo, prefería las bellas historias del rey moro, que yo le contaba. Bien me parecía, cuando os empañabais tanto en enseñarle a leer, que más daño que provecho, sacaría ella de esa enseñanza. Como si una mujer necesitara de leer para ser buena”. (Mansilla, *Lucía Miranda* 107).

Pero en el Prólogo Rosa Guerra nos da al menos otras tres razones por las cuales se ha escrito el libro. En primer lugar, la novela está compuesta “en los ocios de quince días” (Guerra, *Lucía Miranda* IV) para inmediatamente después confesar que iba a presentarla a un certamen literario en el Ateneo del Plata que nunca se celebró. Y no sólo eso. Es, además, el regalo de boda que le había prometido a una amiga, esto es, un “obsequio de su amistad” (Guerra, *Lucía Miranda* 1). Novela para concurso, regalo de bodas, obra publicada aceleradamente a petición del público –del mercado–, distracción de ocios, ya desde el Prólogo la novela se asemeja a una especie de navaja suiza multiusos, y eso sin tener que hacer referencia explícita en ningún momento a ese concepto tan caro al XIX que es la “utilidad”.

¿Por qué tantas justificaciones para escribir un relato fundacional en un momento en que la conformación de la Argentina después de Rosas lo hubiera hecho perfectamente legítimo? Probablemente porque no se trata en absoluto de un relato fundacional, sino de la escenificación de un drama privado. El problema de esta novela es el de la mercancía que, una vez comprada, puede ser juzgada, reinterpretada, criticada –o, lo que sería muchísimo peor, ignorada – a placer del público que demandaba tan impacientemente su publicación. Este gesto de repetida autojustificación podría parecer excesivo, sobre todo cuando estamos hablando de una obra que, aunque escrita por una mujer de la Argentina de 1860, ya estaba plenamente legitimada por el mercado y por el interés nacional. Rosa Guerra no perderá la ocasión de recordarnos que es un “episodio de la Historia Americana” (Guerra, *Lucía Miranda* VIII). Este gesto se hará sin embargo necesario cuando, en un guiño típico también del mercadeo, que incluye a la competencia para devaluarla, nos diga:

¡Pobre Lucía! Después de más de tres siglos y medio, la lectura de tus desgracias en estas mismas comarcas donde fue consumado tu martirio, hacen derramar lágrimas a todos cuantos las leen, y, ¡cosa singular! Dos mujeres también de estas mismas regiones, sin tratarse, sin comunicarse sus ideas, herida en lo más vivo su imaginación por tus desgracias, toman tan tierno y doloroso argumento para basar cada una su novela, cuya lectura conmoverá los corazones menos sensibles. (IX)

Francine Masiello señala que tanto en la versión de Rosa Guerra, como en la de Eduarda Mansilla hay un acercamiento entre las fronteras civilización/barbarie. Desde el punto de vista estratégico, la decisión es admirable. Si, como señala Julio Ramos en *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, para Hostos “...la imaginación, – atributo femenino– es peligrosa, propensa a la barbarie” (56), nuestras escritoras le han ganado por la mano, adelantándose veinte años a sus críticas y apuntando que, tal vez, bajo la apariencia de barbarie, el salvaje esconde una “civilización” que hay que “sacar a la luz,” al publicarla.

Pese a esta semejanza, hay una distancia entre la novela de Rosa Guerra y la de Eduarda Mansilla, que, me atrevería a asegurar, es la misma que separa el mercantilismo –la ideología de la pequeñoburguesía– y el positivismo burgués. La heroína de Rosa Guerra es una heroína sentimental, es decir, una heroína imperfecta, y por eso comete el terrible error de hablar al indio Mangora (Marangoré para Mansilla) sobre el amor conyugal. Así, la unión nacional fracasa por un fallo en el diálogo, por la incompreensión –o la identidad– entre la civilización y la barbarie. La pequeñoburguesía, como dijo Marx, siempre ve el lado bueno y el lado malo de las cosas y, por ello, en la obra de Rosa Guerra los personajes ni son completamente malvados porque siempre tienen una disculpa, una característica redimible, ni completamente buenos. Incluso los buenos cometen errores por guiarse por el corazón, como la inocente Lucía, que no sabe

reconocer que Marangoré es, en el fondo, como ella y que por eso, el amor entre ellos era inevitable: ambos hablan el mismo lenguaje, comparten el discurso del amor, que es de lo que se da cuenta Lucía, por eso le teme: “Lucía comprendió en medio de su dolor, que era imposible luchar con la fuerte pasión del cacique, trató de disimular engañándole para tomarse tiempo” (Guerra, *Lucía Miranda* 37).

Cuando la heroína sentimental se da cuenta de su error y quiere regresar a la distancia marcada por la convención social, es demasiado tarde ya: “Yo soy, como tú sabes, esposa de otro hombre, yo no puedo amar más que a Sebastián; mi Dios y mi deber me lo prohíben, así es imposible lo que tú me propones.” (Guerra 12). En *Foundational Fictions*, Doris Sommer ya analiza la estrechísima relación entre el amor y la política, –el Eros y la Polis como “erotics of politics” (6) – en América Latina.

En el caso de Eduarda Mansilla, aunque la protagonista también se acerca a quien no debía, el desarrollo del drama era inevitable: el cacicazgo de Marangoré está condenado a desaparecer porque es uno de los últimos representantes de las viejas estructuras coloniales:

¡Con cuánto dolor veía Lucía, a esos pequeños tiranuelos,
levantar sus manos para herir en el rostro al viejo padre y a la
paciente, madre, que con estoica tranquilidad sufrían aquella torpe
acción, digna sólo del estado de barbarie en que estaban sumidos!
Consideraban ellos tales desmanes como una prueba del futuro
coraje de sus hijos, que refluir debía en provecho de sus padres,
por haberles los primeros embravecido como lo hacen las bestias
feroces (309-310).

Los españoles tampoco serán capaces de detener la barbarie, puesto que en su civilización son tan bárbaros como los indios: “Durante la carrera, no se crea que los demás indios demostrasen la menor agitación o interés por ninguno de los corredores, siendo de notarse que aquellos salvajes mostraban siempre la mayor reserva y

moderación, en casi todos los actos, que más conmueven y agitan a los civilizados habitantes del Viejo Mundo.” (Mansilla, *Lucía Miranda* 298). En Mansilla, esta dualidad de la barbarie se personificará en el hermano de Marangoré, Siripo:

[...]a quien los suyos prestaban casi igual acatamiento que al joven cacique, era igualmente diestro en el manejo de todas las armas por ellos usadas[...] Pero no poseía las atractivas prendas de su hermano, que a sus méritos como guerrero, unía además, una conversación franca, que bien se hermanaba con la varonil belleza de su semblante. Por lo contrario, reservado en sus ademanes y esquivo por demás, apenas si ha cambiado con los Españoles, otras palabras que aquellas estrictamente necesarias: contrastando singularmente su figura, con la regularidad y belleza de formas, que hacían de Marangoré un modelo de proporción y regularidad. Contrahecho y desairado, tenía la cabeza dos veces más grande, que lo que convenía a sus escasas y mezquinas formas. Haciendo más notable aún esta diferencia, la circunstancia de ser estos dos hermanos, gemelos, nacidos con diferencia de horas. (Mansilla, *Lucía Miranda* 318-319)

En la imagen de los gemelos –uno bueno y otro malo– se concentra, a mi parecer, el pensamiento de Eduarda Mansilla sobre la cuestión de la civilización y la barbarie y acerca de la imposibilidad de construir nada nuevo a partir del mito de Lucía Miranda. Si ni los españoles ni los indios son capaces de producir una integración nacional que sea genuinamente argentina, lo que mostrará el mito nacional en manos de Eduarda Mansilla será cómo ni Lucía Miranda, a pesar de ser buena y virtuosa, ni Nuño –por tener el corazón helado– ni los indios son capaces por sí mismos de una unidad nacional. Así, la propuesta nacional de Mansilla pasará por la emergencia de un elemento nuevo, que no será otro que la élite criolla argentina.

Pero en última instancia, el proyecto de la novela histórica como fundación de la Nación acaba fracasando. La violencia fundacional, la de la sangre de los aristócratas, que se pone sobre el escenario supondrá, a la larga, un retrato identificativo que la

burguesía no estará preparada para asumir como origen. Preferirá borrar esa historia y construir una nueva, basada ya, como veremos en el segundo capítulo, en el “espíritu nacional” que se pinta en las novelas de costumbres.

¿Qué género sucederá a éste, que se va agotando, no por falta de mies, sino de buenos operarios? No sabemos: en el día queremos más bien ver las costumbres de otros siglos que las del nuestro; tales son ellas, sin poesía, sin fe, sin convicciones. Pero, como el actual estado de la sociedad no puede ser duradero, vendremos últimamente a parar en la novela satírica y en la de costumbres, únicos géneros que pueden ya agradarnos. Y si no hay quien las escriba bien, las leeremos mal escritas, porque no excusa leer novelas, mientras haya jóvenes de ambos sexos, felices, cuando a lo menos ven respetada en ellas la moral (Alberto Lista, apud Caro 25).

Capítulo II. Las novelas de costumbres

Introducción

Si las novelas compartieran la propiedad de aquellos personajes planos de E.M. Forster –la capacidad de ser definidos por una sola frase– la de la novela de costumbres sería, sin duda: “Cada cual en su puesto” (Larrosa *El Lujó* 37). En este capítulo exploraremos la constitución interna de la novela de costumbres: cuál es su filiación “genética” (o “estética”) y –lo que no es exactamente lo mismo– cuál es su “historia”. Dentro de la filiación genética de la novela de costumbres analizaré cómo ésta se integra en las líneas maestras de las teorías estéticas de M. Bakhtin y de Luis Beltrán que venimos manejando. En este capítulo hablaremos de la estética del idilio, la esfera del patetismo que se ocupa de los valores familiares, de la pareja y de la tierra. También revisaremos brevemente la epistolaridad, puesto que ciertos aspectos de esta estética didáctica inciden en el género novelesco que nos ocupa. Dentro de la “historia” de lo que conocemos como costumbrismo, analizaré el proceso mediante el cual el costumbrismo español y latinoamericano se aleja de la pintura festiva, satírica y moralizante de los usos y hábitos sociales y se integra en la novela de costumbres, en la que el objetivo será la pintura del espíritu nacional y de las gentes que, de un modo u otro, encarnarán diversos aspectos de ese espíritu nacional (en palabras de Juan Carlos Rodríguez, “el paso del yo al nosotros de las literaturas nacionales”¹⁸). El centro de atención de este capítulo será,

¹⁸ Véase Juan Carlos Rodríguez, “Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus”

además, la manera en que el género “novela de costumbres” se halla incardinado en nuestra problemática que, como se ha expuesto anteriormente, se localiza en los mecanismos de constitución de la novela escrita por la mujer del siglo XIX. Para esto he decidido, de entre la infinidad de novelas de costumbres posibleⁱⁱⁱ, analizar cuatro. Dos argentinas: *El Lujo: novela de costumbres* (1889), de Lola Larrosa, y *Stella: novela de costumbres argentinas* (1905), de Emma de la Barra y dos españolas: *La Gaviota* (1849), de Cecilia Böhl de Faber y *El Lujo: novela de costumbres*, de Ángela Grassi, publicada en 1865 bajo la dirección de la conocida educadora española Javiera Morales.

Las razones que han motivado esta elección son varias. En primer lugar, me parece necesario mostrar por qué el fenómeno de la novela de costumbres no es privativo de la tradición realista “española”, como muchos críticos sostienen aun hoy día. En segundo lugar, Argentina y España están, durante el siglo XIX, en una posición económica muy distinta. Si el siglo XIX supone para España su decadencia definitiva – como se sabe, a lo largo de los primeros treinta años del siglo España perdió la mayor parte de su imperio, quedándole en Hispanoamérica sólo el control efectivo de las posesiones insulares– para Argentina, ese mismo siglo constituirá un triunfo sin precedentes en su historia. De ser una relativamente oscura región marginal dentro del sistema colonial español pasa, en apenas un siglo, a ser, según confesión propia, “el país más rico del mundo”. Además, como es también sabido, la configuración nacional argentina pasará por la creación de una división tajante entre la civilización –Buenos Aires, en tanto que puerto de cada vez mayor relevancia internacional, llevará, por esta misma razón, la voz cantante en el esfuerzo de reconstrucción nacional– y el interior, entendido como la tierra del caudillaje que encierra la barbarie. Esta situación presenta

problemas interesantes a la hora de configurar una novela nacional que, al tiempo que analiza el “espíritu nacional” se verá obligada a naturalizar dentro de los parámetros nacionales tanto a los habitantes del interior (la barbarie) como a las clases acomodadas terratenientes que han instalado sus cuarteles en Buenos Aires (la civilización), lejos de la “estancia”, es decir, de las esferas de producción. Al mismo tiempo, veremos cómo la estética a través de la cual se configura el género de la novela de costumbres, por su propia problemática interna –el estudio de la naturaleza humana en todas sus variantes– se ve obligada también a denostar el lujo de las grandes ciudades a favor de la vida sencilla, productiva, del interior.

En cuanto a la elección de España, la motivación en este caso es muy distinta debido al hecho de que su historia presenta rasgos diametralmente opuestos a los del país latinoamericano: en España, los auténticos bárbaros –en más de un sentido– viven en las ciudades, y será en el campo donde encuentren su entorno o “hábitat” natural. No obstante, y a pesar de esta oposición, tanto en España como en Argentina se produce un tipo de novela de costumbres de características ciertamente muy similares, entre las que podemos contar la centralidad del idilio campesino, la crítica del lujo ciudadano y la necesidad de conformar una identidad nacional basada en el espíritu nacional.

Es importante tener en cuenta que, aunque los géneros literarios vivan, naturalmente, de la tradición estética, se refieren siempre a una problemática histórica concreta. Como se recordará, las estéticas históricas, según explica Luis Beltrán, surgen precisamente a partir de la descomposición de los géneros orales, debido a la incapacidad de éstos para incorporar las nuevas relaciones sociales basadas en la desigualdad y en la valoración del “otro” y, en este sentido, los géneros literarios históricos –el drama griego,

el soneto, o la novela de costumbres, por mencionar algunos— siempre se construyen a partir de esas estructuras generales no lineales para constituirse como tales géneros. Esto es, la estética o las estéticas de las que participan estos géneros —ya pertenezcan al ámbito de las estéticas serias de construcción de la identidad o de la conciencia, como el patetismo o el didactismo, ya al ámbito de las estéticas que Beltrán llama “de la no desigualdad”, como la sátira menipea— siempre se tematizarán a través de su momento histórico. Así, como ya explicamos en la Introducción, no entendemos la relación entre las estéticas y los géneros históricos de manera esencialista —la estética ha existido siempre, los géneros literarios la encarnan en momentos históricos determinados, dentro de una visión de la historia como “contexto”— ni biologicista —como *genus y species*—, sino como una relación dialéctica (esto es, dinámica y anti-reificante) entre procesos históricos. Si las estéticas son imágenes integradas en la historia y, en tanto que tales, carecen de una problemática histórica concreta —se limitan a justificar y reproducir la desigualdad a través del filtro de la valoración ajena, teniendo siempre en cuenta que, en tanto que herramientas conceptuales, son incapaces por sí mismas de construir literariamente unas relaciones sociales determinadas, específicamente históricas—, los géneros literarios sí tienen una problemática histórica concreta ya que, para constituirse como tales, no sólo requieren las herramientas conceptuales de las estéticas literarias — cómo construir una valoración ajena de manera convincente, pongo por caso—, sino también una problemática histórica concreta, por ejemplo, la contradicción entre la esfera de la distribución y la de la producción, en el caso de la novela de costumbres. Así, los géneros históricos se constituirán, por necesidad, a través de la tematización de las relaciones sociales (históricas) que son segregadas por los modos de producción

(históricos también). Por tanto, dentro de estos planteamientos, ni las estéticas ni los géneros literarios son “cosas” que se “adaptan” o “evolucionan” en la historia. Antes al contrario, estarán siempre constituidos, como ya explicamos, a través de su historia y de la historia. Esto es lo que Juan Carlos Rodríguez llama “la radical historicidad de la literatura”.

El verismo y el costumbrismo, la crítica literaria y las literaturas nacionales.

Quizá una de las cuestiones que más ha llamado la atención de los críticos que han abordado la parcela de la novela decimonónica sea lo que se ha dado en llamar el “mal momento para la cultura” (Ferrerías 15), el “desierto novelesco del XVIII” (Ferrerías 21), “la desaparición de la novela en el siglo XVIII” (Montesinos 1). Esta desaparición se ve paliada para la crítica, sin embargo, por la aparición de un fenómeno privativo de la escritura hispana –pese a las frecuentes conexiones con Jouy–, el costumbrismo, el género nacional español por excelencia.

Según José F. Montesinos, los costumbristas “antes de que hubiera novela entre nosotros, se aplicaron a la observación de una *realidad* [en cursiva en el original] que va a ser luego la de la gran novela del siglo XIX” (12). Merece la pena que nos detengamos en esta afirmación.

Con frecuencia se entiende la historia (y no sólo la literaria) como una especie de teleología, de expresión de la infinita perfectibilidad del ser humano. Desde una perspectiva que entiende que lo que se tiene que explicar es la novela realista y naturalista española de finales del XIX (“la gran novela del siglo XIX”), lo que cobra importancia es, entonces, el camino hacia ese modo de novelar. Montesinos dedicará una

buena parte de su *Costumbrismo y Novela* (significativamente subtítulo *Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*) a subrayar que, aunque novela, cuento y costumbrismo sean géneros distintos entre sí, todos comparten la misma ambición de pintar la *realidad*. Comparten, como dice Montesinos con palabras de Juan Valera, un “algo como germen menudo” (12), que no es otra cosa que una fijación de la crítica hispana, ya añeja, por lo *real*, lo verdadero o, al menos, lo *verista*. Según afirma Menéndez Pidal a propósito del verismo español en “La Épica Medieval en España y en Francia”¹⁹, “estamos frente a uno de los caracteres más evidentemente perdurables en la literatura española a través de todos los tiempos a que nuestra vista puede alcanzar” (98). Para Menéndez Pidal el apego de la literatura española, ya desde nuestros escritores medievales, por la verdad histórica (sic) la distingue del resto de literaturas nacionales. Frente a las fantasías anglosajonas, que incluyen a dragones –y a sus madres– o a la finura del *Roman de la Rose* francés, la épica española y, de hecho, toda la literatura española, se distingue de las demás por su verismo: “Sin que la épica medieval pudiera influir nada sobre ellos [se refiere a los importadores del metro italiano: Sempere, Zapata, Ercilla], pues les era desconocida en absoluto, tomaban espontáneamente una dirección que coincidía con la medieval y les apartaba de los prestigiosos dechados italianos” (99).

Y no son sólo Valera, Menéndez Pidal o Montesinos los que han comentado este supuesto aspecto esencial de la literatura española. González Echeverría, primero en *Mito y Archivo*, para la novela hispanoamericana, y después en *Love and the Law in Cervantes*, da un ingenioso giro de tuerca a la vieja teoría evolucionista –la teoría le

¹⁹ En *Comparative Literature*, Vol. 4, No. 2 (Spring, 1952), pp. 97-117

“aburre” (xx) – y adscribe esta tendencia hispana hacia el verismo a una particularidad de la ley española, que admite la casuística como prueba de criminalidad. Esto llevará a la literatura hispana, por su afinidad con el código legal, a la necesidad de archivar el caso (32), y de ahí el comportamiento generoso del Cid para con los Infantes de Carrión, la presencia de Ginés de Pasamonte en el *Quijote*, o la del abogado-narrador en el *Coloquio de los perros*.

Un lector desconfiado podría pensar, desde luego, que esta corriente crítica (normalmente de cariz positivista) sirve a ciertos intereses propios del campo que nos ocupa, en este caso el nada dudoso honor de ser precursor de la novela realista, que sigue teniendo su seña de prestigio al ser, como todos sabemos, el gran género de la burguesía. Pero cuando E. Correa Calderón, uno de los estudiosos del costumbrismo que ha tenido mayor impacto en la crítica posterior, abre la Introducción a su monumental *Costumbristas españoles* de la misma guisa, lo que no podemos por menos que notar son los síntomas de un problema más profundo:

Dentro de la gran corriente realista española, de tan extraordinaria variedad, de tal continuidad y permanencia, que invade todos los géneros literarios, que se manifiesta del mismo modo en la narración o en el teatro, en la prosa o en el verso, el costumbrismo viene a ser una modalidad menor, algo así como lo que representa el sainete, llamado con tanta exactitud *género chico* [en cursiva en el original], respecto al teatro; lo que es un abigarrado apunte de color con relación al cuadro, no sólo por lo que se refiere a sus dimensiones, sino también en cuanto a sus pretensiones y límites. (I)

Esta voluntad genealógica tampoco falta entre los especialistas en la novela realista:

Sin duda alguna, una de las medidas para juzgar de la importancia de un autor es la capacidad germinal que su obra tiene para iniciar nuevos movimientos literarios o al menos para imprimirles una

nueva dirección como también su virtualidad para influir sobre otros autores. Tal es precisamente el caso de Flaubert, dentro de las amplias estructuras de la moderna novela realista que, entre otras cosas, tuvo su origen en España con *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*.” (Gustavo Correa, 32).

Así, el canon de la literatura nacional se construye midiendo sus textos a través de ese realismo –o verismo, o verosimilismo– del que hablan los primeros críticos literarios. Y este rasgo será el que, según esta crítica, permita distinguir la literatura nacional española de las demás literaturas europeas (siempre considerando la literatura hispanoamericana como una especie de consecuencia o, según el lenguaje familiarista de la época, como “hija” de la española), especialmente en un momento en el que tanto la crítica literaria como la actividad literaria intentan alcanzar un estatuto de profesionalización. Esta especialización conllevará, claro, el desarrollo de una serie de premisas que permitan oponer el producto nacional español a la mercancía extranjera, las novelitas sentimentales y romancescas pergeñadas por quienes, según Fernán Caballero, “sueñan en lugar de observar” (93).

No cabe duda de que la mayor parte de los comentarios derogatorios sobre la novela francesa que podemos encontrar en cualquier novela española de la época –y en un buen número de las novelas latinoamericanas – abriéndolas prácticamente al azar, tiene su origen en el particular sistema español de distribución literaria. En *Borrowed Words*, Elisa Martí-López hace un recorrido por las innumerables vicisitudes que tiene que pasar un novelista español para ver publicada su novela original, desde la autofinanciación hasta la búsqueda de suscriptores que pocas veces se arriesgaban a pagar por una obra autóctona. La novela de importación francesa no corre esa suerte. Aunque para la década de los cuarenta las casas editoriales españolas ya empleaban métodos de

distribución similares a los de las europeas –“the serial novel, the promotion of fashionable authors, and the simultaneous publication of their works in different literary markets” (34) – estas consideraciones se ponían al servicio de la novela francesa, no de la española. Según explica Martí-López, las casas editoriales enviaban agentes literarios a París para “pujar” por los manuscritos originales que con frecuencia aparecían traducidos en España al mismo tiempo o incluso antes que en Francia, puesto que el agente literario español solía conseguir acceso al original, mediante el pago de fuertes adelantos, antes que el editor francés. Y todo parece indicar que la novela extranjera era moneda corriente también en Hispanoamérica:

Y la joven dispúsose á escribir, mientras doña Elisa decía a Rosalía:
–Ya se está imprimiendo la traducción del francés, que había terminado mi hija. Nos tiene más cuenta que darla á [sic] un editor. (Larrosa 150).

En *Impresiones y Recuerdos* Julio Nombela nos cuenta una experiencia similar. Con ocasión de la revolución de julio (la conocida como Vicalvarada, en 1854), el poeta escribe lo que llama un “ensayo lírico” –no se atreve a llamarlo poema–, titulado *Cantor de los héroes de la revolución de julio*. Como se da la feliz circunstancia de que el poema honra a los héroes revolucionarios, ahora en el poder, su padre le sugiere buscar el amparo del general San Miguel y de Espartero para, una vez publicados los citados versos, conseguir un empleo de funcionario:

[pensó] que aquellos versos debían imprimirse y que cuando formasen un cuaderno en buen papel con cantos dorados y una letra muy clara, sería oportuno que me presentase al general San Miguel, que era entonces el amo del cotarro[...]; ¡Qué diantre! Mala ventura había de ser la mía si entre unos y otros no me proporcionaban un destinillo, por modesto que fuera; y si lograba

ganar siquiera quince o veinte mil duros mensuales, para algo útil me habría servido mi inexperta lira.(265)

Dentro de la nueva “meritocracia” del funcionariado isabelino español, el ser literato, aunque fuera de escaso mérito, solía dar ciertas garantías de colocación, especialmente si el petituro era capaz de persuadir al potentado de turno de que sus alabanzas eran más o menos sinceras. Dejaremos para mejor ocasión toda la espinosa cuestión de las contradicciones de la meritocracia en la transición del Antiguo Régimen al Estado Liberal, aunque merece la pena mencionar de momento, aunque sólo sea de pasada, que aquí está uno de los nudos gordianos de las famosas querellas entre literatos y literatas, sobre las que volveremos más adelante.

Las pretensiones de medro de Nombela se ven frustradas por su falta de capital. Aunque consigue del general San Miguel una amable recomendación para el impresor, el folleto no se vende. El impresor le amenaza con el Saladero (la cárcel) y Nombela decide malvender los 450 ejemplares que le quedaban de una tirada inicial de 500, más 25 en edición de lujo que había regalado previamente a los mencionados en el “Cantor”. Al final, “todos ganaron, menos el pobre e inocente autor” (281) y Nombela decide que: “la cosa pública... ninguna utilidad [ofrece] a mi deseo de trabajar y ganarme la vida” (282).

Si la novela es una mercancía, es definitivamente una mercancía de importación. Así, las presiones económicas, la política y la crítica literaria se les escapan también a “Clarín” y a Giner de los Ríos a borbotones: “esos partidarios de *la balanza de comercio literaria*... quieren convertir las aduanas de las letras en fortalezas inexpugnables” (apud Alda Blanco 125, la cursiva es mía). Giner de los Ríos dice: “Pretender, pues, modelar nuestra literatura sobre la suya [la francesa, añadido de Blanco] es empobrecernos nosotros, sin enriquecerla a ella” (apud Blanco 127).

Dentro del panorama dinerario que se presentaba a los aspirantes a literato en el Madrid de mediados de siglo, no es de extrañar que la entrada en la profesión estuviese celosamente guardada, y no sólo por los propios escritores, sino también por los críticos literarios que empezaban a emerger con la profesionalización de la escritura como Juan Valera: “Ardua empresa y profesión comprometida son, en todas partes, y sobre todo en nuestro país, las del crítico literario... puede causar y causa, por lo común, infinitos sinsabores y desvelos á (sic) los hombres que, como nosotros, presumen de imparciales, y creen tener muy escrupulosa y delicada la conciencia”²⁰ (Apud Moreno Hurtado, 87). Todavía en 1893, un tal Antonio Sánchez Pérez, prologuista de *Rojo y Blanco (novelas cortas)* de Antonia Opisso, señala al respecto:

Pero en nosotros, los hombres, todo está bien; invadimos la jurisdicción propia de la hembra, publicamos articulitos de modas, cortamos faldas, arreglamos sombreros para señora; por eso no cambiamos de sexo, como ha dicho alguno de la mujer que escribe. Y á (sic) nadie le ocurre (sic) pensar que procediendo así privamos á la mujer de un trabajo con que podría ganar honrada y dignamente la subsistencia. [...]El hombre, animal egoísta como pocos, cruel como ninguno y vanidoso principalmente va quitando a la mujer todos los medios de vivir y no puede tolerar que la mujer busque otros. (VII-VIII)

En *Gender and National Identity: The Novel in Nineteenth-Century Spanish Literary History*, Alda Blanco emprende una labor de crítica de la conformación del canon literario español a través de la búsqueda de lo que podríamos llamar sus “vacíos”. Señala Blanco que para el discurso de la crítica literaria decimonónica en España el criterio de valor que conforma el canon novelístico está inextricablemente unido a la

²⁰ En Moreno Hurtado, Antonio. “Calderón, Shakespeare y Valera”. *Epistolario*, Lisboa, 27-6-1881

“españolidad” de dichas novelas tanto desde el punto de vista del contenido –rechazando la imitación servil a lo francés–, como de la forma, que se entiende aquí como la defensa de un lenguaje “castizo”. A su vez, y esto es lo que puede parecer sorprendente en esta tesis, este criterio de “españolidad” excluye no sólo la miríada de traducciones e imitaciones de las novelas extranjeras, sino –y sobre todo– a la mayoría de escritoras del XIX: “the emergent discourse of literary criticism constructs the novelistic canon based on the criterion of Spanishness, pivotal to which [...]is the exclusion of a majority of the women novelists of the period...”(121). Según Alda Blanco, la exclusión de la mujer de la historia literaria –María del Carmen Simón Palmer estima que a lo largo del siglo XIX hubo más de mil quinientas escritoras, de las que hoy apenas conocemos cinco o seis²¹– se hace efectiva a través de la identificación de ésta tanto con la imitación servil (de la novela francesa), como con la “masa” informe de nuevos lectores que sólo apetecen la moda (de la novela francesa): “women as reading and writing subjects were conflated with the woman as sign” (130). A las escritoras se las asocia, pues, con un sentimentalismo literario, que se entiende en la crítica del XIX como una especie de patetismo sentimental y romancesco, el de las lágrimas, las huérfanas millonarias y los extravíos amorosos, que dista mucho del añejo “realismo” español que, como ya hemos visto, supondrá para la crítica el eslabón con la “tradicción” española: “¿no puede haber más tema que una pasión desgraciada?” (*La Gaviota* 93).

Hemos comentado ya cómo la crítica, hasta hace relativamente poco, asocia a la tradición española una especie de “protorealismo” que, obviamente, está muy lejos de

²¹ Véase la monumental Guía Bio-Bibliográfica de María del Carmen Simón Palmer, entre otras obras.

poseer, al menos como característica esencial. Al realismo español –que adquiere, además, la cualidad de “viril” – se opone así a la moda extranjerizante de las novelas seriadas, folletinescas y romancescas –“femeninas” – de las que suele gustar el público, siempre vulgar en lo tocante a la elección de pasatiempos (por eso “es justo hablarle en necio para darle gusto”). Aunque por lo general se reconozca que la novela española está pasando por malos momentos –a decir de escritores y críticos carecemos de una novela contemporánea–, importar lecturas no será una solución muy del agrado de la mayoría de nuestros literatos –y literatas–.

Asimismo, se acusa a la novela de importación –la francesa será el blanco más fácil e inmediato de las burlas– de describir situaciones que se apartan del carácter español, como el suicidio. Así, Cecilia Böhl de Faber incluirá, en la famosa escena metaliteraria de *La Gaviota* el siguiente comentario, destinado a zaherir las melodramáticas tramas de las novelas de importación: “Tampoco vayáis... a introducir el suicidio, que no se ha conocido por acá hasta ahora²², que ha logrado entibiar, si no desterrar la religión. Nada de esas cosas nos pegan a nosotros.” (93). Frente al sentimentalismo del folletín extranjero, notablemente el de Dumas –al que compadece Fernán Caballero porque lo considera víctima del aplauso de los necios– Böhl de Faber opone una novela nacional española, es decir, que hable a los españoles sobre sí mismos.

Abundan las prescripciones acerca de cómo debe ser esa hipotética novela contemporánea que mencionábamos más arriba. Una de las primeras soluciones pasa, como ya discutimos en el capítulo anterior, por la novela histórica, que teoriza –y

²² Fernán Caballero olvida, sin duda, *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

legítima, de paso— el vínculo entre el individuo y la Nación. La segunda solución: intentar rescatar el viejo “costumbrismo” y aplicarlo a la nueva novela de costumbres, será la más popular y la que tenga mayores consecuencias estéticas en los quehaceres literarios futuros. Hay poderosas razones para que esto sea así. En primer lugar, la novela histórica triunfa en momentos de peligro, y las guerras de Independencia, tanto en la vieja metrópolis como en las colonias, darán material más que suficiente para una producción novelística nada desdeñable. Pero la burguesía —la española y, sobre todo, la criolla— rápidamente se da cuenta de que la novela histórica, por sus tendencias revolucionarias, no es el mejor vehículo para construir (o reconstruir, según sea el caso) una unidad nacional que se ajustase a sus intereses de clase. Así, el centro de atención se desplaza de las batallas contra el francés —o contra los conquistadores españoles— hacia la observación de las costumbres nacionales propias.

Hemos hablado ya, con ocasión del estudio de los espacios público y privado en la novela histórica, de cómo el individuo intenta “negociar” un espacio “propio”, ni muy público ni muy privado, dentro de las nuevas exigencias del primer estadio del Estado Liberal. Este espacio transicional que se había creado el “yo”, y que veíamos relativamente consolidado en novelas como *La española misteriosa*, *La diadema de perlas*, *Huallparrimachi* o las *Lucía Miranda*, con el héroe retirado en su rincón, se hará cada vez más insostenible dentro del desarrollo de las relaciones plenamente capitalistas tanto en España como en Hispanoamérica, ya que el capitalismo necesita de sujetos totalmente “libres”, sin ataduras previas dictadas por la Patria, la Religión o la moral sentimental, que puedan impedir la entrada al mundo del contrato civil “libre” entre individuos particulares, también “libres”. Claro está que, como ya dijimos, ese espacio

transicional no se crea sin contradicciones como ponen en evidencia los baños de sangre en cada una de estas novelas. Así, la novela histórica resuelve el problema de la esfera propia del individuo dentro del Estado Liberal asignándole una posición transicional –el “justo medio” del mercantilismo burgués– que será incompatible, a la larga, con las nuevas relaciones sociales que segregan las estructuras capitalistas.

La solución a este camino, sin salida aparente, que llevó aparejada la progresiva pérdida de popularidad de la novela histórica a lo largo del siglo, sobre todo en España– en Hispanoamérica la novela histórica era todavía relevante, puesto que las nuevas naciones latinoamericanas eran, después de todo, naciones todavía “sin historia” en el sentido triunfalista burgués del término^{iv}– vendrá por la vía privada. Y, dentro de la esfera de lo privado –lo público no era ya una posibilidad para el individuo particular, aunque el siglo se hubiera convertido a ambas orillas del Atlántico en una auténtica “baza de espadas”, en palabras de Rodríguez, por la toma del control del poder político por parte de la burguesía–, será la esfera de los valores familiares y del matrimonio la que dé una salida estética a este problema ideológico. Así, una de las soluciones que propone la novela decimonónica al problema del individuo y su lugar “propio”, pasará a través de lo que Juan Carlos Rodríguez llama el “familiarismo burgués”²³, es decir, por la creación o, por decirlo de otro modo, la articulación dentro del plano ideológico estético-literario, de una nueva problemática: la relación entre el individuo y la esfera privada y la naturalización de esta esfera privada como un lugar “natural” físico.

²³ Véase para un estudio en mayor profundidad de esta cuestión Juan Carlos Rodríguez “Escena Árbitro/ Estado Árbitro: El nacimiento del teatro moderno”, en *La Norma Literaria*.

El costumbrismo como novela nacional

En esa construcción de la literatura nacional radica el núcleo de esta imbricación entre literatura y nación. Ahora bien, ¿qué es lo que permite legitimar esa unión? En primer lugar, los discursos nacionales –la ideología nacionalista del terruño, de índole conservadora y asociada a los restos de la ideología feudal y pequeñoburguesa en continua lucha con los elementos más progresistas de la sociedad española–, que no son exactamente equiparables a la ideología del Estado liberal. En segundo lugar, como explica Juan Carlos Rodríguez en “Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus”, esta unión nacional es, en primera instancia, lingüística: “Parece, pues, como si una cuestión 'natural' (la ruptura del cordón umbilical) se convirtiera automáticamente en una cuestión 'cultural'” (68). Si las ideologías nacionalistas necesitan de un objeto en el que fijar su atención, dentro de los nuevos límites que suponen las ciencias lingüísticas, indistinguibles todavía de las literaturas nacionales unidas todavía en las “filologías”, el lenguaje será la parte material, la muestra visible, corpórea, y controlable de un “espíritu nacional” español que se concentrará en lo “castizo”, en la pureza del lenguaje, libre de galicismos. Por eso, la novela de costumbres, especialmente la de Böhl de Faber, puesto que era de las pocas escritoras que en la época poseían el conocimiento apropiado para la aprehensión de las sutilezas del idioma, estará plagada de diatribas contra las nuevas modas léxicas importadas del país vecino: “El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter como la jerga sentimental al habla de Castilla” (*La Gaviota* 94).

Así, en más de una escena de *La Gaviota*, Böhl de Faber ridiculiza la moda de extranjerismos, lo cual será una de las categorías que compondrán el canon prescriptivista

de lo que debe a las novelas extranjeras y propone, a través de sus personajes, un auténtico programa para la regeneración de la novela española a través del lenguaje:

–No hagáis ostentación en vuestra novela -prosiguió la marquesa- de frases y palabras extranjeras de que no tenemos necesidad. Si no sabéis nuestra lengua, ahí está el diccionario.

–Bien dicho –replicó Rafael-; no daremos cuartel a las *esbeltas*, a las *notabilidades* ni a los *dandis*; perversos intrusos, parásitos venenosos y peligrosos emisarios de la Revolución.

–Más verdad dices de la que piensas –repuso la marquesa. (94, en cursiva en el original).

Pero Montesinos da en el clavo cuando explica que “no se podía ser castizo sino en el estilo” (*Costumbrismo y Novela* 14). Quedaban ya muy atrás los tiempos en que Clavijo y Fajardo podía buscar “manifestar al público las tonterías y extravagancias que andan mezcladas en las acciones y costumbres de nuestra edad” (apud Correa Calderón 503).

Como afirma Alda Blanco, la crítica en el XIX está imbricada en el nivel político: “The canon was being constructed in much the same way that a nation is constructed” (125). Es decir, para la primera crítica literaria española, la de Menéndez Pelayo, la de “Clarín”, la del Padre Blanco y, hasta cierto punto, la de la propia Emilia Pardo Bazán, el nivel político es inseparable del discurso literario. Efectivamente, si la literatura va a servir para algo, una vez superado su fracaso monumental en el papel de lámpara y espejo (de guía y de identificación de lo porvenir), será precisamente para consolidar en el nivel ideológico las transformaciones radicales que están teniendo lugar en el nivel político a lo largo del siglo. Este hecho es sobresaliente en Hispanoamérica, donde el ideal de la “república de las letras” se intenta llevar a cabo de manera casi

programática, por eso es tan difícil separar el discurso político del literario²⁴. Pero, debajo de estos niveles, como elemento determinante en última instancia y, como nos recuerdan Althusser y Rodríguez, sólo en última instancia, está el nivel económico. Y creo que es a partir del nivel económico desde donde se debe entender la interconexión de los nuevos discursos de la crítica literaria y del discurso nacional.

El costumbrismo como síntoma: el intercambio y la máscara

En *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, Jean-Joseph Goux analiza el proceso histórico de identificación ideológico/libidinal de la medida objetiva del valor de todas las cosas (“el equivalente general”, el oro) a través de cuatro fases. En el primer capítulo de *Symbolic Economies*, significativamente titulado “Numismatics,” Jean-Joseph Goux hace un resumen del planteamiento general de su obra, que tiene como objeto el trazado de una historia del dinero o, mejor dicho, de la génesis del dinero como “medida del valor de todas las cosas”. Según Goux, esta historia tiene cuatro fases bien diferenciadas, que resumimos aquí aún a riesgo de simplificar una teoría muy compleja y que entraña el establecimiento de homologías entre áreas de historias aparentemente tan distintas como la economía, el psicoanálisis o la construcción de la subjetividad. En la Fase I, la mercancía encuentra su valor a través de la comparación con otras mercancías, con las cuales entra en una relación especular, en el sentido lacaniano. En la Fase II, una mercancía dada adquiere valor sólo a través del intercambio con otras mercancías privilegiadas que actúan como equivalentes en una situación dada y que, para mantener

²⁴ Véase sobre esto el capítulo III de *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* de Juan Carlos Rodríguez y Ángel Salvador.

su posición de privilegio, tienen que competir entre sí: tal sería el caso, por ejemplo, del chocolate, el oro o la plata durante la Edad Media y la época colonial. Esta etapa corresponde con la analidad, que para Goux consiste en la necesidad de “distinguir el caos de las cosas”, esto es, se tratará aquí de “limpiar” lo superfluo –lo material– para establecer un objeto que se erija en la “medida del valor de todas las cosas”. En la Fase III emerge una mercancía como la medida general del valor de todas las cosas o, en palabras de Goux, el “equivalente general”, el oro, que se impone en las economías en transición del precapitalismo al capitalismo. En la fase IV, la del capitalismo, el equivalente general pierde su solidez –se abandona el patrón oro– y el dinero, la economía del fiat, ocupa su lugar. Dentro de la teoría de Goux cuyas líneas maestras exponíamos más arriba, este proceso de ascensión del patrón oro como medida del valor de todas las cosas –de todas las mercancías– se produce en paralelo con otros procesos de privilegio de ciertos objetos sobre otros. Así, el falo será el objeto supremo del deseo, el padre la forma privilegiada de subjetividad y el lenguaje adquirirá la primacía sobre otros medios de comunicación no verbal.

Aunque sea muy legítimo dudar de la univocidad de este proceso –tampoco se pinta así en la teoría de Goux–, es indudable que una lectura cautelosa partiendo de esta problemática puede dar lugar a ciertas conclusiones verdaderamente esclarecedoras acerca de los oscuros procesos de significación que tienen lugar en la producción novelística del XIX hispano. Y por cautelosa no quiero dar a entender distanciada en una especie de “creo pero no creo”, tan típica de la crítica posmoderna relativista, sino prestando especial atención a las contradicciones que vertebran este proceso en no menor medida que sus pasos hacia adelante.

Hemos visto ya cómo las literaturas nacionales tienen que “limpiarse” (usando la terminología de Goux) de la materia –lingüística– que les sobra para poder constituirse como tales. Por eso, lo importante dentro de las nuevas literaturas nacionales será el poder establecerse como tales, es decir, diferenciarse de las demás literaturas nacionales (de la inglesa, de la francesa, de la española, de la argentina) en primer lugar y, en segundo lugar, intentar establecerse como equivalentes a otras literaturas nacionales, esto es, poder compararse con otras literaturas nacionales (como será el caso notorio de las comparaciones entre la literatura nacional española y la francesa): “[...]cuando todo está colocadito y en orden, cada cosita luce en su lugar, sin que haya miedo de que se estropee y se rompa.” (Grassi *El Lujo* 113)

Así, la novela de costumbres se produce a partir de la noción del intercambio: sólo cuando la novela española o la argentina, pongamos por caso, consiga ser equivalente a otras literaturas nacionales (como la francesa) se podrán establecer comparaciones entre ellas:

- No sé qué atractivo puede tener ese país para quienes no han nacido en él –dijo Carlos.
- La misma originalidad que tiene para nosotros el suyo. (De la Barra *Stella* 74)

En última instancia, a partir de esas comparaciones, las literaturas nacionales –y sus naciones– podrán establecerse como el modelo a seguir (el “patrón oro”) de la literatura. Pero antes de establecerse en patrón oro en literatura nacional, la novela de costumbres tendrá que entrar de lleno dentro de la dinámica del intercambio. Por eso dirá Ángela Grassi que “un saco de onzas en un cofre, equivale a un saco de hojas secas, que de nada sirven” (*El Lujo* 28) –, destruyendo en su camino las líneas trazadas por el linaje

o la sangre: “[...] el conflicto estaba planteado. Conflicto sin salida, porque se establecía entre personas que siendo de la misma sangre, no eran de la misma raza” (*Stella* 155).

Este intercambio sólo se puede referir a sí mismo, porque lo importante no es qué es exactamente lo que se está intercambiando –ahí radica precisamente el engaño–, sino llamar la atención sobre el hecho del intercambio mismo: es decir, y parafraseando un poco lo anterior: lo importante del sujeto del capitalismo consiste en que es libre, la multiplicidad de los puntos de vista, la variedad, la tan celebrada polifonía... libre, en fin, para vender la fuerza de trabajo. El intercambio sólo se puede referir a sí mismo, porque en eso mismo consiste su lógica. De ahí que la moderna autorreferencialidad que algunos confunden con ironía posmoderna esté tan presente en la novela de costumbres: “Hay dos géneros que, a mi corto entender, nos convienen: la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres, que es justamente la que nos peta a las medias cucharas como nosotros.” (Böhl de Faber *La Gaviota* 94).

Una característica que la crítica ha reseñado acerca de la novela costumbrista es una cierta tendencia a la diversidad, lo cual puede ser chocante dado que estamos hablando de una de las primeras novelas nacionales. Toni Dorca, en su análisis de “Un verano en Bornos”, apunta a que esta novela es diferente de la tónica general de su autora, “Fernán Caballero” precisamente porque no es una obra conservadora, unívoca, sino que admite una pluralidad de puntos de vista en forma de intercambio epistolar. Se podría decir que la novela premoderna más importante es la novela epistolar²⁵.

Creo que sería importante que nos parásemos a considerar la propia forma epistolar, siquiera brevemente. Es evidente que la primera necesidad en la epistolaridad

²⁵ Para un estudio completo de la novela epistolar en España, con especial énfasis en lo femenino, véase Baquero Escudero, Ana L. *La voz femenina en la narrativa epistolar*.

es la existencia de una correspondencia entre, al menos, dos personas. La carta obsesiona a la Modernidad desde las “Cartas Persas”, que podríamos considerar como primeros cuadros de costumbres, puesto que se dirigen al extranjero, al que no se conoce. En este sentido, la epistolaridad es un género didáctico. Pero podríamos considerar la epistolaridad como el epítome del intercambio, es la forma literaria última del mercantilismo, y por ello la eclosión de las cartas, hasta la carta postal de Derrida. Podría pensarse, pues, que el intercambio epistolar –la forma de la novela– condiciona su contenido y, hasta cierto punto, eso es cierto. La mera presentación de diversos puntos de vista implica, sin duda, la necesidad de presentar o, al menos, representar, la diversidad. Y no sólo la diversidad del punto de vista. El costumbrismo tiene en común con la epistolaridad –por eso se combinan– el hecho de que es un género preocupado hasta el punto de la obsesión por la pintura de la diversidad. Las colecciones costumbristas de tipos pintorescos buscan, desde luego, esa diversidad y no sólo en los personajes a los que se retrata. Faustina Sáez de Melgar, directora de *Las españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881), cuyo subtítulo es, dicho sea de paso, *Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales, sus costumbres, su educación, su carácter, influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país al que pertenece*, se dedicó arduamente a buscar esta diversidad también entre las colaboradoras de la colección, que incluyen a escritoras tan variopintas como Olimpia Alborad, Rosario de Acuña, Patrocinio de Biedma o Emilia Pardo Bazán.

La diversidad, pues, no debe obedecer a un momento de flaqueza de la ultraconservadora Böhl de Faber. En *El Lujo, novela de costumbres*, Angela Grassi,

también bastante dada al sermoneo, abre un debate interesante, en este caso acerca de la naturaleza de la ambición:

[...] Jamás he sabido quién tenía la razón!
–El señor cura se la daba a nuestro padre [...] que no quería salirse de su esfera, que amaba la vida modesta [...]
– ¡Pues yo se la doy a mi madre! [...] ¡La ambición es noble, es santa!... ¡El deseo de ser, de engrandecerse, ha sido grabado por Dios mismo en nuestros corazones porque es merced á [sic] este sublime deseo que el hombre se eleva hasta él, recibiendo de su mano el sacro fuego productor de las obras inmortales!... (20-21)

Pero si consideramos el costumbrismo como un género fundamentalmente comercial –y no sólo desde el punto de vista literal de las ventas, sino también como constituido por esa lógica–, tal y como hemos comentado más arriba, podemos explicarnos muchas cosas. El costumbrismo, precisamente por esa apertura al público consumidor, que opina y, sobre todo, paga, necesita incluir esa diversidad. Y no se trata meramente, aunque también, de una exigencia pragmática: la propia forma del cuadro de costumbres, una obra de breve extensión que se publica en un diario, y, posteriormente, de la novela de costumbres, que, ya publicada por entregas, ya encuadernada, también necesita la mirada atenta del lector, esto es, la inclusión del público dentro de la pintura del espíritu nacional que pretende.

Y aquí se sitúa la diferencia del costumbrismo con respecto al realismo, que no precisa de esta variedad, puesto que en la obra ya se ha hecho material la mirada, el panopticon de Foucault o lo que llama Beltrán la “otredad”. En el realismo, a diferencia del costumbrismo, ni el escritor ni el público, ni siquiera los protagonistas de las propias novelas, son “otros”, sino que la diversidad está ya incluida aquí, por principio. En el costumbrismo todavía no se ha dado ese paso crucial hacia la otredad. En el

costumbrismo el “otro” no son, paradójicamente, los tipos pintorescos a los que se representa ni el público lector, sino el propio escritor. Veremos por qué.

A medida que se consolida la separación del escritor de la vida pública – estrictamente hablando, de la vida cortesana, la publicidad absolutista–, el escritor se separará también, paradójicamente, de la esfera privada. La gran pregunta que se hace el escritor, ya escritor de la vida privada, pues no es otra cosa el “espíritu nacional” que el espíritu de sus ciudadanos privados, gira en torno a los modos de representación de esa nueva privacidad, del “interior”. Esta pregunta, como explica Bakhtin en su ensayo seminal *Forms of Time and Chronotope in the Novel*, había tenido ya lugar en el s.III, a propósito de la ética que debía gobernar la elaboración del propio panegírico en el ágora. Sin embargo, como aclara más adelante el propio Bakhtin, la interioridad griega se desarrolla sólo a la luz de la vida pública, ante los ojos del mundo –del ágora, de la plaza pública–. En la Antigüedad se vive por y para la “otredad”. No es éste el caso de la novela de costumbres decimonónica, desde luego. Aquí, de lo que se trata es del hecho de que la vida privada –que es, como se dijo, el espacio de vida auténtica para la burguesía, frente a la falsedad de las apariencias– es difícilmente representable si no se tiene acceso a unas herramientas estéticas que sean capaces de enfrentarse a las nuevas problemáticas²⁶. Por eso se intentará recuperar –obviamente sin éxito, porque no conserva su sentido– una narrativa de corte picaresco a lo largo del siglo diecinueve, como es el caso famoso del *Periquillo Sarniento* (1815) del mejicano José Fernández de Lizardi y por esa razón también la narrativa picaresca alcanzará tanto valor entre la crítica decimonónica.

²⁶ Por eso veremos, todavía a finales del siglo, novelas que pretenden imitar la novela picaresca, como, por ejemplo, *María Magdalena. Estudio social*, de Matilde Cherner.

Así, para representar la vida del interior, el escritor –y la escritora– costumbrista se tiene que representar a sí mismo como el “otro”. El escritor es un tercero, una mirada que espía lo que sucede en otras casas y lo comenta, casi de tapadillo, a sus lectores: “Pero, lector amigo, tiempo es ya de que te demos a conocer los personajes de esta historieta para que [...] sigámosles sus pasos cautelosamente, sin perderles la pista” (Larrosa *El Lujo* 13). Que el escritor es un otro se ve además claramente en el juego de máscaras que es la autoría decimonónica hasta la novela realista. Pensemos, sin ir más lejos, en la propia Fernán Caballero/Cecilia Böhl de Faber; en César Duayén/Emma de la Barra; en Antonio María/Elisa Fernández Montoya de Frontaura, en definitiva, en la multitud de seudónimos que utilizan sobre todo los escritores costumbristas, la mayoría masculinos, pero no pocos femeninos. Entre los pseudónimos que recoge Juan Eugenio Hartzenbusch en *Unos cuantos seudónimos de autores españoles* (2ª ed, 1904) podemos encontrar los siguientes: El Fisgón, Franqueza, Fígaro, Fulano de Tal, Doctor Hispanus, Un Ingenio de esta Corte, Juan Lamas (o Lanás) el del camisón cagado, Un Mal Tagarote (esto es, un mal escribiente), Miss-Teriosa (Vicente Sanchís), Nadie, El Otro.

La utilización de un seudónimo está dictada, pues, en primera instancia por esa auto-representación del autor costumbrista como otro. Hemos explicado más arriba que la necesidad de la “otredad” está dictada, en primer lugar porque el escritor profesional es, literalmente otro: de un lado su estatuto como profesional es endeble (recuérdense los modos de vivir que no dan de vivir de Larra), del otro, porque su autoridad como ideólogo de la esfera privada burguesa está cuestionada por el púlpito (cf. los tratados del Padre Claret, por ejemplo) y por la ciencia (especialmente la medicina higienista privada de autoridades como Pedro Felipe Monlau^v).

Así, el escritor de costumbres se encuentra, por así decirlo, en un impasse: no está autorizado todavía para objetivar –literalizar– el mundo, todavía la mirada no se puede desplazar al libro. Eso sólo se puede hacer, como explica repetidamente Rodríguez, cuando la Biblia ya no es la palabra encarnada, y eso es, precisamente, lo que significa la mirada literal, esto es, la mirada del sujeto al objeto. Y esto será fundamental a la hora de legitimar la literatura moderna. Si la mirada literal está en el libro y no en el autor ni en el lector, ésta es la única manera en que se pueden permitir la multitud de interpretaciones, y el autor deja de ser un tercero para convertirse en invisible. Goux diría que el autor es el último fetiche que desaparece. Pero en la época del costumbrismo todavía nos encontramos múltiples fetiches: la lechera, el ama de cría asturiana, el indiano... son los que se pasean por las páginas de los escritores costumbristas, e incluso los mismos costumbristas serán “otros” con respecto al lector. Por eso, Fernán/Cecilia bien puede encontrarse “un poco en tierra de nadie, en la encrucijada de la oralidad y la eclosión de un nuevo género” (Dorca 35), sobre todo si tenemos en cuenta su propia condición de medio extranjera, que se suele manifestar incluso en el particular punto de vista de novelas como *La Gaviota*, en la que lo que se suele llamar la voz autorial/narrativa frecuentemente describe para los que no conocen las costumbres españolas: “Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España y de lo que somos los españoles” (Prólogo, XLVI).

Este aspecto lo comenta Toni Dorca, que dice de Böhl de Faber: “de ahí que Fernán se muestre a sus lectores con la máscara” (35). Pero, si bien es cierto que Fernán Caballero vacila entre novelar/recopilar/copiar –Toni Dorca lo llama contar/novelar (35) – no lo es menos que las escritoras de la domesticidad isabelina, entre las que se cuentan

Pilar Sinués de Marco, Ángela Grassi o Faustina Sáez de Melgar, sin dedicarse al costumbrismo también expresan parecidas reservas a la hora de calificar sus productos. Con frecuencia, estas escritoras pretenden que lo narrado es un hecho real, bien fruto de la experiencia directa –“lo visto”, “lo vivido” será la articulación predilecta de la novela ejemplarizante, dado el prestigio decreciente de la letra impresa durante la Modernidad– o, en el caso de hechos remotos o tal vez no todo lo asépticos que sería deseable, de una comunicación proveniente de ultratumba, casi siempre en forma de pliegos atados con una cinta roja.

Así, el escritor costumbrista, al igual que el escritor de novela histórica y el de novela doméstica, todavía no se puede erigir en autoridad narrativa. Por eso, en muchas ocasiones tiene que competir con sus criaturas, dentro de su propia narrativa, por la atención del lector.

La novela de costumbres como la novela del idilio: el lugar natural.

Es más que probable que el costumbrismo sea un síntoma de la eclosión de la mistificación genérica que precede al auge de la novela realista y naturalista en España e Hispanoamérica. El género del cuadro de costumbres se adapta mal, cuando menos en teoría, a la trama novelesca. En el cuadro de costumbres premoderno impera la captación del detalle pintoresco o, al menos, castizo, el apunte al natural del tipo popular, de la figura fácilmente reconocible –y, por eso, frecuentemente risible– para el lector. El cuadro de costumbres es la pieza que sirve para pasar un rato divertido, tal vez, pero no para interesar vivamente al lector. Carece del suspense, de la acción interrumpida, del giro rápido de la trama que desemboca casi siempre en un final, que si bien suele ser

trivial, al menos ofrece una cierta consolación o quizá incluso una posibilidad de identificación entre el público lector y el héroe o la heroína, según el gusto del consumidor. El cuadro de costumbres no ofrece esta posibilidad. Tiene a su favor, sin embargo, la brevedad, la fugacidad de la impresión total que tanto ponderaban Poe y Cortázar, al hilo del primero.

Aunque el cuadro de costumbres fuera un acompañante perfecto para las nuevas tecnologías: la fotografía, la litografía, el grabado, en fin, para el nuevo reino de la imagen, es fuerza admitir que no era, al menos en principio, el candidato perfecto para convertirse en el género novelesco de moda, tanto en España como en Hispanoamérica, hasta por lo menos el advenimiento de Galdós e incluso algo más allá. La prueba definitiva de que el cuadro de costumbres no se inclinaba hacia la novela radica precisamente en el hecho de que, cuando se convierte en novela de costumbres, es decir, cuando se introduce la acción, esta acción se tematiza a través de una estética idílica. Y el idilio es una estética que, por su constitución interna –donde nunca pasa nada–, es bastante difícil de amoldar al gusto pinturero de los consumidores habituales de folletines a la Sue y compañía. Por eso resulta poco menos que asombroso el hecho de que del dudoso maridaje entre la tradición idílica y el nuevo género del cuadro de costumbres “surja” un nuevo tipo de novela que, además, es capaz de ofrecer una alternativa no sólo estética, sino también comercial –lo que era sin duda más importante para los tiempos que corrían– a la literatura de corte folletinesco que se importaba de Inglaterra y Francia.

El idilio, según las teorizaciones de Bakhtin y Luis Beltrán tiene tres vertientes básicas: el idilio pastoril pre-moderno, el idilio de la formación de la pareja –que suele ser predominante en la novela doméstica, de la que nos ocuparemos en el siguiente

capítulo– y el idilio familiar, el del crecimiento generacional y el apego al terruño. El idilio de la novela costumbrista pertenece, por regla general, al último de estos tipos. Las razones por las que esto es así se hacen evidentes cuando tenemos en cuenta que la problemática fundamental de la novela de costumbres es la alienación y la dicotomía campo/ciudad. Esta problemática desconecta totalmente al idilio moderno del pre-moderno. No vamos aquí a entrar exhaustivamente en la problemática del idilio pre-moderno, aunque quizá merezca la pena apuntar que cuando se da en España se trata, en todo caso, de una ideología eminentemente sustancial, siguiendo el análisis de Juan Carlos Rodríguez en *Teoría e Historia* y en *La Norma Literaria*.

Así, cuando el idilio se noveliza, que es prácticamente lo mismo que decir que se tematiza a partir de las coordenadas ideológicas de la Modernidad, lo hace siempre a partir de una oposición entre el campo, que constituye el punto obligado de partida en el idilio familiar, y la ciudad. La ciudad es, naturalmente, el epítome de los valores negativos de esta estética. Las causas de esta valoración son múltiples. De un lado, a partir de la Modernidad, el mundo artesanal está en franca decadencia. La industrialización y la fabricación en masa relegan al artesano a un lugar marginal. No podemos olvidar que el lugar privativo del artesano no es el campo, sino la ciudad.

Precisamente por esto la novela de costumbres es un producto profundamente moderno, que fundamenta su razón de ser en una concepción de la naturaleza humana que es posible alienar. Por eso es tan complicado tanto el hablar de un costumbrismo verosimilista antes de la segregación de la ideología del sujeto –en una sociedad sin sujetos, como explica Rodríguez, no hay naturaleza humana que alienar–, como el hacer depender el análisis de la novela de costumbres exclusivamente de una interpretación

estética que a veces, probablemente sin pretenderlo –el cronotopo es profundamente histórico, como se verá más adelante–, sí que olvida en bastantes ocasiones la articulación explícita de la conexión del tiempo y el espacio novelescos con el tiempo histórico, a favor del poder expositivo de la interpretación global.

Si la novela histórica es la novela de la ficción sentimental, del cumplimiento del deber por parte de un individuo dividido entre el interés propio y el bien de la Patria, la novela de costumbres será, entonces, la novela del idilio, como ya hemos apuntado antes. Distinguen Beltrán y Bakhtin entre el idilio de la pareja y el idilio familiar, el del terruño, el del tiempo que se arrastra, lento y pegajoso, donde tanto da un período de tres días, como de tres años (Montesinos se refiere a esto como “detritus” 118). Toni Dorca, en *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*, hace un estudio exhaustivo de la significación del cronotopo del idilio –desde la exposición de Bakhtin– para la novela regional del XIX español, esto es, la novela en la que “confluyen lo rural, lo autóctono y lo costumbrista” (14). En lo que será uno de los hilos conductores más importantes del libro, Dorca sostiene, frente a “cierta crítica de orientación marxista” (18) –se refiere explícitamente a la tesis de Lukács en *Problemas del realismo*, según la cual el idilio representa un retroceder cobarde ante la realidad del mundo industrializado del que el individuo ha sido desplazado– que lo que llama, siguiendo a Montesinos, la novela idilio: “Es una respuesta artística a la industrialización y el auge del capitalismo compuesta de 1750 en adelante con un propósito eminentemente realista: los escenarios son reales, así como los campesinos y pastores que los habitan, el folclore sustituye a la fantasía y la trama amorosa comparte, en ocasiones, protagonismo con la ardua labor de las faenas agrícolas”. (17).

No podemos estar más de acuerdo con el hecho de que la comprensión del idilio como un fenómeno que se reduce a una especie de escapismo o a una reacción contra unas condiciones materiales que el autor considera degradadas y alienantes, es insuficiente. Pero, a pesar de que sería muy lícito objetar a esta teoría, como hace Dorca, la existencia real del campesinado y la representación fiel del trabajo del campo en las novelas idilio, creo que es importante hacer una serie de precisiones al respecto. Resulta problemático, en mi opinión, equiparar la intención realista con la realidad del fondo –la “verosimilitud”, comentada más arriba–, por más que el autor aclare muy bien que de lo que se trata en la novela idilio es de un “*sympathetic realism* [en cursiva en el original], donde idealismo y realismo se dan la mano” (18). Para Dorca, la diferencia fundamental entre el idilio y el realismo radica en su perspectiva estética y filosófica. El idilio se configura, entonces, como un “discurso alternativo al realismo/naturalismo” (19) que, aunque participe del mismo criterio de verosimilitud, “se sitúa en las antípodas [estética y filosóficamente] de éstos” (19).

Aun así, ni en este ni en ningún otro sentido podemos considerar la novela idilio, ni tan siquiera el realismo, como géneros exponentes de una supuesta realidad “real” frente a, por ejemplo, el melodrama, el sainete o la novela bizantina. La realidad, pese a lo que pueda parecer a tenor de las numerosísimas protestas, tal vez interesadas, en sentido contrario por parte de los propios novelistas que se dedican a “reflejar”, “pintar” o a la “copia fiel” del mundo^{vi} que les rodea, “no se ve”. Y no se ve porque no es una “cosa”. Por tanto, tampoco se puede “reflejar” en literatura, por más voluntad de realismo, verismo o “verosimilismo” que ésta tenga. El hecho de que las teorías literarias de Aristóteles –la “mímesis” – se tomen todavía en serio es sintomático del estatuto de la

crítica literaria en tanto que disciplina científica. La mimesis, tal como la concibió Aristóteles, no se refiere en ningún caso a una propiedad “esencial” del “lenguaje literario”. No existe tal cosa, al menos no como ente intemporal y abstracto. La literatura es un hecho concreto. La mimesis tiene sentido desde, donde y para el caso que se concibió. Poco tienen que ver la sociedad feudal o la del estado liberal con la sociedad ateniense del esclavismo. A lo sumo, podemos evaluar –y, a mi juicio, es aquí donde se hace relevante la labor de la crítica– cuál es el grado de exposición de los mecanismos “reales” que componen la coyuntura histórica e ideológica del momento, esto es, de qué manera la obra es capaz de aportarnos un conocimiento sobre su mundo. Ahora bien, ¿cuál es ese “mundo” al que se refiere la obra literaria? ¿Qué conocimiento puede la literatura aportarnos sobre él?

En “Notes toward a Theory of the Referent” y después en “Galdós and the Production of the Literary Referent”, Thomas E. Lewis define el referente literario como “una matriz de determinantes culturales total o parcialmente semantizados que, a su vez, comprenden una problemática ideológica específica sobre la cual el texto desarrolla una representación compleja” (“Galdós” 316)²⁷. Esta problemática ideológica es además, claro está, radicalmente histórica. Y es aquí donde el estudio de la estética de orientación bajtiniana resulta insuficiente. Aunque el ensayo sobre el cronotopo y la novela nunca pretendiera ser más que el esbozo de las líneas maestras de la estética literaria occidental, con frecuencia se toman los cronotopos como guía de análisis de una obra particular o de un caso concreto sin tener en cuenta la mediación de la historia. En el idilio, sin ir más

²⁷ “The literary referent is less a “thing” than it is a matrix of wholly or partially semanticized cultural determinants that comprise a specifically ideological problematic from which the text images a complex representation” (Lewis 1981:316)

lejos, coexisten, al menos en teoría, Virgilio, Sannazaro y Fernán Caballero. De hecho, es más que probable que cuando el amigo de Fernán Caballero, un tal Fermín de la Puente y Apezechea, la comparaba con el autor de las “Bucólicas” no se estuviera chanceando.

Dorca pone el dedo en la llaga cuando expone las contradicciones del idilio. Lejos de creer en la imagen del novelista del idilio como un ser embebecido en la dorada medianía, Dorca afirma que el novelista “no rehúye...las cuestiones espinosas del presente” (19). Así, dirá Böhl de Faber: “los extranjeros se burlan de nosotros: tengan, pues, a bien perdonarnos el benigno ensayo de la ley del talión, a que les sometemos en los tipos de ellos que en esta pintamos, refiriendo la pura verdad.” (Prólogo, XLVII). Por eso, la pintura del idilio no obedece, como hemos visto, a una maniobra reaccionaria que trata de evadir una realidad presente que le desagrada, sino antes bien al contrario. Lejos de desproblematizar el mundo, la novela de costumbres lo complica, desplazando la problemática nacional desde el tiempo (en la novela histórica) hacia un espacio que, para poder ser comparado con otros, tiene que ser retratado como ajeno.

La novela de costumbres y la pintura de la naturaleza humana

Pero, ¿qué es precisamente lo que pinta la novela costumbrista? ¿Cuál es esa “verdad” que se tiene que retratar “fielmente”? Podríamos decir que lo que se pinta no es otra cosa que la verdad de la naturaleza humana.

En su magnífico *Estudio en Escarlata* Manuel Valle señala, a propósito de Miss Marple, la vieja solterona detective de Agatha Christie que se regocija de vivir en un villorrio donde, según afirma, puede “ver” la naturaleza humana al microscopio, que: “el *sentido del deber*...y el *crimen* (ambos en cursiva en el original) representan los dos

puntos extremos de la naturaleza humana en relación con la propiedad. Entre esos dos extremos se extiende un vasto territorio de ‘pasiones subterráneas’” (94). Aunque la cita de Manuel Valle se refiera a un momento histórico y, sobre todo, a un paisaje ideológico muy distintos –Agatha Christie se mueve, según explica el propio Valle, dentro de las coordenadas del empirismo anglosajón– creo que, haciendo las salvedades necesarias ya mencionadas, el proyecto de la novela costumbrista se sitúa precisamente en ese territorio “de nadie” y su misión es “sacar a la luz” toda esa gama de pasiones subterráneas y ponerlas a la vista de todos. Es bien cierto que su propósito confeso es otro muy distinto. En el prólogo a la primera novela de costumbres española, *La Gaviota*, dice Böhl de Faber:

Nos hemos propuesto [...] dar una idea *exacta, verdadera y genuina* de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, *del modo de opinar de sus habitantes*, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre *la vida íntima* del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones [...] sólo hemos procurado dar a conocer *lo natural y lo exacto*, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres. Así es que en vano se buscarán en estas páginas caracteres perfectos, ni malvados de primer orden (XLV, Prólogo a *La Gaviota*, de Fernán Caballero, la cursiva es mía).

Como explica Juan Carlos Rodríguez en un capítulo de *La Norma Literaria*, “La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges”, el espíritu “no se ve”. Por tanto, una representación “fiel” –en el sentido estricto de la palabra, esto es, en el empirista– resultaría una utopía imposible de realizar. Como mucho, el espíritu se puede recrear imaginativamente, de ahí que los costumbristas usen con tantísima frecuencia las imágenes de la pintura para referirse a su escritura. Así, la pintura del espíritu nacional se tendrá que realizar a través de la naturaleza humana, algo igualmente abstracto, que, sin embargo, resulta mucho menos problemática para el costumbrismo. De entrada, como

explica Rodríguez a propósito del mito del vampiro, si el espíritu puro no se “ve”, sí que se podrá “mostrar” a través de la “vida”. En el caso de las escritoras de novelas de costumbres, esta vida se podrá objetivar a través de la recopilación minuciosa, de la documentación del detalle, de la pintura “viva” de la escena. El cuadro se convertirá así en una especie de ventana a la vida, al interior que se pretende mostrar. Esta muestra será tanto más fidedigna, naturalmente, cuanto más se acerque al original, esto es, cuanto más cerca esté de las “fuentes”. Estas fuentes de donde las escritoras tomarán sus apuntes serán, lógicamente, “del natural” que, como hemos explicado, se encuentran en la vida auténtica, en la vida productiva del campo, frente a las falsas apariencias y la tramoya de las convenciones sociales que, aunque sea preciso mantener (recuérdese que las apariencias sociales distinguen a la sociedad del contrato, nacional, de la barbarie feudal), ocultan, sin embargo, lo que será la auténtica naturaleza humana, que se manifiesta en las pasiones.

Por eso, uno de los núcleos de la problemática del idilio, tal y como se entiende desde la particular tematización de la novela de costumbres, radica en la polarización campo/ciudad. La problemática del idilio moderno tiene su razón de ser en la alienación de la naturaleza humana, una problemática que no puede darse en otra época, puesto que dentro de la ideología feudalizante, como explica Rodríguez a lo largo de toda su obra, no hay sujetos libres –libres, claro está, para vender su fuerza de trabajo en el mercado, también “libre” – ni, en consecuencia, naturaleza humana que alienar. Por eso no existe ni la problemática idílica ni, por tanto, su forma en la escritura medieval. El idilio, cuya primera tematización se da en la Antigüedad clásica, refiere aquí a toda una problemática muy distinta, que probablemente tiene que ver con la posibilidad de ser ciudadano fuera

de la polis. En todo caso, en el idilio moderno ya no es posible pensarse fuera del Estado Liberal y por ello todas las diatribas contra el progreso en obras tan conocidas como *¡Adiós, Cordera!* o los conatos de idilio del extrarradio de Emilia Pardo Bazán, terminan en el fracaso de la vida campesina.

Aunque el idilio moderno tenga que convivir con el Estado ciudadano – precisamente en la misma manera en que la aristocracia y la pequeñoburguesía artesanal tienen que convivir con el Estado Liberal–, el campo seguirá siendo un espacio fundamental en el imaginario decimonónico. A diferencia del caso inglés o francés, donde el núcleo de la actividad económica se desarrolla ya en las ciudades –entre la niebla y la mugre del Coketown dickensiano, por ejemplo– tanto España como Hispanoamérica dependen económicamente de una actividad agrícola bastante atrasada técnicamente. En el Madrid de 1875 “se seguía con el arado romano, sembrando a voleo, segando a mano y trillando con animales”²⁸, mientras los propietarios latifundistas vivían de las rentas en la capital. Las protestas de los arbitristas se dirigían tanto hacia el latifundista despreocupado como hacia la “empleomanía”, poblada de “seres, cuando no desgraciados, inútiles para el desarrollo de la riqueza”²⁹. La riqueza de la tierra –la dorada medianía retematizada a través de la unión de símbolos típicamente agrestes, como el sol, con la riqueza que se extrae de la tierra en forma de metal precioso, como el oro^{vii}– se opondrá, por principio, al lujo citadino del dinero: “tomó la costumbre de hacer cambiar dinero en moneditas de oro, pareciéndole que un billete podía contaminar aquellas manos” (*Stella* 379). El lujo y el derroche de las ciudades son así “la cara fea”, el “otro

²⁸ Higuera del Pino, Leandro. “La agricultura en la provincia de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX”, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX* vol 2, p 306

²⁹ *Ibíd.*, 308

lado” del trabajo productivo del campo y hay bastantes novelas que dan fe de ello, entre las que se cuentan las epónimas *El Lujo, novela de costumbres* (1865) de Ángela Grassi y *El lujo, novela de costumbres* (1889), de la argentina Lola Larrosa, en las que nos detendremos más adelante.

Es importante notar que este desdoblamiento del capital (oro: tierra: bueno), (dinero: ciudad: malo) es privativo de la ideología pequeñoburguesa en general, siempre apegada a lo “natural” que esconde el “trabajo”:

Detrás de los valles, colinas y montes, se veía un horizonte de oro, diamantes y rubíes; ¡un horizonte! Como no es posible a la más hábil pluma ni pincel, describir jamás.

Hay ciertas cosas que el Supremo Hacedor se reserva sólo para sí, y deja burladas las atrevidas pretensiones de la criatura. El sol que se ponía, despedía sus últimos rayos, pero unos rayos de purísimo oro, y esmaltados de las piedras más preciosas. (Guerra 26-27).

Para la ideología burguesa (en sentido estricto) los términos se invierten: mientras el dinero es aséptico, puesto que se ha ganado con trabajo y es producto del “contrato” entre sujetos “libres”, el oro recogerá toda la analidad –el oro y la escoria– de la falta de mérito, del desorden de un estado natural semisalvaje, sin contrato alguno que regule las relaciones humanas. Describiendo la misma escena que en la cita anterior –el modo de vida de los españoles en el Plata–, dice Mansilla: “imaginad el desaliento de estos ambiciosos, viéndose obligados a fabricar una tosca habitación y a vivir tan sólo de la caza y de la pesca, que ellos mismos se procuraban, sin ver más oro ni riquezas que aquellas que su ardiente imaginación de continuo les pintaba”. (*Lucía Miranda* 293).

El lujo, como corteza exterior que oculta un interior repulsivo, está en el núcleo de los orígenes de la ideología burguesa. Es importante recordar que el lujo es la prerrogativa de la nobleza y, por tanto, uno de los primeros enemigos a abatir de las

primeras formaciones sociales burguesas. Así, el oro se asociará frecuentemente con la escoria: “¿Ocultaría su repugnante y asqueroso [ser] un cadáver ya en putrefacción por más que le adornaran de flores, seda y oro?” (*María Magdalena* 83) o “VM es el crisol de Inglaterra que destruye la escoria, y purifica el oro a un mismo tiempo.” (*¿Quién es ese hombre?* 36). Este párrafo de *El primer loco*, de Rosalía de Castro, que citamos en extenso, condensa toda esta problemática que venimos apuntando:

–¡Ya puedo respirar libremente... ya me encuentro en mi verdadera atmósfera! Sólo aquí, en este lugar de mis predilecciones, en mi quinta abacial, tan llena de encantos y de misterio, puedo calmar en parte la inquietud que me devora el alma... ¡pero, qué inquietud, Dios mío!

–¿Tu quinta has dicho...? Nunca he sabido...

–Sí, Pedro; tiempo hace ya que este hermoso retiro, con sus verdes frondas, su claustro y su silencio me pertenece de derecho. Espero que muy pronto ha de pertenecerme también de hecho, a no ser que la adversidad o el destino hayan dispuesto otra cosa.

–Pues quiera el cielo se cumplan sus votos y seas por largos años el único dueño de tan bella posesión, aunque la crea más útil para ti, por los placeres ideales que te proporciona, que por lo que de ella hayas de lucrarte.

–¡Lucrarme...! Siempre esa palabra, siempre *el tanto por ciento*; ¿qué me supone a mí el lucro?

–Quizá nada, por más que la ganancia y el tanto por ciento hayan de ser, como quien dice, temas obligados en las realidades de la vida. Dichoso el que puede prescindir de semejantes pequeñeces; mas de lo que tú no podrás prescindir es de un buen capital con el cual te sea fácil y decoroso dar más honesta apariencia a esas ventanas y puertas desvencijadas, por las que penetran la lluvia y el frío como huéspedes importunos; reparar esos paredones por todas partes agrietados y, en fin, levantar los techos medio hundidos que al menor soplo amenazan desplomarse.

–Lo de menos son los techos ruinosos, ventanas destrozadas y muros que se derrumban. Bien fácil cosa será, con unos cuantos puñados de oro, volver lo viejo nuevo, y convertir en cómodo asilo lo que en este momento semeja una triste ruina, a propósito únicamente para nido de búhos y ratas campesinas. (cap. I)

A través de la distancia entre el oro y el dinero se hace evidente la distancia que existe entre la esfera de la producción –el latifundio, la estancia– y la esfera de la distribución –las grandes ciudades como Madrid o Buenos Aires–. En definitiva, el proceso de migración paulatina del campo a la ciudad que se desarrollará a lo largo del siglo XIX en España y, a partir de la crisis agrícola de 1880 al exterior, sobre todo a Argentina y a Cuba, será el centro de atención de una cierta clase de escritores, conservadores en su mayoría que no acaban de ver en las ciudades un desarrollo industrial que pueda sustituir a la importancia del trabajo en el campo.

Para Fernán Caballero la naturaleza humana siempre es la misma, sólo que, en las ciudades, es más difícil verla por la profusión de la materia. Así, en cierto modo, podríamos decir que lo que intenta la novela de costumbres con su, a veces, farragosa exposición es precisamente enseñar al lector a distinguir la naturaleza humana de entre el barro. Por eso también será importante el conocimiento de otros mundos, aunque la constatación es siempre la misma: hay seres humanos, como el duque de Almansa, Stein, la tía María o Pedro, cuya naturaleza es generosa, y hay otros, como el Momo o la propia Gaviota, cuya naturaleza es egoísta, son los que reciben sin dar nada a cambio. Todos los hombres son, pues, comparables:

[...] si no me engañan la gracia de ese hombre, su pie mujeril y bien plantado y la elegancia y el perfil de su cintura, le califico desde ahora de torero. Quizá sea el mismo Montes, que tiene, poco más o menos, la misma catadura y que además es rico y generoso.
– ¡Un torero!–exclamó el artista–. ¡Un hombre del pueblo! ¿Os estáis chanceando? (6).

No deja de resultar curioso que, aunque en apariencia se esté hablando de una naturaleza humana supuestamente “esencial”, en realidad Böhl de Faber no puede estar

más anclada en su propio siglo: la naturaleza humana se está midiendo, después de todo, siempre a través de la misma lógica, la lógica del intercambio: “[...] es preciso [...] mirar bajo su verdadero punto de vista, apreciar, amar y dar a conocer nuestra nacionalidad. Entonces, sacada del olvido y del desdén en que yace sumida, podrá ser estudiada, entrar, digámoslo así, en *circulación*, y como la sangre, pasará de vaso en vaso a las venas, y de las venas al corazón”. (*La Gaviota* XLVI, la cursiva es mía.)

No sólo los hombres, sino las naciones, son comparables entre sí. Siguiendo la lógica del intercambio expuesta por Goux, es preciso, pues, hacerlos a todos iguales (“to render them equal”), y esto se consigue a través del concepto de naturaleza humana. Si Fernán Caballero se adscribe al positivismo –para ser más precisos, a “los adelantos positivos”– lo hará a través de una auténtica ciencia del “espíritu nacional”, que sólo se puede comprender con plenitud sincrónicamente, justamente porque sólo es observable de modo integral desde la sincronía, de ahí el empeño en “pintar verdaderamente”. Y no sólo desde la sincronía, sino desde la experimentación directa. En Fernán Caballero, es importante señalar que el espíritu es ya, prácticamente, una “cosa” que se puede conocer, no sólo mediante la observación directa –Fernán no es plenamente empirista– sino también, y sobre todo, por el rastreo de sus orígenes, de las fuentes: “Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre ejecutado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, conocer el original” (*La Gaviota* XLVI).

Las fuentes para conocer el espíritu nacional “auténtico” serán las fuentes populares. Si el espíritu nacional es el espíritu del pueblo, el espíritu del pueblo lo conforman las costumbres de sus gentes que, a su vez, también se cosifican en “tipos”.

Éstos no serán ya, como en el pretendido “costumbrismo” de los ss XVI-XIX, unos tipos pintados para la sátira y risión general, sino para el conocimiento y el estudio de la nación.

El Lujo, novelas de costumbres

Si en *La Gaviota* aparecen representadas las tensiones entre dos ciudades, Sevilla y Madrid, en *El Lujo: Novela de costumbres* de Ángela Grassi (1865) y en otra novela del mismo título por la argentina Lola Larrosa de Ansaldo (1889), la tensión se desplaza exclusivamente hacia la oposición campo/ciudad. La trama de estas dos novelas gira en torno al mal de la época, el lujo. El argumento, en sus líneas maestras es muy similar: ambas novelas se centran en los males que ocasionan la ambición desmedida y la pasión incontrolable de las protagonistas por el lujo. Tanto la obra de Ángela Grassi como la de Lola Larrosa tienen también por escenario un idílico pueblecito rural, en el que la vida sencilla, campesina, de los trabajadores se ve interrumpida por las súbitas pretensiones de grandeza de las heroínas de las respectivas novelas.

En la novela de Ángela Grassi el centro de atención será una casa solariega y sus alrededores, enclavados en un remoto rincón en los picos del Lújar, mientras que Lola Larrosa centra su historia en un pueblecito uruguayo, el ficticio Marvel, ya que, según la autora, “figuran en nuestra historieta tipos verdaderamente históricos” (29). En este pueblo (Marvel) todos son felices y se regocijan de su buena fortuna –maridos e hijos sanos, la abundancia de la tierra, la belleza del cielo– excepto Rosalía. Casada ésta, como su hermana Catalina, con dos hermanos, Bernardo y Antolín, no se conforma con el apartado lugar en el que le ha tocado en suerte vivir. Aprovechando la visita de dos

señoras de la ciudad, Beatriz y Laura, Rosalía las acompaña de vuelta a Montevideo y Buenos Aires. Allí vive rodeada del lujo y atenciones de sus nuevas amigas hasta que un revés de la fortuna obliga a sus protectoras a enajenar sus propiedades rurales y sus joyas. Abandonada de todos los que le habían profesado afecto, Rosalía, que en medio de la pompa conservaba una naturaleza buena y un alma virginal, decide alquilar un cuartito en una modesta pensión y ganarse la vida cosiendo a jornal hasta que recibe una carta del pueblo en la que se le comunica que su marido está gravemente enfermo. Decide regresar, su familia la perdona y el pueblo retorna a sus costumbres habituales.

El destino de la heroína de Larrosa, que sería ciertamente insólito si estuviéramos hablando de una novela doméstica, es relativamente común en la novela de costumbres. La Marisalada de Böhl de Faber, sin ir más lejos, también vuelve a encontrar su lugar natural –hasta sus rencillas pasadas con el Momo– tras haber causado la muerte y la ruina de su familia. Si en la novela doméstica de lo que se trata es de moralizar –de ejemplificar la verdad de la norma del comportamiento doméstico virtuoso– en la novela de costumbres (que es contemporánea a la novela doméstica, aunque tenga mucho mayor alcance que ésta) el centro de atención se desplazará de la virtud a las pasiones, las dos posibilidades del comportamiento moral. En la novela de costumbres, el análisis de las pasiones, sin embargo, no irá dirigido, al menos no exclusivamente, a dictar comportamientos de ninguna clase. Aunque haya, de hecho, bastante moralina dentro de las novelas que estudiamos, esta “pintura moral” tendrá como fin último retratar el carácter nacional para componer una pintura “exacta” de lo que es la nación. Naturalmente, estamos operando todavía con un concepto de nación en formación y esto tendrá una serie de consecuencias a la hora de abordar una interpretación de los modelos

discursivos que lo componen. Hemos de recordar, desde luego, que la pugna por el control ideológico es terrible, y la lucha se libra desde todas las posiciones. Por eso, el lujo (el oro) será uno de los objetivos preferidos tanto de novelistas como de moralistas: el control del dispendio privado sustituye, en la práctica, a la falta de control del gasto público. Además, el lujo será uno de los temas preferidos por las burguesías emergentes porque se convertirá en uno de los elementos aglutinadores de la nueva ideología burguesa frente a la nobleza. Todos están de acuerdo en que el derroche es propio de la aristocracia y las élites coloniales cuya prosperidad, como nos recuerda Teresa Farias de Isassi en *Nupcial* (1914), es producto de los “despojos que el conquistador español hizo a los indígenas” (286).

La novela de Ángela Grassi se mueve en unas líneas argumentales muy similares a las de Lola Larrosa. Marcos y Claudina son hijos de una madre ambiciosa y un padre modesto, aunque se rumorea que esconde blasones en su casa. Son vecinos de los hijos de la casa grande, a los que envidian. Cuando mueren sus padres, los dos hermanos se trasladan a Madrid, donde vive su tía Úrsula, hermana de su padre, que trabaja para un comerciante ahorrador, don Anselmo. En la aldea donde vivían Claudina tenía amores con un joven llamado Pedro. Éste al fin se resigna y acaba casándose con María Juana, una niña huérfana del lugarejo. En Madrid, Marcos y Claudina viven con mucha ostentación y pronto se arruinan, por lo que Marcos concerta el matrimonio de su hermana con Donato Salazar, viejo dandy libertino que va a la caza de una fortuna. Cuando éste descubre que Claudina está arruinada la abandona, con gran contento de ella, que echa de menos su aldea y a Pedro. Don Anselmo está casado con una mujer más joven que él, Clara, que por su ambición de lujo abandona a su esposo. María Juana

resulta ser hija de don Anselmo y éste le lega todo su dinero. Existía sin embargo un testamento anterior en que se lo legaba a Úrsula. Marcos y Claudina, sobrinos de Úrsula, pretenden impugnar el testamento. Úrsula muere y, finalmente, arrepentidos, los hermanos regresan a su aldea natal, donde Claudina muere al no poder soportar el dolor de ver casado a Pedro con María Juana.

Para Grassi, la nobleza –o las ínfulas de nobleza– es también el enemigo a batir para construir una unidad nacional basada en el dominio de la clase media. En su novela, poco importan la sangre y los blasones –“es casi un desdoro poseerlos” (58) – y, sin embargo, sí que prima el interés por el análisis de la vida ciudadana donde, según la autora, se hundan las aspiraciones provincianas. Madrid, que será, como todas las capitales decimonónicas, el lugar de distribución de la riqueza que se produce en provincias, será también por ello el centro de las críticas sociales de la burguesía. La burguesía, auténtico habitante natural del espacio citadino, ve cómo la aristocracia, gracias a la posibilidad de enajenar sus antiguos feudos (esto es, de cambiarlos por dinero) se adueña de un terreno que le pertenecía por derecho propio. La competencia dentro de la ciudad es desaforada. En las ciudades, como se sabe, todo está mezclado: lo alto y lo bajo, los ricos y los pobres, los haraganes y los trabajadores. Será la misión de la novela de costumbres “limpiar” las calles –ordenar la materia, como hacía en sus apuntes Böhl de Faber– para determinar cuál es la vida “auténtica” de la nación. Así, en la novela de costumbres se produce un proceso de clasificación y jerarquización, cuyo objetivo es presentar la pintura real y exacta del espíritu nacional –limpio ya de impurezas –al observador imparcial.

Stella, Novela de costumbres argentinas

Stella (novela de costumbres argentinas) se publicó en Buenos Aires en 1905, bajo el seudónimo César Duayén. Emma de la Barra, su autora, una viuda argentina que se retiró a la ciudad de La Plata con su madre siendo muy joven, abandonando los placeres de la alta sociedad bonaerense que la admiraba no menos por sus millones que por “su gracia exquisita y la vivacidad de su ingenio”, en palabras de Edmundo de Amicis, prologuista del libro, consiguió un éxito sin precedentes con esta primera novela. *Stella* se convirtió en el primer best-seller argentino y, según cuenta Bonnie Frederick en *Wily Modesty: Argentine Women Writers, 1860-1910*, Möen, la librería más grande de Buenos Aires, contrató a un empleado cuya única función era dedicarse a la venta de ejemplares de la novela. Tras una reseña favorable de *La Nación*, los medios se lanzaron a la caza del autor: “No sé quién es el autor...pero es hombre de mucho mérito. Sus páginas revelan un carácter. Debe ser persona muy conocida...tal vez un político de altos vuelos, que descansa escribiendo y que obtendría fácilmente muchos electores si el pueblo leyese *Stella*, y supiese calcular, por lo que un autor produce, cuánto un hombre vale”. (E.E. Rivarola, *La Nación* 19 de septiembre de 1905, apud Frederick 32). La cita no tiene desperdicio. En “Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing”, Maryellen Bieder hace explícita esta identificación en la esfera de la producción literaria entre biología y lenguaje: “men’s writing is in effect considered gender neutral, and thus it is not generally marked as “writing like a man” (Bieder 98). Si la escritura masculina, como el género gramatical, es el término no marcado, sin embargo, la medida del valor –“cuánto un hombre vale” es equiparable a lo que produce– será siempre dependiente ya del juicio del público: “si el pueblo...supiese calcular”. Pero

lo que funciona aquí no es ya sólo el propio hecho del valor de la escritura en tanto que escritura masculina –la escritura varonil– sino algo mucho más sibilino: el valor de la escritura en tanto que experiencia. Si para escribir novela hay que conocer la “naturaleza humana”, es fuerza tener para ello experiencia del mundo. Por tanto, el escritor, a diferencia del poeta, no puede ser cualquier hombre –aunque éstos estén, por principio, mucho más capacitados que las mujeres–, sino, por ejemplo, “un político de altos vuelos”. Además de la consabida preferencia por el autor, en este caso más fetiche que nunca –se tiene que conocer su nombre, y la crítica persigue a hombres inocentes hasta el punto de que la propia Emma de la Barra tiene que darse a conocer al público, para no arruinarle la boda a un amigo– es notoria aquí la íntima conexión entre la vida pública: “debe ser...un político de altos vuelos” y la vida privada del ocio: “descansa escribiendo”. El oficio de escribir, pues, todavía no es tal en la Argentina de principios del siglo XX, a pesar de que sea bastante posible conseguir un buen pasar con la escritura. Según Frederick, mientras que un obrero fabril ganaba unos 100 pesos mensuales, esta cantidad podía llegar a triplicarse en el caso de los periodistas (13).

No deja de ser un tanto irónico el hecho de que una de las novelas que reportó más ganancias fuera escrita por una persona que, según insiste De Amicis en el Prólogo, no las necesita, ni tampoco el aplauso del público:

Después de pasar varios años en ocupaciones y cuidados nuevos para ella, escribió una novela. No lo hizo movida por un sentimiento de ambición –que no tenía la conciencia de sus propias facultades, por no haberlas ejercitado antes en ninguna forma de composición–, sino por un impulso espontáneo de su talento madurado en la soledad y de su alma templada en la desventura. (*Stella*, V).

Stella es, pues, frente a la creciente profesionalización de la escritura, un producto “genuino”, en el sentido de que es fruto de una vida retirada del mundanal ruido. Así, tenemos, ya desde el Prólogo, la promesa de una doble verdad: la verdad de la sociedad argentina y la verdad sobre la autoría de dicha obra. La “verdad” será el pilar desde donde se fundamente la novela, que promete, ya de entrada, no sólo “la experiencia del mundo” y “el conocimiento del corazón humano” –extraño, si se considera el retiro en la flor de la juventud de la autora– sino también, y al mismo tiempo, “el entusiasmo, el ímpetu de la inspiración, la exuberancia de la vida que son exclusivamente propios de la primera juventud” – *Stella*, publicada cuando Emma de la Barra contaba ya 44 años, difícilmente puede ser considerada como un producto de juventud. Como es natural, no creo que cupiera esperar otra cosa de De Amicis, y no únicamente porque se viera obligado, aunque sólo fuera por cortesía, a “vender” la obra con unas cuantas frases huecas. Aunque probablemente De Amicis nunca lo supiera, no estaba haciendo sino poner en evidencia, sobre el tapete, el hecho de que la combinación en el escritor costumbrista de “experiencia del mundo” e “inspiración” es estructuralmente necesaria dentro de la lógica interna de la novela de costumbres que ya hemos expuesto. Si el novelista de costumbres tiene por objeto *retratar* la naturaleza humana en todas sus manifestaciones (la experiencia, el conocimiento del corazón humano) sentirá, al mismo tiempo, la necesidad de valorarla *moralmente* (la exuberancia de la vida, el ímpetu de la primera juventud). Esto es importante por varias razones y en primer lugar, porque es evidente que ambos propósitos son, al menos en apariencia, contradictorios.

La novela comienza con una carta, escrita por el padre de la protagonista, el célebre explorador y hombre de ciencia noruego Gustavo Fussler, al hermano de su mujer, Luis

Maura. Hemos comentado antes la importancia de la epistolaridad en tanto que género producto del intercambio: de cartas, de favores, de obligaciones, que es siempre un intercambio pactado mediante contrato. Decíamos que la lógica del intercambio cuyo epítome es, claro está, el contrato y su género por excelencia, la carta se hace dominante a lo largo de los siglos XVIII y XIX y, por tanto, permea todas sus producciones. Y en esta carta se propone, como no podía ser menos, un *quid pro quo*. Fussler, con el barco encallado en el hielo polar, sabe que no va a volver a Cristianía (antiguo nombre de Oslo), donde ha dejado a sus hijas Alejandra y Stella huérfanas, puesto que su mujer argentina, Ana María, había muerto de resultas de un mal parto —el de Stella— unos años antes. Así, para resarcir a Luis Maura del disgusto que le había dado a la familia casándose con Ana María y llevándosela a Noruega, le pide que acoja a sus sobrinas en la casa familiar de Buenos Aires.

Esta carta, en apariencia exclusivamente petitoria sirve, sin embargo, para establecer las bases de un contrato, que determinará la acción de la novela. Se comienza explicando las peculiaridades del matrimonio Fussler-Maura que unió, por amor, “al hijo de nuestras nieblas con la hija de vuestro sol” (13) lo que, de paso, recuerda a los Maura la obligación que tienen para con las hijas del famoso científico. En esta carta el padre también hace un bosquejo de sus hijas. La mayor, Álex, será el foco de la atención narrativa, a pesar de que la novela lleve el nombre de la menor, Stella. Ésta última es una niña deforme, fruto de un parto prematuro que matará a su madre. De ella dice Gustavo Fussler en la carta: “¿Quién que no fuera de su propia sangre podría cobijarla?” (15). En esta frase, que será recurrente a lo largo de la novela, se halla la clave de la problemática de *Stella*, que no es otra, claro está, que la naturaleza humana en todas sus facetas, es

decir, en todas las esferas de la vida. Como en *La Gaviota*, pululan en la novela personajes de toda índole: familias de la alta sociedad a la caza de un buen partido, ricos de la clase media que pretenden medrar a golpe de billetera, herederos enfermos de ennuí, la Michinga, una negrita muy graciosa, una madre adolescente, la hija noble de un famoso científico... Esta galería de personajes, como en toda novela costumbrista, abarca todas las clases sociales, todos los ambientes y pelajes, desde el mísero “puesto” en una estancia lujosísima hasta el salón rococó de un adinerado banquero, pasando, como no podía ser menos, por el estudio sencillo, pero de buen gusto, que ocupa Álex en la mansión de los Maura en Buenos Aires. *Stella* es, a decir de un crítico al que cita De Amicis sin nombrarlo: “una galería viva de retratos del mundo argentino” (viii) y su autora “una retratista excelente” (viii).

“¿Quién que no fuera de su propia sangre podría cobijarla?”. Esta pregunta terrible concentra, como decíamos arriba, la problemática de *Stella*, hasta el punto de que me atrevería a afirmar que la trama de la novela se dirige siempre a encontrar una respuesta satisfactoria a la pregunta que plantea el condenado al hielo. Eso explicaría, desde luego, su título. El personaje que da nombre a la novela –o al revés, puesto que el monstruo ha sido, después de todo, creado por la lógica interna de la obra– es un ser deforme, una inválida, “una criatura extraordinaria; la impresión que causaba era de asombro. De un desarrollo mental casi inverosímil, parecía que su espíritu había absorbido toda la savia que faltaba a su cuerpo” (53). No hay en la niña “nada de enfermizo, nada de asombroso en su aspecto; era ella una degeneración, no una degenerada” (55). No deja de ser curioso que la misma persona que muestra tanta compasión por una niña inválida describa a la Muschinga, la negra compañera de juegos

de los hermanitos Maura, como: “Un pequeño ser que parecía de azabache, y representaba tener cinco años, con un cabello motoso todo alborotado, un hocico punzó muy estirado para refunfuñar...Stella apretábase contra su hermana, preguntándole con los ojos: “¿Es un animal, es un muñeco? ¿Qué cosa es ésto (sic) que me da risa y me da miedo?” (24).

No faltan en *Stella* notables retratos de personajes con sus peculiaridades físicas o morales. Antoñito, un niño pobre que llega a la escuela de campo de Álex, es

de ocho o diez años, no más alto que la Nenuca que tenía cuatro, de carita larga, cenicienta y marchita [...] Los extremos de su boca caían como caen en la vejez y en la amargura, su pecho, que se hundía, parecía querer salir por sus espaldas prominentes y encorvadas. Álex se estremeció pensando que aquel ser era una degeneración como su hermana, y que el ángel de belleza podía haber sido fácilmente esa deformidad. (181)

La obra de Emma de la Barra está poblada, como decíamos antes, por individuos y lugares que pretenden incluir todos los grupos sociales de la Argentina en la bisagra entre el siglo XIX y el siglo XX. A través de Álex/Alejandra, la hija mayor de Gustavo Fussler, y una eminencia como su padre, recorremos lo más granado y lo más bajo de la sociedad argentina. Como en *La Gaviota*, los personajes principales distan mucho de la perfección de los personajes de la novela sentimental y la novela doméstica que, como ya vimos, ocupan el espectro entre el sentido del deber y el crimen, respectivamente. Los héroes del idilio son personajes imperfectos, puesto que de lo que se trata aquí es de un estudio “del natural”, por así decirlo, esto es, de un estudio de la naturaleza humana.

Así, la problemática de Emma de la Barra se centrará en la validez de los lazos familiares frente a los nacionales. Al final de la novela triunfan los primeros. Álex, tras haber rechazado en repetidas ocasiones a un rico pretendiente suyo (Máximo),

compatible con ella no sólo por lo que en el lenguaje de la novela decimonónica se conoce como “la afinidad de sus almas” –ambos están desplazados de la sociedad pudiente bonaerense, ella por su condición de extranjera, él por su excentricidad–, sino también por sus lazos familiares, decide tras la muerte de su hermana Stella regresar a Oslo. Sin embargo, cuando vuelve a la quinta argentina para recoger el cadáver de su hermana y darle sepultura en su tierra natal, Máximo ha hecho construir un asilo de huérfanos en honor de Stella, que se abrirá sólo si Álex decide permanecer en Buenos Aires. Obviamente, la obra tiene un final feliz: Álex decide permanecer junto a Máximo.

Así, la novela de costumbres resuelve la contradicción entre el espíritu nacional y la naturaleza humana mediante un proceso que implica la reordenación del mundo y la adjudicación de un lugar natural para cada individuo. Este lugar natural, que a veces se hace imposible de restaurar y por ello la acción desemboca en la muerte de la protagonista, como en la novela de Ángela Grassi, se encuentra en el campo, en el seno de las relaciones familiares –“naturales”, frente a la familia nuclear– que se han mantenido durante generaciones. En el siguiente capítulo, que tratará sobre la novela doméstica, analizaremos cómo ese lugar natural pierde su localización geográfica –el campo– y se desplazará exclusivamente hacia la esfera privada del hogar y la intimidad de los lazos familiares.

Capítulo III. Las novelas domésticas.

Introducción

Pareciera como si el autor de estos versos dirigidos a María Pilar Sinués de Marco en *El melonar de Madrid*, Ángel Mara Segovia, nunca hubiera ojeado ninguna obra de la escritora: “Más aún que por brillar/y por llegar a lucir, /escribe por olvidar/los disgustos del vivir” (144). Sinués solía ser el blanco de las burlas masculinas –generalmente por parte de aquellos escritores con menos favor del público que ella– y por eso abundaban en el Madrid de mediados de siglo las referencias a esta literata, una de las más señeras propagandistas del ideario doméstico burgués. En la monumental autobiografía *Impresiones y Recuerdos* Julio Nombela cuenta una visita que hizo a la novelista. En esta ocasión, Sinués recibió al periodista, y a un amigo que iba con él, desgreñada, con ropa de casa y una labor de aguja en la mano. Para rematar la anécdota, Nombela no puede por menos que informar al lector de una cosa que todo el mundo sabía entonces: Sinués, más preocupada de la gloria literaria y de las convenciones sociales que del cuidado de su casa, como una nueva Penélope mostraba a sus visitas el mismo paño desde hacía al menos dos décadas.

Esta anécdota ha sido muy citada –entre otros, por Catherine Jagoe³⁰, Nancy LaGreca³¹, Joyce Tolliver³² y Lisa Vollendorf³³– como ejemplo de la hipocresía inherente al ideario doméstico: “She [Sinués] was a conservative and a staunch defender of

³⁰ Véase Jagoe, Catherine, *Discursos de género*

³¹ Véase LaGreca, Nancy, *Rewriting Womanhood*

³² Véase Tolliver, Joyce, *Cigar Smoke and Violet Water*

³³ Véase Vollendorf, Lisa, *Literatura y feminismo en España*

separate spheres for men (public) and for women (domestic), yet her status as both woman and writer was in conflict with her own ideology” (LaGreca, *Rewriting Womanhood* 7). Para Vollendorf:

El perfil de Sinués como escritora profesional entra en contradicción también con ese ideal femenino de 'ángel del hogar' que se detecta en su obra. Fue económicamente independiente, no tuvo hijos y se separó de su marido. Pero a pesar de su productividad y popularidad como escritora, en su vida literaria trató de enfatizar la ausencia de diferenciación entre ella misma como autora y como figura pública, luchando siempre por ser percibida como una dama en ambas facetas. (*Literatura y feminismo en España* 158).

Tolliver utilizará esta anécdota para explicar que, como Sinués, Emilia Pardo Bazán estaba: “held up to the norms of literary conduct established by those respectable women writers who preached an ideology of domesticity, even though they themselves may not have incarnated this ideal” (*Cigar Smoke and Violet Water* 20).

La contradicción que la crítica suele detectar en el comportamiento de las escritoras domésticas es, pues, una contradicción performativa. Así, aunque la mujer burguesa, especialmente la escritora, estuviera descontenta con la suerte que le cupo en el reparto de esferas –el XIX es “un panorama repleto de luchas”³⁴ (Alda Blanco *Escritoras virtuosas* 21) –, su estrategia de resistencia –discursiva– pasa, necesariamente, por dos vías. La primera será la promoción de la educación femenina so capa de ayudar a la propagación del ideario doméstico-religioso burgués, como en el caso de *El triunfo de la gracia*, de Matilde Troncoso de Oiz que sirve, según sus propias palabras, “de propaganda católica” (201) o el de Virginia Gil de Hermoso, que en *Sacrificios* (1908) describe así la existencia femenina y la necesidad del conocimiento para huir del mal:

³⁴ Véase para una exploración más detallada sobre este asunto Blanco, Alda. *Escritoras Virtuosas: Narradoras de la domesticidad isabelina*.

Es verdad que el ruido del mundo asusta, pero hay que oírlo, para aprender a distinguir la armonía de los sonidos, es necesario conocer el mal para huirle, como es necesario conocer el bien para amarlo; hay seres buenos y felices, como existen también infelices y malvados; hay combates para las almas y muchas son las que han llegado al reino de los cielos después de haber dejado en las zarzas de este mundo la sangre toda del corazón en el camino del deber.[...] El mundo sólo es temible para los seres que [...]lo cruzan con la sonrisa del placer en los labios. (17-18)

La segunda vía implicará una rebelión abierta contra ese destino. Tal es el caso de, entre otras, la hondureña Lucila Gamero de Medina –o de Moncada–, que pinta en *Adriana y Margarita* (1897) –irónicamente, supongo –a la mujer como “esa mitad del género humano a quien llaman sexo bello, ese pedacito de hombre” (133) y cierra la novelita deseando la felicidad de las lectoras morenas y de las rubias, mientras que a los hombres les dice: “¡Bah! Vosotros tenéis el mundo donde escoger.” (138). Matilde Cherner (Rafael Luna) denuncia en *María Magdalena. Estudio social* (1880) al hombre como el causante directo de la ruina de la mujer: “Los hombres son tan materiales, que buscan más bien la inocencia de los sentidos que la del corazón; antes la pureza del cuerpo que la del alma [...]No comprenden que una mujer inocente puede abrigar un alma corrompida y un corazón propenso al vicio; y que otra, despojada por la violencia o el engaño de su virtud, puede guardar un alma pura y un corazón intacto” (90). Matilde Cherner es especialmente crítica con la visión general de la mujer pública –la prostituta– como ser inferior, material y degradado, llegando a invertir los términos normales del debate, en el que se solía asociar a la mujer con la materia y al hombre con la forma: “Aquí [al burdel] el hombre, todo materia, renegando hasta de su esencia divina, viene a revolcar su gangrenado corazón en abrasadores deleites, y desde este abismo de la humana vileza, escupe al mundo el lodo en que se arrastra” (77). Para Cherner, que,

además de estudios sociales, escribía crítica literaria y era una de las mujeres más instruidas de su tiempo, la mujer, sólo por su falta de acceso a la educación, tiene el alma dormida: "...a veces pienso si esa entidad que en vosotras vela y a lo que damos el nombre de alma, se despertará sólo a las voces de una cultivada inteligencia, y yacerá en profundo letargo, en los cuerpos de los pobres seres a los que fue negada toda clase de cultura" (78). Pero la denuncia terrible de Matilde Cherner—ya influenciada esta crítica por el positivismo— contra una sociedad fundamentalmente masculina no es común entre las escritoras, especialmente las que se dedicaban a la novela doméstica o al manual pedagógico, que suelen preferir la primera vía de resistencia, la de la promoción de una educación femenina que ayude a la mujer a distinguir el bien del mal: "el verdadero secreto de la mujer, según mi humilde opinión, no estriba en saber mucho, sino en conocer lo bastante para manejarse en medio de la sociedad en que habita, mar proceloso erizado de escollos y en el cual se necesita mucho tacto para saber evitarlos" (Sáez de Melgar, *Introducción a Las Españolas...* VIII).

Las razones de esta preferencia son evidentes. De un lado, la novela doméstica que cultivan, por su proveniencia ideológica —la defensa burguesa de la esfera privada como lugar femenino natural— sólo permitirá un tipo de denuncia dirigida contra la publicidad del mundo, es decir, contra una publicidad que se reinterpreta desde una perspectiva que privilegia la intimidad de lo privado, como falsa apariencia. El mundo será para la mayoría de las novelistas "una farsa sempiterna" (Troncoso de Oiz, *Los Fariseos* 8), "es imposible vivir en medio del estruendo del mundo, allí donde se vive al vapor, en donde no se tiene tiempo para pensar, ni aún para amarse; porque, ya lo verías, el lujo lo absorbe todo" (Larrosa, 67); "la prosa del mundo, el materialismo de la vida no

era su centro, por eso buscaba nuevo ambiente, nueva esfera, sin que pudiese jamás llegar al logro de su deseo.” (Sáez de Melgar, *Ángela o el ramillete...* vol I 74). Este rechazo de lo público del mundo –lo que excede al ámbito familiar– se produce en primera instancia porque la privatización de la vida burguesa, como explica Habermas, pasa por “una tensión entre ciudad y corte” (61), esto es, una tensión entre el ahorro burgués y el dispendio –el lujo– cortesano, tachado por los primeros de meramente material frente a las honduras del alma pequeñoburguesa; en segunda instancia, por la disputa feroz por el dominio ideológico del campo, hasta entonces “vacío” que Habermas llama “de la reproducción de la vida” (62). Del otro lado, las escritoras de la domesticidad se inclinarán por la educación femenina antes que por la disputa abierta contra los usos sociales, porque el nuevo uso social –la retirada de la mujer de la participación en la vida pública– ha sido precisamente producido por la propia ideología que privilegiará la educación doméstica sobre el brillo de la publicidad del mundo: “...no estamos conformes con las mujeres que *matan*, ni con las que *votan*, ni con las *políticas* que creen alcanzar el poder en las tribunas dejándose llevar del aura popular”³⁵ (Sáez de Melgar *Introducción a Las Españolas...* XI, en cursiva en el original).

Es cierto que parece existir una imposibilidad de conciliación entre la faceta hogareña –la casa, los hijos, los domésticos– y la faceta (semipública) de la literata de éxito, como Pilar Sinués. El retiro privado, aislado de la publicidad del mundo, parece estar en abierta y franca contradicción con el mero hecho de publicar. Esta contradicción –de la que las escritoras son muy conscientes– se intenta suturar a través de la defensa de

³⁵ Recuérdese que esta Introducción, que firma Sáez de Melgar está supuestamente suscrita por las numerosísimas escritoras del mundo hispano y lusitano que contribuyen a ella, por lo que se podría afirmar que esta es una opinión que comparte buena parte de las escritoras del momento, entre las que se cuentan nombres señeros como Emilia Pardo Bazán.

la educación femenina que es, además, perfectamente compatible con el ideario católico y neocatólico familiarista, supuesto que aquí a la madre le corresponde la misión de transmitir los valores morales que permitirán al individuo su integración social en la esfera correspondiente. Así, lo que se predicará por lo general será el justo medio burgués: educación femenina, sí, pero dentro de los límites sociales prescritos, una dorada medianía que permita a la mujer y, lo que es más importante, a todo el entramado mercantil que conforma la esfera privada, mantener su autonomía respecto del Estado.

Sin embargo, en este capítulo quiero proponer una lectura diferente – a contrapelo, si se quiere– de esta contradicción vital entre la teoría del ideario doméstico y su práctica “real”. Para ello, propongo la hipótesis de que esta contradicción performativa es un síntoma de una contradicción radical que compondrá el núcleo fundamental de la novela doméstica. Si el propósito de la novela doméstica consiste en emitir normas prescriptivas sobre la “vida”, filtrada ésta ya por la privacidad burguesa, en otras palabras, de educar a “la mujer” en su papel de hija, esposa y madre, la división irreparable de la vida particular, esto es, la esfera pública y la esfera privada, impedirá a esta novela doméstica emitir juicios de valor universal. Mientras que el ámbito de la crítica radical de la novela doméstica se dirige, como explica Alda Blanco en *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, a “definir una nueva moralidad que esté en concordancia con lo que se percibe como una sociedad cambiante” (21) –siempre teniendo en cuenta que la ideología burguesa todavía no se ha impuesto en España, aunque en Hispanoamérica la ideología de las capas criollas ya esté bastante arraigada–, esta crítica a la sociedad contemporánea que desarrolla la novela doméstica se sabe al mismo tiempo insuficiente para alcanzar a todos los grupos sociales en un nuevo

entramado social que se presenta, tanto en España e Hispanoamérica, con profundas divisiones ideológicas.

En Galdós y la literatura popular en España, Alicia Andreu da, a mi parecer, un resumen exactísimo de la situación de la burguesía española en el momento que nos ocupa: “La nueva estructura [producida por la imposición de la burguesía en el nivel económico] no rompe con la cultura y los modos de pensamiento de las viejas castas, pero no los continúa tampoco” (18). En el caso de América Latina, como apunta Bonnie Frederick en *Wily Modesty: Argentine Women Writers, 1860–1910*, la escritura femenina también se aburguesa: parece que, aunque la procedencia social de las escritoras fuera variada, “significantly, the two middle class women and one impoverished woman in this group identified themselves with the upper-class values that the other six were born to [...]” (9).

Es más que probable que esa identificación con los valores que se propagaban en las novelas femeninas tuviera parte de su origen en el éxito de público que alcanzó la ideología de la domesticidad tanto en España como en los países latinoamericanos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En Argentina, por poner un caso, tanto la ficción doméstica como sus escritoras, según los datos que nos proporciona Frederick, son objeto de atención en periódicos femeninos –por ejemplo, el que dirige la peruana Clorinda Matto de Turner, *El Búcaro Americano*, la publicación de Lola Larrosa de Ansaldo, *La Alborada del Plata* o *La Ondina del Plata*, especializado en literatura femenina³⁶– y, notablemente, en la obra del crítico literario Ricardo Rojas. Este último,

³⁶ La Ondina del Plata, aunque estuviera especializada en la literatura femenina más granada de América Latina, estaba dirigida por un hombre, Luis Telmo Pinto. Para mayor información se puede consultar Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism* y Frederick, Bonnie, *Wily Modesty: Argentine Women Writers 1860-1910*.

nota Frederick, es en sí el responsable del canon literario argentino, y este canon incluye la escritura femenina, porque: “La mujer emancipada que se mezcla libremente a la vida, que estudia a la par del hombre, colabora en los periódicos y saca a la luz sus libros, es un fenómeno propio del siglo XIX y de la atmósfera liberal de las sociedades modernas.” (Rojas, 2:768 apud Frederick, 142).

La novela es, como se sabe, un producto comodificado –una mercancía–, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo. Vimos ya en los dos capítulos anteriores cómo la mayor parte de la literatura de consumo provenía de Francia, por lo que es a un tiempo duramente criticada y servilmente imitada. Sin embargo, las escritoras de novela doméstica, aunque han leído a escritoras de la domesticidad francesa como Mme. de Genlis y Mme. Cottin –frecuentemente con admiración–, identifican la novela extranjera con una depravación de las costumbres poco apropiada para el público español. La mayoría de las escritoras tiene ya conciencia no sólo de estar publicando –aunque no se suele concebir esta actividad en esos términos–, sino también, y sobre todo, del público al que están dirigidas. Con frecuencia, estas escritoras se dirigirán a su público utilizando apelativos cariñosos –“amigas mías”, “lectoras mías”– aunque, desde luego, no falten los ejemplos en que las escritoras se dirigen al público de manera poco afable. Así, por ejemplo, la española Prudencia Zapatero de Angulo, en *Un hijo sin madre* (1881) dirá: “es más sincero, más noble y más sencillo que nosotras el hombre, así lo reconozco” (35) y Matilde Troncoso de Oiz, en *El triunfo de la gracia* (continuación de *Layeta*, 1894), remachará esta opinión: “son más malas las mujeres que los hombres cuando la Religión [sic] cristiana no las refrena” (288). Las razones por las cuales la literatura se convierte en mercancía, y la novela en producto de consumo para las clases medias son bien

conocidas: la aparición del público lector de clase media, el aumento de la alfabetización femenina –sobre todo a partir de la Ley Moyano de 1857, que decretó la alfabetización general, sin distinción de sexo– y la concepción del ocio como un espacio que hay que rellenar productivamente. Para la clase media hispana, la vida es la vida productiva. Como expone José Antonio Maravall, esta idea es de cuño rural: “El tópico 'la ociosidad es la madre del vicio' se forma y se desarrolla en un medio campesino. Mientras que el mundo urbano procura siempre, desde temprana fecha, un trabajo reglamentado y limitado [...] en el mundo rural el trabajo aparece como ocupación de todas las horas: el no saber estar sin hacer algo, sin ocuparse en algo, es una virtud típica de una sociedad estática y campesina arcaizante”. (Apud Bridget Aldaraca 29). María Gaztelumendi, en “Les notions d’ócio et d’ociosidad appliquées aux femmes dans l’Espagne du XIXe siècle”, explica cómo, una vez dispuesto el trabajo reglamentado de cada día, que incluía el cuidado de los niños y los enfermos, la realización de labores útiles y, sobre todo, la supervisión de los domésticos, las visitas de caridad o, en el caso de la mujer virtuosa pobre, la realización de las tareas del hogar, el ocio se convertirá en un espacio vacío, que es preciso controlar. En el caso del trabajo femenino –el de la mujer burguesa, claro está: la campesina y la “fabricante” tenían su día suficientemente reglamentado y la aristócrata no podía considerarse modelo moral del trabajo a menos que sus costumbres se aburguesaran–, en este caso del trabajo doméstico, pues, el control era mucho más difícil que para el trabajo regular masculino. En un contexto histórico en el que, además, puesto que el trabajo femenino tendía a desplazarse hacia el interior de la casa³⁷ –es el caso del servicio doméstico, por ejemplo–, el Estado y sus leyes poco podían hacer para contribuir

³⁷ Para un estudio detallado sobre el trabajo femenino, véase el trabajo de Germán Rueda, *España 1790–1900. Sociedad y condiciones económicas*, especialmente las páginas 529-545.

a su regularización. Por eso, las frecuentes exhortaciones que se hacen desde la novela doméstica a la mujer para que trabaje, para que se ocupe en algo, suelen ir acompañadas de veladas amenazas dirigidas hacia la posibilidad del deterioro de su salud psíquica:

–Por lo general me estoy en la cama hasta la hora en la que acostumbrabas a venir, deseosa de ocupar el tiempo para que se me haga más corto: mas no logro ningún descanso porque mil pensamientos tristes me ocupan la cabeza.

–Tu cabeza será siempre... de fuego, para tu mal y el mío, repuso Eduardo: y, ¿sabes, Paulina, por qué estás siempre tan acalorada? Por la continua ociosidad en que vives; si me quisieras me darías gusto ocupándote en algo.

–Y ¿qué he de hacer? No sé ninguna labor de mi sexo; jamás he trabajado: hoy me hizo saltar de la cama una reyerta entre Doña Sinforosa y mi doncella, y me asusta lo largo que me va a parecer el día; en castigo de haberme quitado el sueño, voy a echar a la calle a esa vieja. (Sinués, *Un nido* 178)

La misma autora, Pilar Sinués, en su última novela, *Morir Sola* (1893) presenta así el trabajo: “Trabajar es ser feliz... el que trabaja tiene en el trabajo mismo su más dulce recompensa y su más grata compañía; nunca se fastidia, ni pide al destino la riqueza que Dios no ha querido darle.” (381) y Faustina Sáez de Melgar, en su Introducción a *Las españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, siguiendo la misma línea, esbozará la siguiente proclama que, suponemos, subscriben las plumas femeninas que colaboran en la compilación: “queremos la mujer que piense, que sienta, que estudie, que trabaje” (34). Así, el trabajo femenino se convierte también, como el ocio, en un espacio vacío, cuya regulación dependía en buena medida de aquellos más interesados en el control ideológico sobre la esfera de lo privado, que llevaría a la formación de la nueva norma: los médicos –sobre todo los higienistas–, los clérigos y los escritores –donde se incluyen también, por supuesto, las escritoras. Es por esta razón por

lo que prolifera la literatura escrita por mujer destinada a remachar la necesidad de una abnegación total y el sacrificio de cualquier otra vía de “realización personal”.

Las normas femeninas de conducta quedan muchas veces explícitas en los manuales que fueron muy populares en el XIX, especialmente los de Pilar Sinués. *Un libro para las damas* se reeditó cuatro veces entre 1876 y 1885, *Hija, esposa y madre. Cartas dedicadas a la mujer acerca de sus deberes* se editó seis veces entre 1863 y 1914, y *El Ángel del Hogar* contó con ocho ediciones entre 1859 y 1904, según los datos que recoge Carmen Servén en “Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración”. En América Latina tampoco faltan ejemplos de literatura destinada a la prescripción de la conducta femenina, por ejemplo la obra de la primera periodista cubana, Domitila García de Coronado –también conocida como Ángela y Jatibonico–, que se convertirá en libro de texto en la isla: *Consejos de una madre a su hija* (1893). En esta obra, García de Coronado predica, como la mayoría de sus contemporáneas, la instrucción femenina, alegando que quien no sabe leer:

No conoce de sus semejantes el doble fondo de sentido que expresa la forma escrita, siempre culta y más delicadamente expresada que la palabra emitida por la voz, pues cuando se habla, casi siempre se hace de distinta manera, más natural que cuando se escribe para no parecer afectado, aún cuando se emita la misma idea en una u otra forma; hablando se olvida la retórica, escribiendo no puede evadirse su ley (20).

Esta ley de la escritura, claro está, estará íntimamente relacionada con la otra ley: a falta de un Estado con poder para hacer las leyes desde afuera –la ley no puede inmiscuirse en el trabajo doméstico– las novelistas de la domesticidad, junto con clérigos, médicos higienistas y otros escritores –estos últimos son, nunca está de más recordarlo, sus competidores directos en el mercado editorial– escribirán su propia ley, su propia

norma que definirá la construcción de la mujer burguesa –y, por extensión, la construcción de esa nueva categoría, “la mujer”– hasta bien entrado el siglo XX. Por eso tal vez sea justo decir, siempre con reservas, que la novela doméstica que escriben es siempre, en el fondo, la misma: la que confirma la verdad de la norma.

Ya nos hemos ocupado con anterioridad, en el primer capítulo sobre la novela histórica, de las premisas fundamentales del código de comportamiento de la domesticidad decimonónica –la norma de la que hablábamos más arriba–, a saber: la inscripción de la mujer en la esfera privada, concretamente en el ámbito doméstico, y la concepción del trabajo femenino, dentro de la clase media, como la administración, la conversión y la redistribución del capital en forma de mercancías. Dentro de esta posición de la mujer como administradora o burócrata del hogar, que explota la relación de simetría que se intenta establecer entre el mundo de lo público y lo privado con el fin de compensar al individuo de su pérdida de control sobre el primero, se espera un modo de conducta que asegure la correcta reproducción –la circulación controlada, podríamos decir– no sólo del capital, sino también de los nuevos supuestos ideológicos burgueses. Así, mientras que dentro de la división kantiana del conocimiento, la razón “pura” se considerará dominio exclusivo de algunos hombres, las mujeres burguesas se convertirán en transmisoras del conocimiento práctico, la moral: “De un padre malvado, se han visto salir hijos héroes, sabios y virtuosos. De una madre degradada, no esperes jamás hijos nobles ni honrados” (Sinués, *Fausta Sorel* vol I 269). Por eso, con respecto a la educación de los niños y de las niñas dirá la cubana Matilde Troncoso de Oiz –Raquel– en *Layeta* (1891): “con los niños no hay que tener tanto rigor, ó (sic) mejor dicho, tanto cuidado como con las niñas: no son iguales las circunstancias” (22). Sin embargo, en un

aparente giro feudal arcaizante –como se recordará, la pequeñoburguesía es una clase social de principios dúctiles– la cubana declara en la misma página que, a pesar de las diferentes circunstancias biológicas o materiales que distancian a hombres y mujeres en el mundo: “si acá en la tierra no se ven de igual modo las faltas de los chicos que de las niñas, yo, que miro hacia arriba, pienso que el alma no tiene sexo, que ha de aplicarse el mismo código penal en el gran día de las justicias, y que allí los señores hombres no os disculparéis con el Señor alegando diferencias...no os valdrán allí.” (22). Es aquí donde se sitúa el nudo gordiano de la contradicción de la novela doméstica: es evidente que no se trata sólo de una contradicción performativa –al modo del eterno bordado de la Sinués– sino de una contradicción estructural que permea la novela doméstica en el nivel de su lógica interna. Por todo ello, creo que es necesario intentar un estudio de la novela doméstica centrado en su lógica interna, en sí mismas, lo que nos llevará –esperemos– a una comprensión de cuál es su razón de ser, de por qué están escritas así y no de otra manera.

La contradicción en la novela doméstica

Consideremos el texto que se ha citado más arriba. Matilde Troncoso mantiene aparentemente en su discurso la dualidad de planos propia del feudalismo: “acá en la tierra”, “arriba” –en el cielo. Como hemos visto anteriormente, dentro de la ideología feudal el mundo se divide siempre en dos planos, el terrenal y el divino y, aunque coexisten –porque, como explica Juan Carlos Rodríguez en *Teoría e historia de la producción ideológica*, en la ideología feudal, que llama “sustancialista”, hay que salvar las apariencias terrenas en tanto que signos de lo divino–, el segundo es siempre el

preeminente en última instancia. Para aclarar este punto, consideremos estos versos de Jorge Manrique: “Allegados, son iguales, los que viven por sus manos/Y los ricos”. (“Coplas” a la muerte de su padre). Estos versos de Manrique no son en ningún modo un canto bucólico a la igualdad entre el trabajador y el rico. Nótese que lo realmente importante aquí es ese “allegados” (y por eso figura al principio del verso). Sólo una vez llegados (a la muerte), sólo una vez repican las campanas (de ahí el famoso pie quebrado) y se han descartado las apariencias de una vez y para siempre nos hemos convertido “en tierra, en humo, en sombra, en polvo, en nada”, (Góngora, “Mientras que por competir con tu cabello”) pueden ser todos los hombres iguales. Pero, al mismo tiempo, tiene que figurar necesariamente el plano terrenal degradado de la desigualdad entre los que trabajan por sus manos y los ricos. Los ejemplos de este dualismo cuerpo-alma en la novela femenina, y no sólo en la doméstica, aunque será predominante en ésta, se multiplican: “la virtud que alcanza siempre respeto y consideración en la tierra y santo premio en el cielo” (Carolina Soto y Corro, *Bígamo* 3); “ya sabes que he vivido siempre la vida del espíritu” (Concepción Gimeno de Flaquer, *El doctor alemán* 62); “el soplo efímero que alimenta aún mi cuerpo desfigurado, va a confundirse con la nota lastimera, que envían las almas desgarradas aquí abajo, al trono del Eterno” (Eduarda Mansilla, *Lucía Miranda* 96); “¿Y es posible que nuestros sabios materialistas osen aún confundir al hombre con los brutos, negar su divina misión, despreciar su celeste origen? Ante la elocuencia de los hechos deben callar los sofismas: ¿quien intentara materializar el pensamiento sería tan loco como el que quisiera aprisionar el sol en el hueco de su mano!”(Grassi *La dicha de la tierra* 122).

Sin embargo, aquí, a diferencia de la ideología feudal, esta dualidad no deviene de la necesidad de “salvar las apariencias”³⁸, esto es, como explica Rodríguez a propósito del feudalismo y el Barroco, de conservar las señales divinas reflejadas en la materia para poder interpretar el mundo según el código del Libro –la Biblia. Estas autoras no contemplan, ni mucho menos, un dualismo feudal en el que ambos términos coexisten al mismo nivel. El dualismo de estas escritoras es ya un dualismo burgués, en el que un término, el alma, tiene, siempre, preeminencia sobre el otro, el cuerpo, y, de hecho, puede, al menos en teoría, existir sin él. Así, la ideología de la que nos ocupamos aquí – que data de las primeras revoluciones burguesas– de lo que llama Rodríguez en *Teoría e Historia* “animismo” será precisamente uno de los puntos de origen de un proceso que consiste en deshacerse del cuerpo, de la materia – según el análisis de Jean-Joseph Goux en *Symbolic Economies* al que nos referimos en el capítulo anterior– para privilegiar la forma, el “alma”: “cuando la materia duerme el alma se espiritualiza”. (Grassi *La Dicha de la Tierra* 117). De esta manera, la ideología burguesa tiende a deshacerse de la materia a favor de la forma abstracta: “Al dilatarse su alma por medio del amor, creyó en otro mundo, porque encontró el nuestro muy pequeño, y buscó ansioso, con su investigador pensamiento, la patria del espíritu, ya que aquí bajo no encontraba más que materia deleznable” (Gimeno de Flaquer, *El Doctor Alemán* 206).

Las primeras ideologías burguesas –también llamadas “animistas”– se producen, como explica Rodríguez en *Teoría e historia de la producción ideológica*, en el s.

XV. Esto ocurre porque hay un nuevo sistema económico de relaciones mercantiles que será las que produzcan a las primeras subjetividades burguesas (y no al revés). Este sujeto

³⁸ Cf sobre este asunto y para la discusión que sigue sobre los conceptos de sustancialismo y animismo Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*.

burgués ya no depende para entender el mundo de una jerarquía preestablecida de carácter divino, como en los sistemas feudales. En el mundo feudal, la apariencia –el exterior– es lo que “refleja” el orden divino en el mundo, que está categorizado desde arriba. Las “signaturas divinas” sólo se pueden “leer” a partir del exterior. En un fundamental trastrueque de perspectivas, las ideologías burguesas privilegiarán el interior en un esfuerzo por trascender la apariencia, esto es, por trascender el orden feudal en lo que lo que cuenta es la sangre o el linaje. Ahora bien, el individuo camina ahora por un mundo “literal” –que no es simbólico, en tanto que los símbolos literarios, a partir de ahora, no remiten a una cosmovisión compartida–, se “mueve” por un mundo individualista, cuyo sentido depende de la literalidad de los hombres. En la medida en que el mundo, como el individuo, también se mueve de acuerdo a reglas que los seres humanos pueden entender, es necesario establecer un orden nuevo para comprender ese mundo, pero esta vez radicado en lo humano. Este nuevo criterio de valor será, en las primeras ideologías burguesas, el del “alma bella”, cuyo espacio privativo es el del interior. Es necesario, por tanto, superar el mundo medieval de la apariencia, del caos de las cosas, para poder producir, en el nivel ideológico, un nuevo entendimiento del mundo literal, sin signaturas divinas. Esta literalidad implicará, pues, una renuncia a la multiplicidad de signos feudales, una renuncia a la materia y a lo material cuyas consecuencias todavía estamos arrastrando.

Las consecuencias del establecimiento de este nuevo criterio de valor son múltiples. En la expresión literaria, es necesario sacar del interior a la luz el “alma bella”, precisamente porque es necesario demostrar el valor de las cosas, que ya no es aparente. Y no es aparente porque el “alma”, los “valores”, están radicados en el interior. Si el

héroe medieval, como el Cid, llevaba inscrito en sí mismo, en su exterioridad, lo que era (por eso llora de los ojos), en el mundo individualista, cada individuo, cada héroe y cada heroína tiene que “demostrar” su valía interna. Ya no sirven los valores externos al individuo, como el linaje o la apariencia, para afirmar el valor. Tiene que ser el mérito – en el caso de las heroínas, la “virtud”, que es el único mérito femenino posible– lo que demuestre la valía en el nuevo mundo, ya radicado en lo humano, en la mirada literal. Por eso, la problemática de la novela doméstica estará centrada, como explicaremos más adelante, en la vida de las heroínas, en las pruebas y obstáculos que se encuentran caminando por ese mundo nuevo y alienante, porque no sabe –no puede– reconocer sus valores. En el mundo social –el mundo de los engaños– la virtud se confunde en el batiburrillo de las mercancías, en el lujo, en las máscaras y, por tanto, se vuelve irrepresentable. Desde esta perspectiva, la contradicción que se plantea la escritura moralizante femenina es terrible: ¿cómo se puede mostrar la virtud al público, si ésta sólo se puede manifestar en lo privado?

Es aquí donde la sentimentalidad, que en la novela doméstica adoptará la forma de un conflicto entre el interior de la heroína y un mundo privado, delimitado por las obligaciones del hogar y las convenciones sociales, se instaura como uno de los modos literarios dominantes. Porque la problemática de la sentimentalidad consiste en demostrar, desde la perspectiva individual, el lugar relativo que cada individuo ocupa en la nueva jerarquía de las “almas bellas” –que estará determinado por el resultado de ese conflicto al que nos referíamos anteriormente– y no tiene sentido fuera de la ideología burguesa del sujeto. De hecho, no existe la sentimentalidad clásica o la medieval (aunque no podemos adentrarnos en este punto aquí, es necesario apuntar que las novelas

sentimentales medievales poco tienen que ver con las que nos ocupan), precisamente por esto, porque se corresponde, necesariamente, con una ideología que ha descartado la apariencia de las cosas como único criterio de valor. Por eso esta forma, la sentimentalidad, se puede permitir la heterogeneidad, la mezcla de lo grande y lo pequeño, de lo alto y de lo bajo. Para la pequeñoburguesía, como explicó Marx y ya mencionamos en un capítulo anterior, todo tiene dos lados, uno bueno y otro malo.

Esta ideología fundamentalmente de extracción pequeñoburguesa productora de la sentimentalidad en su versión doméstica, será la que en la Modernidad se apropia de los contenidos animistas del “alma bella”, en oposición a la ideología burguesa “clásica”, postula que el sujeto del capital vive en un estado de alienación permanente de su “verdad natural”. El mundo separado de la trascendencia divina será aquí un mundo construido por los hombres, y, por tanto, “artificial”. Y lo artificial, en esta ideología, es falso, engañoso. Es necesario, pues, un retorno a los valores de la “naturaleza”. No a los de la naturaleza física exclusivamente, como en la novela de costumbres, aunque el idilio es todavía fructífero en la literatura doméstica, como veremos más adelante. Los valores de la naturaleza tienen que ver, más bien, con la verdad natural del individuo, es decir, con el lugar “natural” que debe ocupar en el mundo. Por eso, a diferencia de la visión de la naturaleza humana en las novelas de costumbres donde, básicamente, todos los sujetos son iguales, puesto que la naturaleza humana hace a todos los individuos comparables y casi intercambiables, en la novela doméstica la humanidad se jerarquiza no ya por la nobleza, como en el feudalismo, ni en virtud de la naturaleza humana, como en la novela de costumbres, sino por medio de las cualidades –las calidades– de su alma, cuya virtud se concebirá como mérito individual, privado. “Los nobles, porque lo son, deben tener la

nobleza en el alma antes que en el nombre [...] aquellos que sin mérito alguno de su parte, recibieron de Dios la fortuna y un título de nobleza desde la cuna deben en cierto modo presentarse como espejo en que se reflejen virtudes que puedan imitarse” (Matilde Troncoso de Oiz, *Los fariseos* 7). Por eso aquí será imposible poner al hombre o a la mujer en circulación y también se hará imposible la comparación de unos individuos con otros, o entre naciones y literaturas nacionales. La novela doméstica se opone radicalmente al mundo del intercambio (que, en esta época, equivale a decir el mundo entero) y por ello, también, al mundo de la mercancía, de la circulación. Así, en la novela doméstica hay todavía diferencias sustanciales entre los hombres y las mujeres: “Jamás debe compararse el hombre a la mujer en nada, pero menos en los sentimientos del corazón” (Sinués, *Fausta Sorel* 204-205). Por eso, en la novela doméstica no es posible confundir a unos individuos con otros, puesto que la verdad de su alma y el interior de las pasiones se puede “ver” en el rostro de las personas, en los rasgos de la cara y hasta en los andares. El origen de la confusión en la novela doméstica, como analizaremos más adelante, tendrá que ver más con la confusión que produce el exceso de materia que con la fundamental igualdad de la naturaleza humana. El espíritu, pues, no será nacional como en la novela de costumbres, sino profundamente individual y al mismo tiempo retendrá todo el trasfondo sacralizante de las primeras ideologías burguesas animistas.

Aquí radicará, precisamente, el origen de la contradicción en la novela doméstica: puesto que las apariencias son confusas y no apuntan a nada (porque se ha impuesto la literalidad del mundo, es decir, la de “la cosa en sí”) el alma será lo único salvable, mientras que la materia se convierte en mera apariencia que engaña. En *Fausta Sorel* (1861), de Pilar Sinués, la heroína (mala) se propone ascender socialmente a través de la

imitación de unos códigos de conducta que no se corresponden con su interior rebelde y fiero:

– ¡Yo te obligaré al menos a guardar las apariencias de esa virtud que menosprecias!
–Poco tendrás que hacer para eso: nadie tiene más respeto que yo a las apariencias (vol 1 455)

Por ello, el poder distinguir a los buenos de los malos se convierte en una obsesión dentro de la novela doméstica. El alma se transparenta en los rasgos del rostro, en el tono de piel, en el color del cabello, en la forma de la boca o en las aletas de la nariz: “el rostro, que en nuestra moderna sociedad es la máscara del corazón, era el cristalino espejo donde el alma de Margarita se retrataba toda entera” (Blanca de los Ríos *Margarita* 3). Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones los rasgos de la cara pueden dar lugar a confusión. En *Inés o la hija de la caridad* (1878), Faustina Sáez de Melgar retrata así a la heroína mala, Inés:

[...] era una cómica consumada.

Pero su teatro era la sociedad; sus ademanes, su sonrisa, su amabilidad, todo era estudiado.

Jamás se sabía su verdadero modo de pensar, y era imposible adivinar sus sentimientos por la expresión [sic] de su rostro; pues aquel rostro tan expresivo y tan bello, era una máscara. Era, por decirlo así, el antifaz de un alma muy perversa. (42-43)

Así, el mundo se convierte en un teatro de apariencias, y la materia, en elemento engañoso que disfraza el alma. El alma sólo se podrá mostrar, pues, a través de las acciones de las protagonistas, esto es, de la virtud. En casos de extrema maldad, como el de Inés (que se casa con un terrateniente extremeño por su dinero e intenta envenenarle cuando descubre que está enamorada de su hermano, igual de rico que el marido, pero más joven y apuesto), el desenmascaramiento de la mala heroína se producirá de manera

literal: Inés, que ha intentado matar por celos a la heroína buena, Clavellina, y para ese fin había ya cavado su tumba, se cae dentro de ésta y se desfigura el rostro:

Un paso más y la venda cae de sus ojos.
Al ver reflejada su figura en la espléndida luna de Venecia,
Inés vaciló; se llevó las manos a la frente y se acercó más. Creíase
víctima de una ilusión óptica.
– ¡Pero soy yo! –exclamaba– ¡Imposible! ¡imposible!
Como dudando de la desconsoladora verdad, corrió como loca
de uno en otro espejo, y luego se miró en los cuatro a un tiempo,
asombrándose de que en tan poco tiempo se hubiera apoderado de
su rostro aquella horrible fealdad que la hacía antipática en tan
alto grado (*Inés o la hija de la caridad* 172)

Esta desfiguración sacará a la luz el verdadero carácter de Inés. Ofuscada por lo material, por la confusión de los signos, el alma de la heroína estaba oculta por su rostro, que actuaba a modo de antifaz –de máscara– que impedía distinguirla de los buenos. Una vez que cae la máscara, se revela el alma (mala) de la heroína con nítida claridad. Pero este acto de revelación, será, en el fondo, un acto de caridad (aquí es importante recordar que, según el teórico esloveno Slavoj Žižek, virtud y terror son el haz y el envés del moralismo burgués). Mediante el desenmascaramiento de la heroína, ésta se puede reconocer como lo que es en el espejo. Así, a partir de este reconocimiento, podrá comenzar su proceso de regeneración:

– ¡Oh!–pensó–. ¡Qué terrible castigo! ¿Por qué, Dios mío, no he sido lo mismo que quería aparecer? (*Sinués, Fausta Sorel* vol II 379)

Fausta Sorel ha sufrido un castigo parecido al de Inés. En este caso, un amante despechado le ha arrojado vitriolo a la cara. A raíz del incidente, la hija de Sorel se da cuenta de sus maldades pasadas –se reconoce como lo que es, no como lo que parece– e ingresa en una orden carmelita. Fausta hasta entonces vivía ignorante de la contradicción entre su interior (malvado) y su exterior (hermoso):

– ¡Horror! Es verdad, señora- dijo Fausta, que no se atrevía a levantar los ojos para mirar a Laurencia; -¡sí: mi semblante está horrible! y sin embargo, mi alma era mucho más horrible cuando mi rostro causaba envidia y admiración; ¡sí: mi semblante está horrible! y sin embargo, ahora que mi alma está limpia por medio de la confesión, que mi corazón está purificado por los remordimientos, que mi cuerpo está moribundo y extenuado por los pesares, no cambiaría esta deformidad bendita por aquella belleza fatal. (*Fausta Sorel* vol II 400-401)

En ambas novelas las hermosas y malvadas protagonistas sufren mutilaciones en la cara, lo que les hará renacer, comenzando una nueva vida como mujeres virtuosas y cristianas. Así, este acto de violencia –arrancarles la cara/máscara– será lo que las convierta en “ángeles del hogar” y les dará la posibilidad de integrarse en una sociedad alternativa, agreste y mendicante, de “bajos fondos” que, en oposición al bullicio de los salones elegantes, no fía en las apariencias. En esta sociedad, ya de alguna manera completamente privada, no sólo porque aquí se carezca de todo, sino y, sobre todo, porque es una sociedad invisible para el bullicio del mundo, es donde las heroínas, libres ya de su “máscara” –su cara– pueden mostrar su virtud sin contradicciones. Una vez que se ha resuelto la contradicción, esto es, una vez que se ha despojado a la heroína de su materia, se pueden reconciliar el interior y el exterior. Paradójicamente, sin embargo, a partir de aquí se producirá otra vez el proceso de confusión: ahora, el alma bella que se ha podido mostrar por haber desaparecido la envoltura corporal que la ocultaba estará en abierta y franca contradicción con un exterior repulsivo. Pero sólo a través de este proceso de purificación del alma se podrá mostrar el alma como es. Si los sentidos, para la novela doméstica, ofuscan el verdadero conocimiento, que es el conocimiento del alma, esto es, la distinción en la tierra entre las almas bellas y las que no lo son, será preciso despojar al mundo sensorial de aquellos elementos que no permiten “ver” la

verdad de las cosas: “La música es el alma del mundo, y como el alma, es invisible, intangible, incorpórea e infinita”. (Gimeno de Flaquer, *El doctor alemán* 21).

La distinción entre la apariencia y la “realidad”, pues, se establecerá a partir de un conocimiento específico del mundo. En *Fausta Sorel*, por ejemplo, sólo un especialista podrá reconocer la distancia que separa el interior y el exterior de Fausta:

–Esta mujer no es lo que parece- murmuró el Doctor así que vio desaparecer el último pliegue del vestido de la Duquesa. –No– repitió, llevando una mano sobre su corazón y pasando otra por su frente: –no es lo que parece, es mala...hay en ella una naturaleza infernal, que pesa a un tiempo sobre mi corazón y mi cabeza... [...]. ¡Qué miradas, Dios santo...! ¡Qué sonrisa! ¡Qué espantosos movimientos en todos los músculos de su semblante...! ¡Oh! ¡Para esas gentes vulgares que la rodean, para esos grandes que pasan la vida en gozar sólo de sus placeres materiales, nada hay en esa mujer que la distinga de las demás, como no sea su portentosa belleza...mas para mí, que he gastado mis años estudiando; para mí, cuyas noches no han sido más que un prolongado insomnio, inclinado sobre mis libros; para mí que he registrado con mi escalpelo todo el organismo del cuerpo humano, y sorprendido todos los secretos de la naturaleza; para mí, frenólogo profundo y concienzudo médico, esa mujer es una encarnación del demonio...es uno de esos seres vampiros que se nutren de lágrimas y de sangre y que sólo respiran odio y rencor...¡Oh ciencia...! ¡Quien podrá saber si poseerte es una dicha o una desventura...! (vol II 70)

Así, la novela doméstica tendrá también un problema con la lectura, no sólo de los signos materiales –puesto que, como dijimos, al haberse impuesto la literalidad del mundo, es imposible saber cuáles son señales de unas almas divinas y cuáles no– sino también con la lectura literal, la de las novelas que no enseñan nada. En *Páginas del corazón*, de Lucila Gamero de Medina, la heroína le dice a su amante, Guillermo, que resulta ser su hermano: “Ni tú eres Efraín, ni yo soy María” (89). Saber leer, por lo tanto, será fundamental para las escritoras de la novela doméstica. No leer los signos del mundo tal y como son –que dan lugar al equívoco– sino leer transparentemente, es decir, leer la

bondad directamente. Por esta razón las novelas tienen que ser, de entrada, morales y las escritoras de la domesticidad como Concepción Gimeno de Flaquer rechazarán el naturalismo como “cieno”: “Cuando la moral se oculta bajo el fango, es imposible que éste no salpique el rostro de quien la busca.” (“La Inmoralidad”, apud Sánchez Llama *Antología* 255). Por eso, será importante presentar las enseñanzas, como veremos más adelante, en una combinación de sentimentalidad, patetismo y didactismo, ya que la lectura tiene que ser lo menos equívoca –lo más transparente– posible. Dentro del moralismo burgués, es necesario eliminar de raíz la confusión de la materia y presentar el camino de la virtud de manera lisa y superficial, esto es, sin la multiplicidad de signos feudales que entorpecían el camino a la salvación del alma, reservándola a unos pocos que supieran desentrañar los equívocos del signo feudal. Las ideologías burguesas tendrán un problema radical con “lo que no se ve”. Por ello, lo importante será presentar la vida buena, la vida virtuosa en la novela doméstica. Sólo así se podrán combinar el ideal católico de la salvación del alma y el ideal burgués de una lectura literal del mundo.

Pero esta salvación del alma no será, como en el feudalismo, provincia del cielo – esto es, una vez “allegados” a la muerte– sino un asunto que será necesario resolver en la tierra y desde la tierra, ya que lo material es insalvable. Por eso, desde la novela doméstica se enfatizará el sacrificio propio: “La felicidad sólo reside en el sacrificio y en la abnegación: sólo haciendo la dicha de los demás podemos hacer la nuestra” (Sinués, *Morir Sola* 386), en lo que Lou Charnon-Deutsch en *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women* llamará “social masochism”. Este masoquismo social, continúa Charnon-Deutsch, depende para su constitución de las estructuras sociales –“Catholicism, capitalism, and bourgeois moral and social codes” (43) – que

sustituirán al superego femenino (43-44). Así, la norma femenina de la que hablábamos antes pasará por la internalización de unos códigos de conducta que, al tiempo que en la práctica predicán la realización personal a través del otro –“what is desired is often the *other*” (Charnon-Deutsch 24, en cursiva en el original)– exponen un ideal que supone en la teoría un reflejo del propio “yo”: “The ideal in many domestic novels [...] is the *same*” (Charnon-Deutsch 24, en cursiva en el original).

En un seminario cuyo propósito confeso era la denuncia de un postmodernismo que para construir sus premisas se ve forzado a recurrir en la “práctica” a aquello que niega en la “teoría” –el universalismo hegeliano–, Geoff Boucher explica cómo la dialéctica de la “conciencia infeliz” de Hegel tiene que vivir *en* la contradicción:

The unhappy consciousness is a Kantian moralist, split hopelessly between the universality of its political convictions and ethical certainties, and the particularity of the knowledge of the world that informs its actions. The unhappy consciousness wants its acts to be culturally recognised as having universal significance; but it is hypocritical, since it denies this possibility to others and ultimately to itself. It lapses into virtuous contemplation and moralising, while the vicious way of the world proceeds unhindered. (Boucher, 3 Hegel-Marx-Derrida Seminar)

El problema que expone Boucher sobre la conciencia infeliz hegeliana y la imposibilidad de aunar a su moralismo universal un conocimiento total del mundo deviene en la problemática que Rodríguez formula en términos de “el en sí de la cosa/ la cosa en sí”. Se trata de una problemática burguesa con la relación entre el sujeto/objeto. El empirismo tiene un problema con el *en sí de la cosa*, esto es, con el sujeto. No hay, para el empirismo, problema ninguno con respecto a los objetos, puesto que están, “evidentemente”, ahí afuera. El problema del empirismo radica en el sujeto, en la filtración de las impresiones a través de la *tabula rasa*. En el kantismo la problemática es

precisamente la contraria. El problema radica en *la cosa en sí*, esto es, en el objeto. Para la problemática kantiana la cuestión sujeto/objeto, pues, no se centra en el sujeto, que se da por supuesto –al revés que en el empirismo, donde lo que se da por supuesto es el objeto–, sino en cómo el sujeto se acerca al objeto, esto es, cómo conocer el objeto (la problemática marxista tratará, por su parte, de construir el objeto de conocimiento).

Por eso, es decir, por la confusión entre el conocimiento del sujeto y el conocimiento del objeto, en la novela doméstica se da una doble contradicción. De un lado, la imposibilidad de mantener el cuerpo y el alma en el mismo plano de importancia hará que se recomiende a las mujeres el auto sacrificio de sus intereses privados y hasta de sus necesidades materiales a favor del interés del otro. Del otro lado esta prédica, que aspira a tener carácter universal, se sabe limitada por su falta de conocimiento total de un mundo al que desprecia pero también, en el fondo, teme: “en el mundo de las ilusiones, que es el del corazón, casi todo es ficticio; y en el mundo de la razón todo es severo y frío” (Barragán de Toscano *Premio* 38); “¡he aquí lo que el mundo sabe de los terribles dramas que se agitan en el seno de las familias!; ¿Cómo serán acertados sus juicios y sus opiniones, si unos y otras están basados en el error y en la ignorancia?” (Sinués, *Fausta Sorel* vol II 376-377); “tienes un corazón y un alma que no te comprende nuestro siglo” (Gamero de Medina, *Páginas del Corazón* 28). Así, esta contradicción se expondrá en la novela doméstica de múltiples maneras, con frecuencia centradas en un dualismo vital (la mujer buena/la mujer mala) problemático.

Novela doméstica, ficción doméstica

Es ya tópico que es difícil clasificar la novela doméstica. Llama poderosamente la atención el hecho de que, aunque se trata de uno de los géneros más populares a mediados del XIX, especialmente entre el público femenino al cual va principalmente destinada –a partir de los años 80 su popularidad decae, primordialmente por el influjo de las corrientes nuevas en España que llegan de la mano del cientifismo positivista–, el membrete “novela doméstica” no aparece en ninguna de las ficciones domésticas de las que yo tenga noticia, excepto en la obra de una gallega trasplantada a Cuba, Virginia Auber de Noya: *Ambarina. Historia doméstica cubana*, publicada en 1858. Las novelas domésticas suelen ser clasificadas como “narraciones del hogar”, “historias de familia”, o, simplemente como “novela original” para distinguirlas en el mercado del aluvión de traducciones extranjeras que, con frecuencia, solían atentar contra la moral y las buenas costumbres de la clase media isabelina. Dentro de la producción de novela femenina en el XIX, no es de extrañar que una gran parte de la novelística estuviera centrada en el ámbito de la domesticidad puesto que, como es evidente, este aspecto de la vida era el que la mujer escritora, en tanto que perteneciente en su mayor parte a la clase burguesa y pequeñoburguesa, conocía mejor. Sin embargo, el criterio temático nos resulta, en mi opinión, insuficiente para clasificar este tipo de novela. Después de todo, la mayor parte – por no decir toda– de la novelística femenina de esta época se centraba en la esfera de lo privado, dentro del hogar y de las relaciones familiares, por lo que, de una manera u otra, todas las ficciones escritas por mujer resultan ser domésticas en mayor o menor medida. Por esa razón apunta Blanco en *Escritoras Virtuosas: Narradoras de la domesticidad isabelina*, que las escritoras hispanas de la domesticidad, contra lo que cabría esperar

dada la tónica general de la historia literaria española e hispanoamericana hasta ese momento, “marchan al mismo ritmo que sus contemporáneas extranjeras” (16).

Sería importante, pues, comenzar por intentar delimitar la novela doméstica frente a otros tipos de novela decimonónica. Ya dijimos en los dos capítulos anteriores que tanto la novela histórica como la novela costumbrista planteaban el conflicto desde la esfera de lo privado, como lo hará también la novela doméstica, frente al espacio de lo público, que se concibe como una mera farsa aparential que la nueva mujer burguesa deberá respetar, pero al mismo tiempo evitar lo más posible. Así, para la novelística femenina lo que importará será, de un lado, limitar con la mayor precisión posible cuál es su campo –con frecuencia, el alma femenina–, del otro, procurar mantener esa separación mediante el rechazo para la mujer de todo lo que comporte salirse de los límites prefijados por la norma. Ahora bien, hay obvias diferencias dentro de estos tres tipos de novela, que tienen que ver con las especificidades de su problemática, como explicamos anteriormente. La novela histórica presenta la participación de la mujer en la Historia como un drama privado burgués que la lectora deberá, en última instancia, rechazar puesto que esa identificación que se propone acaba destruida en un charco de sangre, como en el caso de Lucía Miranda, de la Blanca de *Huallparrimachi* y de Berenguela, la protagonista de *La diadema de perlas*, u olvidada en un rincón, como les ocurre a Nonui y a Juana Azurduy de Padilla. La novela de costumbres, por su parte, tratará de retratar el espíritu nacional a través de un estudio de la naturaleza humana que, según lo que parece desprenderse de este tipo de novelas, se transparenta en las costumbres de los hombres y mujeres que componen la nación. La novela de costumbres, como decíamos, abogará por la “verdad” de los lazos “naturales” que unen al individuo con el suelo y con la familia en detrimento

de la vida en sociedad. Las heroínas de las novelas de costumbres encontrarán su lugar natural, pues, en el seno de la vida doméstica, excepto en el caso de la heroína de Ángela Grassi, que tarda demasiado en darse cuenta de cuál es su lugar verdadero y por eso muere.

La novela doméstica problematizará ya la vida de la heroína tanto en su desempeño en el hogar como en el escenario de las convenciones sociales, esto es, del mundo. Por eso, tanto la trama amorosa –la formación de la pareja– como la sentimental –el debate entre el deber social y el interés privado– será el centro de atención de la novela doméstica. Así, la novela doméstica se distingue de las que no lo son precisamente por la centralidad de la vida de la heroína, por la problematización de las relaciones entre su vida íntima –los conflictos del corazón– y su vida familiar, y por la problematización de estas dos facetas de la vida en relación con el mundo del deber social. Por lo tanto, la novela doméstica se plantea en términos conflictivos: mientras que la heroína se ve constreñida, por su sexo, a una vida retirada del mundanal ruido –en el puerto seguro del hogar, como explica Charnon-Deutsch–, la virtud que hace a la heroína ser lo que es sólo se puede mostrar, “ver”, a través de su vida en sociedad, en su relación con el mundo. Ahora veremos por qué.

La novela doméstica y el debate sentimental.

La contradicción entre las obligaciones privadas y las públicas se configura estéticamente, como ya vimos en la novela histórica, a través del modo sentimental. En la novela doméstica la dimensión pública de la novela histórica –el escenario del drama burgués– desaparece y, por lo tanto, el debate que se propone en la novela doméstica a

través de la estética sentimental se enfocará ya exclusivamente dentro del mundo de lo privado, planteado en términos de un conflicto entre el deber social y el interés privado, el mundo y el “yo”. Naturalmente, la convención social siempre gana y no sólo porque desde la novela doméstica se aconseje la supresión de los deseos y las necesidades materiales femeninas. La importancia de la convención social radica en el hecho de que se plantea como un escenario –privado– para la muestra de la virtud. Si, como decíamos a propósito de la novela de costumbres, el problema del espíritu –o del alma– es que no se puede mostrar, puesto que carece de contenido material, el problema de la novela doméstica consistirá en hacer visible lo invisible, es decir, de dar una apariencia a lo que es sustancia pura.

Como explican Ángel Salvador y Juan Carlos Rodríguez en *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, dentro de la ideología burguesa, con Locke y Hume, se empezó a desarrollar una corriente experiencialista, el sensualismo, como paralelo al racionalismo imperante (32). Desde estos planteamientos, claro está, “razón” se opone a “sentimiento”. No cabe aquí, por tanto, hablar de conceptos tales como el conocimiento o la moral “sensible”. Y, naturalmente, esta división que se da en la ideología burguesa proporciona las bases para continuar hablando de división sexual. Así, mientras que el hombre se apropia del espacio racional –de las “formas”–, la mujer hace suyo el dominio de los sentidos, de la materia, de la “sensibilidad”, en definitiva. Ahora bien, estos planteamientos burgueses son cuestionados por la ideología pequeñoburguesa, como siguen explicando Salvador y Rodríguez. Para la ideología pequeñoburguesa, “el proceso sensorial está siempre lleno de espíritu y, por tanto, siempre está lleno de un contenido moral” (Kant, *Crítica de la razón pura*, apud Salvador y Rodríguez, 133).

A partir de estas premisas, la ficción doméstica nace de un compromiso ideológico un tanto precario. La burguesía otorga a la mujer el dominio pleno del campo de las emociones, y la pequeñoburguesía dota a estas emociones, ahora propias de las mujeres, de contenido moral. La escritora sentimental es, ante todo, “una mujer de corazón” o, como dice Tula, de *La cigarrera*, “es que siento, hermana mía, y el sentimiento es el arte” (Sáez de Melgar 109). La justificación también es religiosa, aunque esta religiosidad esté atravesada ya por el discurso de la burguesía: “Dios al crear el amor no encontró mejor tabernáculo que el corazón de la mujer” (Sáez de Melgar *La cigarrera*, 292). Este compromiso ideológico –esta mescolanza ideológica que determinará la heterogeneidad de la palabra sentimental en la novela doméstica– dará lugar también a numerosas contradicciones dentro del ideario doméstico, que se agolpan incluso en el mismo párrafo:

Hay en las personas dotadas de un gran sentimiento, algo de eléctrico, que se comunica a las naturalezas que le rodean, a no ser que estas naturalezas sean todas groseras y materiales.

En los organismos privilegiados y exquisitos la sensibilidad constituye su esencia: el alma chispea en todas las facciones de esos seres, en sus ojos, en las inflexiones de su voz; y hay en ellos tal poder de amar, que si existe alguno que se les parezca, el magnetismo se comunica y engendra pasiones que sólo se acaban con la vida (Sinués, *Fausta Sorel* vol II 50)

En este párrafo se enmarañan el ideario burgués, la comunión entre las almas pequeñoburguesas y el animismo cristiano. Las pasiones y la sensibilidad, despreciadas anteriormente por su contenido material se convierten aquí en sublimables, esto es, en materia que, mediada por la electricidad entre las almas afines trasciende esa misma materia desde la que se crearon.

Como decíamos más arriba, el sacrificio por parte de las mujeres de sus intereses privados –su virtud– se tiene que mostrar, por necesidad, en una renuncia material visible. Así sucederá también, por ejemplo, en la novela de la venezolana María Navarrete, significativamente titulada *¿Castigo o Redención?* (1894). La trama de esta novela nos resulta hoy en día prácticamente incomprensible y hasta absurda. En sus líneas básicas, el argumento presenta a una joven, Margarita, que descubre que uno de sus amigos de la infancia, Ángel, un buen hombre, pero no demasiado atractivo, había estado enamorado de ella desde la niñez. Ella, influida por las lecturas de Lamartine, Víctor Hugo, Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera, le rechaza, dándole en prenda de su aprecio un pétalo de rosa. En Valencia, conoce a un oficial del gobierno venezolano, Eduardo, del que se enamora platónicamente, pero éste acaba rechazando su amor. Abandonada por Eduardo, Margarita, con el alma enferma, regresa a Maracaibo a la quinta de Rosales con la esperanza de curarse. Allí conoce a Sofía, la hija del militar en cuya casa está acogida y viven como hermanas hasta que Ángel, todavía enamorado de Margarita, visita la casa. Margarita confiesa a Ángel su amor pasado y él la perdona. Pero Sofía, entretanto, se ha enamorado de Ángel, y Margarita decide cedérselo porque teme que su antiguo pretendiente nunca esté completamente seguro del amor que ella ahora siente por él. Ángel rechaza la proposición en un primer momento, pero al final acepta el trato y se casa con Sofía, yéndose con ella a Europa para no volver jamás a Venezuela. Margarita recibe una foto de Ángel, que en una sentida carta le promete amarla para siempre. Esta renuncia de Margarita expía la falta que cometió al enamorarse de quien no debía. Por ello, debe ser castigada, precisamente para mostrar que la posibilidad de redención del alma en la tierra pasa, necesariamente, por una renuncia absoluta al mundo material.

Cuando la falta es tan grave que la salvación del alma desde el mundo no es ya posible, la heroína muere y su salvación se presume como acto de fe, pero ya no se “ve”. Y no se puede ver porque tampoco se vio nunca el proceso de redención de la heroína –su cambio moral– esencial, dentro de una ideología cuyo principio ordenador radical es el mérito, para poder efectuar una salvación desde la tierra, a la vista de todos. Así ocurre, como es sabido, en numerosísimas novelas domésticas, como en la ya citada *Morir Sola*. En esta novela, sólo la muerte de la adúltera podrá consumir su redención: “La muerte había purificado a Amparo de su falta” (52).

La sentimentalidad en la ficción doméstica

El conflicto entre los modos de existencia de la mujer –el espacio de la familia y el espacio del yo– compone el nudo argumental de las ficciones domésticas. Estas “ficciones” se producen desde el ideario sentimental –pequeñoburgués–, cuyos contenidos moralizantes están “rellenados” por la ideología de la domesticidad –burguesa. Más adelante comentaremos las contradicciones que estas combinaciones engendran en la ficción doméstica, como el lugar que debe ocupar el talento femenino. Por ahora, nos detendremos en la orientación sentimental de la novela doméstica.

Ya es un tópico la dificultad de la caracterización de la sentimentalidad. Se suele identificar la sentimentalidad casi exclusivamente con novelas de temática amorosa, tramoyas lacrimógenas e hijos naturales, y no se presta la suficiente atención a la vertiente didáctica –la contradicción que supone el moralismo sentimental– que es esencial a su constitución estética. A pesar de ser uno de los “modos” literarios más empleados en la novela de la Modernidad hay, como explica Luis Beltrán a lo largo de

toda su obra, una cierta confusión en la crítica a la hora de definir y evaluar la vertiente sentimental de la novela doméstica, que dominó una buena parte de panorama literario español de mediados del siglo XIX. Con frecuencia, se entiende la sentimentalidad en la novela doméstica como “subliteratura” o, según más modernas nomenclaturas, “subcultura”. Ángeles Ezama Gil, por ejemplo, en “El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura”, habla de la consagración de las “literatas” de medio siglo: “al cultivo de una literatura sentimental que, ya sea por su falta de calidad, por su excesiva tendencia moralizante, por el fuerte convencionalismo de una escritura dedicada a un público femenino, o por salirse de los límites de la escritura femenina, fueron destinadas al olvido, al recordatorio apresurado o a la crítica despiadada”. (159)

En realidad, como nos recuerda Mariano Baquero Goyanes en *Proceso de la novela actual*, el público lector de novelas (y no sólo sentimentales) fue siempre, desde la génesis del género, mayoritariamente femenino. Este público, según el autor, se decanta por una especie novelística reseñable por su:

[R]adical y muy *sui generis* antirrealismo. Los mundos de ficción que contienen tales modalidades narrativas no pretenden, en ningún caso, ser reproducción fiel del mundo real, de la circunstancia histórica de sus lectoras. Son mundos un poco fuera de tiempo –situables, en todo caso, en un inconcreto pasado– y un tanto idealizados. Lo mágico, lo fantástico, lo inverosímil, tienen amplia cabida allí, cumpliéndose así de forma perfecta ese proceso [...] de sustitución [del mundo real] (189-190)

A pesar de que Baquero Goyanes parece considerar la novela destinada al público femenino como un mero mecanismo de “escape” –en oposición a la novela “de signo masculino”, que empieza, según el autor, en el XVI con *El Lazarillo de Tormes*–, es notable su agudeza crítica al reseñar ciertos aspectos de la novela sentimental, como su empleo de un tiempo y un espacio indeterminados. Se equivoca, en mi opinión al

adjudicar a la sentimentalidad un propósito escapista. Al contrario, la novela sentimental es, en el fondo, una novela destinada a la edificación del lector, tanto como pueda serlo el propio *Lazarillo* o *El Buscón*, como veremos más adelante, nota muy bien tanto la necesidad de “ocupar” el espacio del ocio de la mujer como la preeminencia de un mundo un tanto idealizado en la sentimentalidad. Así, buena parte de la crítica entiende la sentimentalidad en oposición a la literatura realista, que frente a las lágrimas y el melodrama de la primera, representa el mundo como es. Ya exploramos en el pasado capítulo las consecuencias que tuvo la formación del canon literario nacional en el privilegio de la literatura realista, varonil, frente a lo que se entendía como la literatura femenil sentimental (la aparición del público dará casi inmediatamente a la dualidad del público femenino/masculino). También estudiamos cómo se había producido esta identificación del modo realista con la realidad, por lo cual no vamos a ahondar aquí en este tema. Sin embargo, me interesa hacer una serie de precisiones con respecto a la sentimentalidad en la novela doméstica. Para ello, comenzaremos con un intento de definición de lo que es la sentimentalidad en la novela doméstica.

Joanne Dobson, en “Reclaiming Sentimental Literature” propone el concepto operativo de “sentimentalidad literaria” (“literary sentimentalism”), en definitiva, “una orientación imaginativa”: “It is not a discrete literary category, as the term genre might imply, but rather an imaginative orientation characterized by certain themes, stylistic features and figurative conventions” (266). Esta definición, aunque vaga –no puede ser de otra manera, dada la heterogeneidad de la sentimentalidad– es muy valiosa para un primer acercamiento al problema que plantea la heterogeneidad de la palabra “sentimental”, porque reconoce que no estamos ante una estética, ni un género literario,

sino ante un modo literario, ante una “manera”, por así decirlo, de ver el mundo, de plantear un conflicto.

En *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Schiller se ocupa del problema de la moral –la posibilidad de didactismo– sentimental. Caracteriza la poesía sentimental –que viene a ser aquí la poesía moderna– como un interés en la naturaleza que, basándose en una idea, sólo puede manifestarse en espíritus sensibles, es decir, espíritus morales (7).

La poesía sentimental, continúa en otra parte del mismo ensayo, se distingue de la ingenua en que:

[R]efiere a ideas la realidad ante la cual la ingenua se detiene, y en que aplica ideas a lo real [...] Por eso, siempre tiene que vérselas al mismo tiempo con dos objetos en pugna, a saber, con el ideal y con la experiencia [...] O es la contradicción de la realidad con el ideal, o bien su armonía, lo que ocupa preferentemente el ánimo, o éste se siente dividido entre lo uno y lo otro (92).

Schiller nota en la palabra sentimental el principio de contradicción que hemos explicado antes. Esta contradicción, para el crítico alemán, está radicada, como también vimos entre la realidad y el ideal, esto es, “el mundo como es” –la realidad, la literalidad de las apariencias– y el ideal –el mundo trascendental donde lo que importa son las esencias. Naturalmente, Schiller está hablando ya desde un mundo atravesado por la realidad burguesa de la literalidad del ojo que ve. En la novela filtrada por la sentimentalidad pequeñoburguesa, aunque esta literalidad esté muy presente, se intenta descartar, como vimos, esa materialidad para llegar al mundo de las esencias.

En una línea similar a la de Schiller, Bakhtin habla del lenguaje sentimental, que es aquel que se opone a la heteroglosia del mundo (397). Es esta oposición al mundo la que convierte a la sentimentalidad en una orientación radical que categoriza y reinterpreta

el mundo según sus propios parámetros. Como se verá más tarde, las estéticas del romance y del idilio, de las cuales participa en buena parte la sentimentalidad –en tanto que participa del patetismo–, se muestran incapaces en la Modernidad de proveer la radicalidad que precisa esta nueva estética para categorizar un mundo que, por nuevo, le es cada vez más ajeno. Y de esta insuficiencia para construir una visión moral del mundo deviene la heterogeneidad de la sentimentalidad, que por su particular formulación en la novela doméstica –la distinción, no ya exclusivamente entre el mundo público y el privado, sino también entre el deseo de la heroína y sus obligaciones familiares– precisa de nuevas alianzas entre líneas estéticas. Esta reformulación planteará nuevos problemas y dará lugar a nuevas ramificaciones genéricas, como la novela doméstica o el romance amoroso.

Por tanto, como también explica Beltrán, en la sentimentalidad siempre habrá un conflicto radical entre el mundo “real” que se ve obligada a representar –porque tiene que enseñar algo que sirva para este mundo– y el mundo “ideal” al que aspira. Ya hemos comentado más arriba en qué consiste esta contradicción. En el fondo, la sentimentalidad está basada en la utopía pequeñoburguesa: la existencia de un lugar “natural” que el individuo tiene que encontrar por medio de su virtud. Esta contradicción, de cuya base ideológica también nos hemos ocupado ya, se traducirá en su forma estética en el marcado carácter híbrido de la sentimentalidad. Así, la palabra sentimental a un tiempo informará la constitución de la novela doméstica como una novela cuyas premisas ideológicas son, ya desde su base, profundamente contradictorias –la salvación del alma a través del mérito de la virtud– y será a su vez modificada estéticamente por esas contradicciones ideológicas de base. Por eso, la sentimentalidad en la novela doméstica

se deshace del conflicto entre lo público y lo privado que conservaba todavía en la novela histórica y se centrará ya en el conflicto dentro del mundo de lo privado. Por lo tanto, en otras palabras, la forma informará al contenido, que a su vez determinará la forma estética. Ése es el problema de la novela sentimental en general y de la sentimentalidad en la novela doméstica en particular. Por ello, la novela doméstica será tan complicada de definir en cuanto a su género (no en cuanto a su problemática, que está bien clara).

Podríamos caracterizar la sentimentalidad, pues, como una orientación imaginativa de la ideología burguesa. En la novela doméstica, la sentimentalidad es específicamente pequeñoburguesa. Esta tendencia ideológica de la sentimentalidad abonará un campo de batalla en el que el realismo está ganando cada vez más partidarios. El realismo era ya considerado como el modo literario canónico (“varonil”) de interpretar la “realidad” y la sentimentalidad se había visto reducida al ámbito, mayoritariamente femenino, de la ficción doméstica y la novela de folletín. En *La novela de un novelista* (1921), de Armando Palacio Valdés, el protagonista “confiesa” unos gustos literarios un tanto heterodoxos:

En orden a mis tempranas aptitudes para la literatura, con tristeza declaro que a los ocho años aún no habían llegado a mi conocimiento por conducto de los rapsodas homéridas las hazañas de Aquiles [...] Mi erudición era bastante limitada en la época [...] ¡Oh terrible humillación!, me entusiasmaban las novelas de un señor Pérez Escrich (que Dios perdone) y de una doña María del Pilar Sinués (a quien Dios perdone también) [...]” (111)

Además de parodiar el prólogo a *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, en el que ésta declara que Homero, la Biblia y Sófocles no se le caían de las manos en su niñez, también Palacio Valdés se suma a la opinión, ya general, de que la novela

doméstica es pobre en calidad por sus tramas hiperbólicas y su alejamiento de lo que se había dado en llamar “la realidad”, encarnada, cómo no, en el “realismo”.

Pero los ataques no vienen sólo del lado de los escritores “realistas”. En una carta a Juan Valera, fechada el 18 de marzo de 1886, llamada característicamente “La inmoralidad de la novela y el drama contemporáneos”, Concepción Gimeno de Flaquer deplora la preponderancia en la “literatura romancesca” de la “cortesana” sobre la “mujer pura”, porque teme “la influencia de la novela en las costumbres” (apud Sánchez Llama, 254). Esta cortesana es una: “monstruosa creación en el mundo del arte, horrible engendro que repugna a la moral y al sentimiento estético [porque] el literato no siempre toma sus personajes de lo real, sino que les da vida en su imaginación, [por tanto] puede buscar por ideal la virtud en vez de buscar el vicio.” (255)

El ataque a la pretendida moral de “los anatómicos del alma” no es menos furibundo: “Los cultivadores de esta perniciosa literatura han querido escudarse diciendo que, bajo una forma un tanto atrevida, encierran en el fondo tendencias moralizadoras: esas tendencias suelen estar tan hondas, que los espíritus poco analíticos no dan con ellas. Cuando la moral se oculta bajo el fango, es imposible que éste no salpique el rostro de quien la busca.” (apud Sánchez Llama, *Antología* 255). Podemos leer en *Layeta* un ataque similar hacia la novela naturalista: “Ventura comenzó a leer una novela [...] Se llamaba *Naná*. ¡Bonita lectura para una vieja junto a la cama de un moribundo!” (Troncoso de Oiz, 342).

Lo que está en juego en estas críticas, claro, además de las ventas, es el modo de imitar la realidad. Ambos modos literarios, el realismo y la sentimentalidad, pretenden estar imitando la realidad, pero con propósito distinto. Mientras que el realismo imita,

según sus autores, la realidad de lo que se “ve”, esto es, “el conjunto por el conjunto mismo”, la sentimentalidad se ocupa del conflicto de un individuo –femenino, por lo general– dotado de un alma –“bella”– que tiene que moverse en un mundo nuevo, que le es hostil. Y le es hostil porque en este mundo nuevo, burgués y crecientemente capitalista, cada individuo tiene que buscarse por sí mismo un “lugar propio”. Este lugar propio –el espacio privado– será, como hemos aclarado anteriormente, el que se disputen los novelistas, los confesores, los educadores, los médicos y los amantes.

Ahora bien, volviendo a la orientación estética de la sentimentalidad es preciso recordar que entendemos aquí el concepto como referido a una ordenación formal de una problemática históricamente concreta. Una estética literaria, como explica Luis Beltrán en *La imaginación literaria: La seriedad y la risa en la literatura occidental*, es un acervo de imágenes que provienen del folklore –por ejemplo, el héroe, el lugar ameno o las lágrimas, llamadas en otros sitios “motivos literarios”– integradas en la Historia. Es decir, estas imágenes no tienen el mismo sentido –el mismo “contenido” ideológico, añadiría Rodríguez– en todas las épocas, puesto que la problemática no es la misma.

La sentimentalidad como orientación imaginativa, como ya hemos explicado, supone una de las respuestas artísticas al problema de la nueva relación entre el sujeto y el mundo. Pero ésta es ya una respuesta que surge en el plano estético de la hibridación artística de las estéticas históricas –patetismo y didactismo: “patetismo y didactismo se dan la mano en la novela patético-sentimental” (Beltrán, *La Imaginación* 104). Las estéticas del patetismo y del didactismo –como explica Beltrán, el ideal de belleza, bondad y sabiduría, respectivamente–, no son ya capaces por sí solas de componer un adecuado retrato identificativo del personaje triunfador en el nuevo mundo, esto es, de un

personaje que ya tiene que satisfacer las necesidades de un público burgués que, en buena medida, mira a la literatura como producto de consumo, en busca de respuestas, en busca, en definitiva, de una identificación.

La sentimentalidad es, pues, una manifestación artística, una “ordenación estética”, que se produce de acuerdo a una ideología concreta, en este caso la ideología pequeñoburguesa y como respuesta a una problemática histórica concreta, en este caso la necesidad de la imposición de la burguesía y la pequeñoburguesía en el terreno ideológico. Es un “modo de pensar” o, como decía Dobson, una “orientación imaginativa”, es decir, un modo particular de problematizar el mundo. Lo que distingue a la sentimentalidad de las estéticas literarias es su carencia de imágenes propias, por lo que las tiene que tomar prestadas de las estéticas literarias, especialmente del patetismo, aunque también del didactismo.

La sentimentalidad, pues, como modo literario de la Modernidad. Y la Modernidad se caracteriza por lo que llama Beltrán la “mistificación” y Bakhtin la “heteroglosia”. Esto es, la mezcla genérica que dará lugar a nuevos modos literarios, como el realismo o la sentimentalidad, o a nuevas e impensadas combinaciones genéricas –la novela sentimental y la novela de educación, por ejemplo. Las “ficciones domésticas” que nos ocupan aquí son un ejemplo de este fenómeno moderno de la “mistificación”.

El problema que se plantea la ficción doméstica está centrado en cómo las mujeres pueden “moverse” por el mundo nuevo del individualismo. De un lado, el discurso de la ficción doméstica mantiene que el mundo y sus avatares hacen caer – pueden perder– a la heroína. Del otro, el mundo y sus convenciones sociales se toman “como son”, es decir, son “naturales” y la heroína tiene que conformarse a ellos, tiene

que integrarse en el mundo, porque eso es “lo natural”. Claro está, lo que es “natural” en estas novelas es el respeto y el mantenimiento de las instituciones sociales burguesas: el matrimonio, la familia, la moral de corte católico, etc. En definitiva, frente a la alienación que representa la artificialidad del mundo y sus trampas –las que pierden a la heroína–, será en la familia burguesa donde la mujer encuentre su “lugar natural”. Es decir, el individuo está inmerso en una sociedad corrupta que, a su vez, lo corrompe. Para evitar la corrupción, los héroes tienen que hacer un acopio de “méritos”. Estos méritos, en el caso de las heroínas de la ficción doméstica, se centran en la “virtud”. La virtud consiste, por supuesto, en una adhesión fiel al ideario doméstico que ya hemos comentado más arriba: abnegación, sacrificio, dedicación, etc, todas ellas virtudes extraídas del ideario moral “neocatólico” burgués. Burgués porque estas virtudes son individuales y no están sujetas a la sangre ni al linaje. Cualquiera puede atesorar estas virtudes o carecer de ellas, sin importar su condición. Esto es muy claro en la ficción doméstica, donde se mezclan las clases altas y las bajas aunque no sus “voces”, puesto que la única “voz” que se oye es la voz burguesa de la autora.

La trama de estas novelas, como ya hemos dicho, suele presentarse bajo la forma de un conflicto entre el sujeto y el mundo –entre las obligaciones del corazón y las obligaciones sociales, como explica Beltrán (*La Imaginación* 111) –. Desde luego, la convención social siempre triunfa, y es ahí, en el restablecimiento del orden “natural” –convencional– de las cosas donde la heroína encuentra la felicidad, donde se reconcilian la razón y el sentimiento. Porque, en el fondo, en estas novelas, el personaje que triunfa es aquel que sabe –o aprende– a adecuar sus sentimientos a la convención social. Los celos, las pasiones, el secretismo, en definitiva, los movimientos “violentos” del alma,

que están en contra de una vida “ordenada”, son sólo privilegio de los “malos”, que son aquellos que no saben –o, por su mala naturaleza, no pueden– doblegar sus pasiones y adaptarse a la convención social. Así, las pasiones –incluyendo, claro, el amor– son enfermedades morales, “más peligrosas que las físicas, porque no son tan fáciles de curar” (Sáez de Melgar, *La Cigarrera*, 173).

El patetismo y el didactismo en la novela doméstica: La mistificación genérica.

La ficción doméstica está inmersa en la orientación sentimental. En virtud de esta orientación heterogénea, participa tanto de la estética del patetismo como de la del didactismo.

El patetismo, según lo define Luis Beltrán en *La imaginación literaria* (pp. 64-150), es una estética literaria que se sustenta en la construcción de una identidad exterior basada en la belleza. En este sentido se opone al didactismo que, siguiendo al mismo crítico, consiste en la construcción de una identidad basada en la conciencia, en la sabiduría. Ambos modos resultan, respectivamente, en un héroe bueno y un héroe sabio. Estas dos grandes líneas estéticas, que provienen de la literatura oral, coexisten con sus respectivos géneros relativamente separadas hasta la Modernidad o la “mistificación”. El género característico de la mistificación es, claro está, la novela en sus múltiples vertientes. Y será en la novela donde se fusionen estas dos grandes líneas separadas desde el advenimiento de la escritura, la Historia y el dinero. Esta fusión se produce ya definitivamente en el tiempo del reloj, en el tiempo de una vida individual privada inserta, para siempre, en el devenir del tiempo histórico. Pero esta conjunción de individuo e Historia no es patrimonio de la ficción doméstica. Aunque hay conatos de

historia en varias de estas novelas, la Historia se entiende fundamentalmente como telón de fondo para las aventuras –o desventuras– de la heroína sentimental: “el pasado y el futuro no cuentan ni para el héroe ni para su autor” (Beltrán, *La Imaginación* 106). El lugar propio de esta heroína doméstica no es el foro, la esfera pública donde se desarrollan los grandes acontecimientos. Los grandes acontecimientos, al entender de estas heroínas, no les conciernen a no ser que tengan un impacto directo en la constitución de su hogar: “el sentido de todo acontecimiento se limita a la felicidad o desdicha que supone para el héroe” (Beltrán, *La Imaginación* 106). El mundo y sus cuidados no son asunto suyo. Su espacio privativo es, más bien, su casa, el mundo de lo que Galdós llamaría la “intrahistoria”. Es decir, el tiempo no es histórico en estas novelas, sino individual. Es el tiempo de la aventura –o de la desventura–, del azar, de la sorpresa, de la revelación. Se trata, generalmente, de un tiempo lineal, donde los acontecimientos simplemente se siguen los unos a los otros. Los “orígenes” están presentes, sí, pero son orígenes, en todo caso, que tienen que ver con la biografía privada del individuo –a quién se encontró, a quién conoció, ...– y no con un esquema general, histórico, de relaciones en las que participan por entero la nación, la Historia y el individuo.

La novela doméstica suele comenzar con un idilio amoroso o familiar. Las razones ideológicas para que esto suceda las hemos establecido antes: las raíces pequeñoburguesas de la novela doméstica. Ahora veremos cuál es la constitución estética del idilio, tal y como se articula en este momento. El idilio, definido por Luis Beltrán como “la esfera reservada a los valores familiares puros –los valores de la constitución de la pareja y el crecimiento de la prole, esto es, los momentos esenciales de la constitución

de la familia monogámica” (*La Imaginación* 125), pertenece, como el romance, a la estética patética. Sin embargo, por su especial constitución temporal y espacial –un tiempo estacionario y un espacio reducido a la tierra natal–, el idilio no es apropiado para la novela, en la que se privilegian, por necesidad constitutiva del género, un tiempo y un espacio orientados hacia el futuro. El futuro, que viene representado en la novela por la importancia suprema que adquiere el final, es necesario en la ficción doméstica porque representa la evaluación final del personaje a través del sistema de premios: una familia amante, por lo general, y castigos: casi siempre, la muerte. La ficción doméstica no admite disidencias.

Por la inadecuación del idilio para constituir por sí mismo una novela, en la novela moderna en la que perviven los elementos del idilio, éste suele ser destruido para volver a ser establecido al final. De hecho, la destrucción del idilio y su posterior reconstrucción total o parcial, constituye con frecuencia el argumento de la novela doméstica. Desde luego, el elemento más aparente y fructífero del idilio en la ficción doméstica es el de la constitución de la familia burguesa, en la que todavía coexisten las generaciones –abuelos, padres, hijos. Pero en estas novelas el idilio no se reduce a la temática de la formación de la familia, su destrucción y posterior restablecimiento. La imagería agrícola, característica de esta estética, aún atraviesa gran parte de estas novelas. Piénsese, por ejemplo, en el final de *Una hija del siglo* (1873):

Estas seis personas se detuvieron ante un arbolito tan cargado de lilas, que parecía llevar un ropaje de amatistas [...]
– ¡Quiera Dios, amor mío, que este arbolito sea la imagen de tu juventud! Dijo Clemencia dando un beso en la frente de su hija; quiera Dios que siempre esté tu alma llena de floridas galas y que jamás la desgarran las espinas del dolor! (Sinués 216)

O en la prolija descripción de uno de los primeros cuadros que pinta la Julia de la obra de Pilar Sinués, *La senda de la gloria* (1863), el que le reporta su primera fortuna: “... en una praderita sombreada por grandes árboles de espeso follaje, y sobre el verde musgo, corría un arroyuelo semejante a una cinta de plata: a su orilla [...] dormía una joven [...] (41).

La imaginería agreste tiene varios usos en la ficción doméstica. En primer lugar, recupera la imagen de un tiempo cíclico de renacimiento y muerte, un tiempo “natural”, del “arraigo” en el pueblo natal, que es, en muchas ocasiones, el “lugar verdadero”. El campo es, por ello, uno de estos lugares naturales. En su lecho de muerte, el bandolero-torero Curro expresa a Rosa la cigarrera el deseo de “ser tu esposo y vivir felices en el campo, lejos del mundo y de los hombres” (Sáez de Melgar *La cigarrera...* 608). Esta imagen presta un contrapunto importante al mundo “artificial” del desarraigo, normalmente encarnado en la imaginería urbana, las modas, las calles y sus escaparates, y demás parafernalia. En segundo lugar, se utiliza para “naturalizar” las instituciones burguesas, como la familia o incluso la nueva forma de Monarquía –la soberana es “madre” del “pueblo”, que es una “gran familia”, etc. De esta manera se perpetúa la división genérica (sexual) de la vida en esferas (mujer–doméstica –interior– hombre–laboral–exterior).

Otro de los elementos importantes del idilio que pervive en esta clase de ficciones es el de la “transmisión de valores familiares”, como lo llama Beltrán. Los valores familiares consisten en la identidad entre generaciones –entre los miembros de una misma familia, en su versión doméstica. Suele adoptar aquí la forma de un parecido familiar, sobre todo entre madres e hijas, que heredan las características físicas o morales

de sus progenitoras. Con frecuencia, de hecho, es precisamente la falta de identidad entre las generaciones la que provoca la destrucción del idilio, como ocurre en *Una hija del siglo*. Los tiempos han cambiado, incluso para las literatas de mediados de siglo.

La destrucción del idilio es uno de los nudos argumentales esenciales en la ficción doméstica. De un lado, suple a las novelas del conflicto patético: una heroína, sin tierra ni parentela, en un mundo extraño, ha de encontrar su lugar en el mundo social. Del otro, es esencial para el didactismo moral burgués mostrar cómo es la virtud individual, y no los valores del linaje –la sangre, la tierra– lo que ayuda a la heroína a triunfar.

En el idilio todo se repite –porque para este tiempo todo debe repetirse. Su punto de referencia no se encuentra ni en el presente, ni mucho menos en el futuro, que se percibe como sombrío, por su propia inestabilidad. El tiempo cíclico del idilio celebra que todo “siga igual, “como siempre”. El tiempo del idilio se opone radicalmente – porque lo desconoce– al tiempo de la Historia y sus avatares. Por esta razón, es necesaria la pervivencia de los valores familiares. Pero, como ya se ha mencionado más arriba, este tiempo se opone también radicalmente al tiempo novelístico moderno, que tiene una marcada orientación hacia el futuro. Tamizado por el tiempo histórico del capital, el idilio agrícola se traslada a la ciudad de provincias y las familias sustituyen a las generaciones. Debido al conflicto radical entre el tiempo cíclico y el histórico, el idilio tiene que restringirse en la Modernidad a una defensa de los valores familiares –incluyendo la vertiente amorosa de la formación de la pareja, pero ésta siempre supeditada en la ficción doméstica a la formación de la familia burguesa–, que sólo pueden desarrollarse en la vida privada.

Para el patetismo novelístico, que como vimos, se basa en la construcción de una identidad bella, buena y acabada que se enfrenta al mundo, esta identidad generacional que defiende el idilio supone un problema, sobre todo en la Modernidad. Los personajes novelísticos tienen que ser diferentes los unos de los otros para que pueda haber un conflicto, que es lo que mueve la acción hacia adelante. Por ello, la transmisión de valores familiares se hace, en muchas ocasiones, por vía de matrimonio entre familiares cercanos. En la novela doméstica encontramos numerosos ejemplos de estas uniones, como en *Rosa, La cigarrera de Madrid* (1872), no sólo entre gentes del pueblo llano, como el tío Golondrino o la tía Sabandija, sino también entre los primos Aurelio y María Isabel –que, por cierto, también repite el nombre de su madre– u Octavio y Rafaela. Este rastro del idilio resulta extraño e incomprensible en esta época, que celebra no la identidad, sino la diferencia. Y es desde el valor de la diferencia desde donde se reinterpretan estas alianzas familiares–se asegura así una continuación entre los hijos y los padres– como un “incesto”. Es así como, lo que algunos críticos han celebrado como potencialmente subversivo, obedece precisamente a todo lo contrario.

En la novela doméstica es, como ya se ha comentado antes, el tiempo de la aventura –y no el idilio amoroso ni el familiar– el que mueve la acción. El tiempo de la aventura es uno de los primeros tiempos lineales que conoce la literatura, y se caracteriza por su marcada orientación hacia el futuro, hacia el “¿qué pasará después?”. En la novela moderna, el tiempo que mira hacia el futuro estará determinado por su orientación comercial (el suspense vende, como se sabe). Los escarceos amorosos, los secuestros, los encuentros y desencuentros marcarán una trama que se desenvuelve, por lo general, según el conocido principio de acción y reacción: basta que se resuelva un problema para

que surja otro. Todo aquí ocurre “de repente”. En la novela doméstica, por sus conexiones con la sentimentalidad, el patetismo y el idilio, esta aventura suele ser de corte amoroso. Pero la aventura bruta, como explica Bakhtin, no puede ser el único motor tampoco de la novela (*Forms of Time and The Chronotope in The Novel* 390). Necesita de una idea, una fuerza que dirija la aventura hacia un fin concreto, que en la novela doméstica será el reparto de premios y castigos. Esta idea directriz, en la sentimentalidad y en la ficción doméstica es siempre, en última instancia, moral e ideológica: se trata de la justificación del lugar que el Estado burgués ha reservado a la mujer.

La mezcla del tiempo de aventuras con la orientación sentimental tiene, en la ficción doméstica, el propósito de construir un tiempo adecuado a la novela moderna. Porque hemos de tener en cuenta que, la aventura, como nos recuerda Beltrán, no es propia de la sentimentalidad (102). La sentimentalidad, cuyo asunto es el recuento de las emociones que uno experimenta en su propio dormitorio, no puede proveer por sí sola, como el idilio, un tiempo novelístico adecuado a las exigencias de los tiempos.

Así, en la ficción doméstica se mezclan los elementos de la aventura con los elementos del romance; hablamos, de hecho, muchas veces, de “desventura”. Esta mezcla tiene el carácter de una prueba, a la usanza romancesca. Pero no estamos hablando de lo mismo. En la prueba del romance “puro” será el linaje y la heroicidad –innata– del personaje lo que le ayude a superar la prueba. En la ficción doméstica, no. En la ficción doméstica, pese a su conjunción de elementos propios de estéticas e ideologías pasadas –los personajes aristocráticos, por ejemplo–, estas nociones de clase, belleza o nacimiento no son garantes de que la heroína pasará la “prueba”. Esta prueba es, en la ficción doméstica, ya plenamente individualista, y serán las virtudes individuales –la

castidad, la abnegación, el sacrificio— las que permitan a la heroína salir triunfante de la prueba o no. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que las heroínas no posean atributos innatos que les den una cierta “ventaja” natural para enfrentarse con el mundo. De hecho, excepto la Julia de *La senda de la gloria*, todas ellas poseen una nada despreciable belleza física —casi siempre del tipo pálido—, trasunto muchas veces, según las autoras, de su valía moral. Pero será esta belleza, en muchas ocasiones, la misma “prueba” que las heroínas tendrán que superar —porque las hace más vulnerables a la seducción.

En la sentimentalidad perviven los elementos del romance, que son, junto con el tiempo de la aventura, los que mueven la acción, aunque adquieren un nuevo significado, distinto del original. Estos elementos, bien conocidos por el público, son la orfandad del héroe o el misterio de su linaje, el secuestro, la coincidencia, los encuentros y desencuentros entre los distintos personajes, el interés amoroso —explotado hasta la saciedad en la ficción doméstica— y otros similares. Muchos de estos elementos tienen una estrecha relación, desde luego, con la antigua construcción del héroe patético, precisamente porque el héroe patético, en muchas ocasiones, carece de biografía. Y carece de ella porque no la necesita, porque sus valores están garantizados por el linaje, como ya dijimos. Sin embargo, esta construcción estética del héroe patético se enfrenta, en la Modernidad, a una serie de dificultades. De un lado, los valores del linaje, ante el arrollador triunfo del individualismo, ya no son capaces de garantizar nada, es decir, no pueden garantizar un héroe lo suficientemente virtuoso como para enfrentarse al “mundo” y salir triunfante en este encuentro. Del otro, el nuevo proyecto burgués de la Historia lineal, el individuo y la nación, no puede admitir ideológicamente otro valor que

no sea el mérito individual. La ideología de la sangre ha sido ya sustituida por la idea de la familia, que es precisamente lo que viene a recalcar la novela doméstica.

El problema de la sentimentalidad, al menos de la sentimentalidad moderna, es que necesita un sujeto que siente y padece, que tiene un “problema”. Y el héroe o la heroína patético es incapaz de desempeñar este papel por sí solo. De lo único de que es capaz el héroe patético es de mostrar al mundo sus virtudes, pero es incapaz de cambiar ese mundo ni de adaptarse a él, esto es, el héroe patético no “aprende” en el mundo “real”— de ahí vienen los escenarios maravillosos en los que suele moverse. Y esta incapacidad proviene de su propia constitución estética: el dechado de virtudes bellas no basta para crear una conciencia, esta vez sí, en el lector.

Para resolver este problema, el mundo se convierte en un lugar hostil, sujeto al desenfreno de un futuro anegado de sombrías nuevas. Así, la sentimentalidad, que se autocaracteriza como moral, desemboca en “un lenguaje artificial, alejado del mundo” (Beltrán, *La Imaginación* 111). Del mundo contemporáneo, claro está. Este lenguaje artificial refleja un mundo también artificial, idealizado, que las autoras quieren retomar para mostrar las virtudes. Con no poca frecuencia, las autoras llegan a la conclusión de que el mundo “real” —esto es, en las autoras, el mundo de las convenciones sociales— no es el lugar apropiado para la mujer virtuosa, y mucho menos para la mujer de talento. Pero el único mundo en el que la sentimentalidad y, por ende, la ficción doméstica, tienen sentido es en el mundo de la heteroglosia. Es aquí, y no en ningún otro lugar, donde las autoras pueden hacer su prédica moral. Porque el momento en que escriben, es un momento de peligro. El mundo ordenado, convencional, se está diluyendo en un mundo individualista, en el que nada es ya lo que parece. Las mujeres pueden ser bellas, pero

inmorales. Hay aristócratas buenos, pero también malos. Y el pueblo llano ya no es simplemente chusma, como muy bien sabía Galdós. Cada vez se va haciendo más necesario un retrato de todas las individualidades –de todos los sujetos– que componen el mundo. Tímidamente, las autoras de la ficción doméstica se debaten entre el mundo convencional y el mundo heteroglósico. Los “malos” provienen de todas las clases sociales. Pero siempre gana la convención social. Y gana porque es el único reducto de un orden que hay que preservar, porque es solamente este orden el garante de un lugar en el mundo. En el fondo, las autoras de la ficción doméstica están llevando a cabo la única defensa de la mujer que saben. En un mundo hostil, individualista y, por eso, paradójicamente, depredador de las individualidades, el lugar más seguro es el reducto de la propia casa, y los únicos individuos en que se puede confiar pertenecen a la propia familia. Ahora bien, es también necesario modelar este reducto ideal. Y esta remodelación tiene que venir de una mujer buena. Las mujeres buenas de la ficción doméstica son la única esperanza de salvación de un mundo que se desmorona. Esta salvación pasa, claro está, por la prédica de una desconfianza total y por un “polemismo” radical. La visión sentimental del mundo está en lucha total contra el mundo “real”. Este mundo se divide en buenos y malos. Los “malos” tienen a veces, incluso, cara de malos, como la irónicamente llamada Amanda en *La senda de la gloria*. A estos malos no les queda otra alternativa más que reformarse o morir. En el mundo doméstico no hay “otros”.

La mirada de la sentimentalidad, entonces, está radicada en un hipotético pasado idealizado que se refleja en las estéticas que fagocita, como el idilio. Para hacer cambios en el mundo –para crear una conciencia nueva– la sentimentalidad necesita estar aliada a

la moral, como ya notó tempranamente Schiller en su análisis de la poesía sentimental. El mundo artificial que recrea la sentimentalidad está relacionado estrechamente, como ya hemos visto, con la estética del romance, su origen más inmediato. Pero la fuerza de la estética del romance está ya perdida para la sensibilidad moderna, que no concibe, en el fondo, un mundo alejado de lo que ve, de lo que experimenta y sobre el que puede influir en tanto que sujeto. El romance persiste en ciertos símbolos y tradiciones que han perdido su sentido originario y que se utilizan principalmente para impulsar el tiempo novelístico.

Será a través de un “polemismo” radical como se construya una conciencia en el lector. Lo que llamaría Bakhtin “heteroglosia” y Beltrán, “otredad” existe poco o nada en la línea sentimental. De hecho, la otredad es un peligro que se debe evitar a toda costa. La voz del discurso “otro” que a veces se deja oír privadamente, en el dormitorio, supone una amenaza de un mundo que se percibe siempre como hostil a la causa de los “buenos”.

Siguiendo a Beltrán, hemos definido el didactismo como “la creación de una conciencia, de un *ethos*” (*La Imaginación* 154). El didactismo, continúa Beltrán, responde a una “utopía estético moral: la búsqueda de la bondad, de la excelencia” (*La Imaginación* 154). La creación de esta nueva conciencia –descubrir y enseñar, mediante la domesticidad, el nuevo lugar de la mujer en la ideología burguesa– exige el dogmatismo más furibundo y radical. La “voz” del autor –autora, en este caso– ha de imponerse a cualquier amenaza del mundo exterior, incluso a la voz de los personajes de la novela. Y tiene que ser la voz de la autora la que se imponga a sus personajes, porque sus personajes son patéticos, no didácticos. Como tales, no pueden construir una conciencia en el lector.

En la ficción doméstica, es la voz directa de la autora, en forma de digresión, la que tiene que suplir el didactismo moral que se pretende. Esta digresión no es ajena a la sentimentalidad novelística, que, por su doble heterogeneidad –la de la sentimentalidad y la de la novela– admite sin problemas la incorporación de otros géneros narrativos, como las cartas –muchas veces confesiones–, los diarios o el excursus moral. De hecho, en la ficción doméstica conviven dos narrativas paralelas: la acción y el comentario, y la una pierde su sentido sin el otro. La acción sirve de ejemplo “práctico” de la teoría vital que desarrollan las autoras –es probablemente este carácter ancilar de la acción lo que ha impulsado a algunos a descuidar el estudio de la forma de las novelas domésticas. Esta teoría tiene que expresarse explícitamente, porque en el individualismo, el lugar “natural” que se defiende en la novela doméstica no es ya, ni mucho menos, evidente.

También el prólogo que acompaña con frecuencia a la novela doméstica recalca no sólo la veracidad, sino también –no tiene otro remedio– la condición de ejemplaridad de la historia. En uno de los prólogos a *Una hija del siglo*, Sinués de Marco lanza, por boca de la hipotética Marquesa de Valnoble, que, según ella, le refiere la historia, la siguiente admonición al lector: “Mientras que el trabajo no se mire como el primer elemento de vida, y la moderación en los deseos no domine a las aspiraciones de la vanidad; en tanto que no se eduque a la mujer para la religión y el deber, esta desolada historia tendrá innumerables copias” (5-6).

En la dedicatoria al público de *La senda de la gloria* hallamos similares pretensiones de verdad. Los personajes son “retratos que he copiado del natural” y la novela es una historia “lastimera” porque “encierra sombrías verdades”. Para Faustina Sáez de Melgar, los novelistas tienen “el inapreciable don de viajar con el pensamiento,

el no menos grato de penetrar en todas partes profundizando los abismos del corazón y sobre todo, el más inapreciable para mí de simpatizar con los lectores...” (313).

Hemos mencionado ya que el patetismo, por su forma estética, no puede enseñar nada. Como mucho puede mostrar. Pero, si bien esta muestra podía ser todavía productiva antes de la Modernidad, tras su advenimiento esto es imposible. La reunión de todas las virtudes en grado sumo –belleza, bondad, talento, piedad...– no le bastan al héroe patético, inserto en su pequeño recinto de moral familiar, para convencer de nada al nuevo público lector. Los valores patéticos, que antes estaban garantizados por un linaje por encima del cuestionamiento individual –no hay sujetos que puedan “ser lo que son”– sucumben ante el culto moderno a la diversidad y a la experiencia subjetiva por encima de un mundo dado, ordenado desde arriba. La lucha de la orientación sentimental contra el mundo es una lucha a muerte, es una lucha por la supervivencia de la que, en última instancia, quizá no resulte victoriosa.

En ocasiones, el mundo pintado en la sentimentalidad adopta una forma que coincide con la experiencia “real”. Esto es, se incluye en la trama de la ficción doméstica un amplio espectro social –y moral– en el que se pueden “oír” voces que no coinciden con las ideas del autor. Así, el peligro de la heteroglosia se ve representado por otros personajes de la novela, como Jaime en *La cigarrera*, Natalia y Amanda en *La senda de la gloria*, el Barón en *Una hija del siglo*, Teodoro en *Fausta Sorel*, etc. En este sentido, en el de la inclusión de la otredad, la obra más lograda de las que comentamos es *La cigarrera*. En esta novela están representados todos los niveles de la sociedad, desde el mundo bajo –el de Rosa, su familia y los bandoleros a los que se une– hasta el mundo aristocrático y el de la burguesía adinerada. En esta novela, mediante el recurso del

“azar” todos estos niveles interactúan y, de hecho, es posible incluso cambiar de clase social. Rosa, por ejemplo, se casa con don Jaime. Esta movilidad social es ya una característica del realismo. Sin embargo, lo que mantiene a esta novela dentro del ámbito de la ficción doméstica es la visión única de la realidad. Es decir, aunque la Historia, el individuo y la nación aparecen en la novela, estos elementos sirven simplemente de vehículo –de telón de fondo– para hacer llegar al lector la voz de la autora, que llena de digresiones las descripciones de las batallas y de los acontecimientos conducentes a la imposición de una moral única.

Otro caso que pudiera parecer que se aparta algo de la tónica general de la ficción doméstica, es el de Julia en *La senda de la gloria*. Julia, a diferencia del común de las heroínas domésticas, no es bella, aunque sí agradable a la vista. Julia tiene talento. Julia sabe hacer algo. Ahora bien, queda bastante claro en la novela que el talento –las cualidades excepcionales– está reñido con el lugar de la mujer en la ideología de la domesticidad. El talento femenino representa un problema. Y representa un problema porque, de entrada, se tiene que circunscribir al espacio del ocio, puesto que el espacio del trabajo –privado– está ya ocupado por la familia. Sin embargo, en el mundo masculino el talento ocupa la esfera pública. Y resulta difícil conjugar esta diferencia desde una ideología burguesa que, por encima incluso de la domesticidad femenina, privilegia el individualismo, el mérito individual. Aquí la domesticidad se tambalea. Por encima de la diferencia sexual está el reconocimiento de las identidades individuales. De hecho, esto es lo que provocará, en última instancia, el colapso de la ideología de la domesticidad y la extrañeza que representa en la actualidad la novela doméstica, ya sólo aceptable hoy día en televisión y con vestidos de época. La solución a este problema que

puede ofrecer *La senda de la gloria* es un tanto ambigua. De un lado, el talento individual no puede ser suprimido –dentro de la ideología burguesa eso es imposible, porque el talento “aflora”. Del otro, el talento es una amenaza para la armonía doméstica, puesto que, si la mujer se entrega a él, inevitablemente descuidará las labores del hogar. Es necesario, pues, un compromiso, que, tal como lo caracteriza Sánchez Llama en “Representaciones de la autoría intelectual femenina en las escritoras isabelinas de siglo XIX peninsular”, pasa por su supeditación a “un satisfactorio apoyo masculino” (754). Pero esta supeditación está herida de muerte. Por eso, la única solución para Julia es la muerte, porque su talento, literalmente, no cabe dentro del ámbito de la domesticidad. Julia carece, por su talento, de las virtudes domésticas –aunque posee las virtudes morales– y una mujer sin virtudes domésticas es inaceptable, es, en el fondo, tan “otra” como la de moral cuestionable. Clemencia, la amiga de talento de Julia, tampoco puede formar una familia satisfactoria. Tras casarse con un anciano y cuidar de él y de su padre –del de ella, se entiende– hasta la muerte de ambos, se consagra a su arte. La autora dice de ella que es dichosa, pero Clemencia es una excepción que, en el fondo, no se puede tolerar. Por eso no tiene descendencia. El armonioso cuadro de familia y el mérito individual, aunque sea el de una mujer “de corazón”, son incompatibles. En última instancia, el premio que la autora reserva a Julia y a Clemencia, las mujeres de talento, es, por supuesto, la gloria eterna. La fama, la gloria mundanal no es para las mujeres, ni siquiera en una novela que se ha querido leer en ocasiones como apología del talento femenino. La propia Sinués, al principio de la novela, declara:

Hay en todo hombre de altas condiciones de carácter una especie de repulsión y desdén por todas aquellas mujeres que se salen de las condiciones habituales de su sexo: así es más fácil que una mujer de escasa belleza física, pero de cualidades dulces, de dotes

de carácter suaves; es más fácil, decimos, que una mujer así consiga un amante apasionado, que el que lo logre una belleza acabada, altiva y exigente, aunque se halle dotada de gran talento y de gran cultura intelectual. (*La Senda* 8)

En *Ángela o el ramillete de jazmines*, de Faustina Sáez de Melgar, (1865) la visión del mérito se complica, puesto que se hace explícita la doble moral con respecto al talento femenino y masculino:

[...] pero yo te suplico, alma mía, que ahogues en tu corazón esos delirios funestos que pudieran un día hacerte desgraciada. Tú no debes brillar por tu propia claridad, sino, por los reflejos de un sol que, iluminándote, te envuelva con sus rayos.

— ¿Y quién será ese sol?...

—Yo lo seré; lo siento aquí en mi corazón, en mi cabeza; conozco que con tu amor haré milagros, tu entusiasmo me contagia, y necesito levantarme de la esfera común para que tú me ames, porque tú no me amas del mismo modo que yo á ti. Tú eres para mi alma una necesidad imperiosa; sin tu amor, nunca sería nada; con él seré lo que tú quieras que sea. (89)

— ¿Y abandonarás tus estudios?

—Nunca; seguiré mi carrera hasta el fin, hasta doctorarme en leyes; estudiaré al propio tiempo el teatro y la literatura, probaré en todos los géneros, y si comprendo que no he nacido poeta, me lanzaré á la política, y á fuerza de aplicación y constancia conseguiré uno de los primeros puestos, que vendré inmediatamente á ofrecer á tus pies.

Ángela se había quedado pensativa; le parecían quiméricos los proyectos de su primo; sin embargo, ella también sentía una cosa parecida, se juzgaba capaz de hacer algo que la diese reputación y fama. (92)

—Precisamente mi sueño dorado es Madrid; allí puedo perfeccionarme en la música y en el canto, familiarizándome con ese arte divino que tanto dice á mis sentidos y á mi corazón.

—Eso no, Ángela; yo no quiero que tú seas artista.

— ¿Y por qué no?..., ¿te disgustaría verme cubierta de palmas y laureles, llena de gloria y con un nombre ilustre que resonase en todos los ámbitos del mundo?...

—Me lastiman tus ideas, querida mía; ¡por piedad no pienses así! no estudies nada, no aprendas nada más que lo que sabes. Las mujeres deben concretarse únicamente al cuidado de su casa, al amor de su esposo y de sus hijos. (93)

[...]Estas eran las ideas del joven: sin embargo que era muy instruido y tenía muchísimo talento, participaba de las rancias

preocupaciones de muchos seres ignorantes que prefieren ver á la mujer reducida á la nulidad y á la inercia que verla elevarse por medio de la inteligencia en el terreno de la publicidad y de la gloria.(110)

En este pasaje están sintetizadas las contradicciones burguesas de la época: si lo que ha de primar es el mérito individual, encarnado en el caso de la mujer en la virtud, dentro de un sistema que no valora de la misma manera el talento femenino y el masculino se hace punto por menos que imposible mostrar la jerarquía de las almas. Por eso, como dijimos antes, se hará necesario separar y reducir el ámbito de la novela doméstica al alma femenina, puesto que las mujeres, en tanto que participan, por su “naturaleza”, de las cualidades sensibles, sí podrán ser comparadas entre sí.

Puesto que los personajes de la domesticidad –como los de la sentimentalidad, el romance y el idilio– son personajes patéticos, es imposible que desarrollen una conciencia, en el sentido de que rara vez el personaje es capaz de aprender algo y seguir su vida. Esta imposibilidad lleva aparejada la imposibilidad de reforma, excepto en el caso de algunos personajes masculinos, como Jaime y el Barón, en los que, a pesar de todo, no se produce un auténtico cambio de conciencia, porque estéticamente carecen de ella. De hecho, ésta es la razón por la que los héroes patéticos poseen las virtudes –o los defectos– en grado sumo, porque son incapaces de aprender, de desarrollar una conciencia. Serán los héroes sabios, que provienen del didactismo, los que introduzcan, con el tiempo, un desarrollo de conciencia, un aprendizaje, los que sean capaces de cambiar. Estos personajes –los patéticos– sufren crisis repentinas y no cambian, sino que se transforman, casi mágicamente pasan de ser villanos a ser buenos. Éste es también el caso de Diego en *La senda de la gloria*. Su redención pasa, desde luego, por el amor incondicional de una mujer buena. Por ello los personajes femeninos, aunque sufren

también este tipo de crisis –piénsese, por ejemplo, en Amanda de *La senda de la gloria*–, no pueden ser redimidos, jamás pasarán “al lado de los buenos”. Otro es el caso de Rosa, la que da título a *La cigarrera*. Rosa, una inocente engañada por don Jaime, se tiene que travestir cuando pasa al bando de los facciosos –no puede ser “mala” por sí misma. En *La cigarrera*, dicho sea de paso, el recurso al disfraz –que tiene mucho en común con los bruscos cambios de fortuna de los personajes– es bastante común. Este disfraz cambia no sólo la clase social –las lavanderas se pueden hacer pasar por aristócratas–, sino incluso el sexo. Pero será, paradójicamente, el disfraz, el encargado de hacer salir a la luz –esencial en un mundo que ha desechado la identidad entre el ser y el parecer– las debilidades morales de ciertos personajes. Cuando Rosa cambia de vida –cuando cambia de sexo–, puede lanzar la siguiente proclama: “¡Odio a la humanidad, guerra a los ricos y a los aristócratas!...Guerra sin cuartel a todos los devotos que recen el rosario y tengan entrañas de piedra. Protección a los pobres y desvalidos, amparo completo a los débiles y a los niños” (312). Esta proclama es, en el fondo, una proclama femenina. En una especie de retorno al ideal romanesco –ya se dijo que había mucho del romance en la domesticidad. Contra lo que se está luchando es, en efecto, contra la ideología burguesa del progreso, que castiga a los débiles. La naturaleza humana, según la ideología doméstica, ha de imponerse a la “naturaleza biológica” de las pasiones y la rapacidad.

En definitiva, la novela doméstica surge de un compromiso precario entre la ideología burguesa de la familia y la moral neocatólica, y la ideología pequeñoburguesa de las pasiones –buenas y malas. Su composición imaginativa, en contra del modo realista de la “vista”, está dirigida hacia la sentimentalidad, lo que le permite hacer una nueva combinación de la estética del didactismo –la utopía de la bondad– y de la del

patetismo –la utopía de la belleza– y reubicar el lugar de la mujer hacia el hogar. Este “lugar natural” que defiende la ficción doméstica no está exento de problemas. La propia ideología burguesa que la respalda rechaza, como ya se ha comentado, la idea de un individuo –independientemente de su sexo– carente de mérito. El único mérito que es capaz de ofrecer la novela doméstica es el de la virtud, y esto es, a todas luces, insuficiente en una representación literaria que se aleja progresivamente de la visión maniqueísta radical de la sentimentalidad. En su lucha contra el modo realista de escribir, la sentimentalidad poco tendrá ya que hacer, salvo como literatura “menor”, apartada del canon por los nuevos modos de escribir, ahora heteroglósicos e inseparables, por tanto, de la “voz del otro”. En última instancia, ya no existen los “lugares naturales” ni son admisibles las visiones exclusivamente morales –esto es, no completamente literales– del mundo.

Capítulo IV. Las novelas del pensamiento crítico.

Introducción

En este capítulo exploraremos cómo la perspectiva dramática –en términos muy generales, el conflicto entre el “sujeto” y el “mundo”– que rige la problemática y la construcción estética e ideológica de los géneros que hemos analizado en los tres capítulos anteriores, se concebirá, sobre todo durante el último tercio del siglo XIX, a partir de lo que Juan Carlos Rodríguez, en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, llama el “concentrado de lo real” y el “concentrado de lo natural”. Si desde el drama sangriento de los orígenes de la historia burguesa, el drama de la naturaleza humana y el drama de la vida doméstica, se articulan unos postulados que construyen estética e ideológicamente las identidades de las mujeres burguesas como conflictivas, en las novelas que vamos a analizar aquí, la problemática estará centrada en dos frentes. En primer lugar, desde estas novelas se articulará un ataque crítico contra un mundo en el que ha triunfado definitivamente la literalidad del “materialismo” –el positivismo y el empirismo– burgués y, en segundo lugar, la lucha ideológica que se articula desde esta problemática estará enfocada en la exposición de las consecuencias de lo que se plantea como la cosificación –la objetivación– del mundo. Así, las novelas que estudiaremos en este capítulo estarán centradas, no tanto en el estudio de la conformación conflictiva y contradictoria de una identidad –burguesa– como en la problematización de la vida individual frente a la vorágine del mundo. Por esta razón, en estas novelas se articulará,

desde una posición intelectual crítica, lo que se percibe como la discordancia entre lo ideal y lo real, entre el espíritu humano y la materia del mundo.

La Intelectualidad Crítica

Así, el intelectual, cada vez más alejado de las esferas del poder político y de la publicidad del mundo, tendrá ya sólo su escritura como plataforma de acción. Desde esta plataforma intentará llegar a lo público precisamente a través del público, que será el único punto de contacto entre el intelectual y lo que se expresará, en términos generales, como “mundo”. Hemos de tener presente también que, como explica Mariano Maresca, en *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*, un texto clave para comprender la coyuntura de este momento y al que nos referiremos a lo largo de este capítulo, que esta relación entre el escritor y su público es ante todo una relación de “servidumbre”: “El gabinete del intelectual aparece así como lugar de la voluntad de 'poesía', pero también como sede de esa otra tensión de la servidumbre económica. La filosofía nace de entre esa miseria y precisamente por eso es necesario postular una filosofía escrita de otra forma” (*Hipótesis* 38). Así, Maresca explicará la distancia entre la utopía moral científica y la realidad como “un vacío” que rellenará lo que llama el “pensamiento crítico”. El discurso que produce el pensamiento crítico, para Maresca, será por necesidad un “discurso subalterno”, ya que, en tanto que discurso de la burguesía hispana³⁹, se situará dentro de un campo en el que se da “una doble distancia: distancia y diferencia respecto de la ideología dominante, pero también respecto de los planteamientos alternativos que impugnan abiertamente el dominio de aquélla”

³⁹ Como se recordará, según Alicia Andreu, la burguesía española no rechaza la ideología del poder (la aristocrática y tradicionalista, fundamentalmente), pero tampoco continúa sus planteamientos.

(Hipótesis 66). A través de esta conciencia crítica, pues, y frente a la ciencia, se intentará problematizar la vida en un mundo que tanto el empirismo como el positivismo habían ya desproblematizado. De este modo, el conflicto entre la forma y el fondo, el ser y el deber ser, la teoría y la práctica, adoptará una nueva tematización. Aunque la ideología de base es radicalmente burguesa –pequeñoburguesa, para ser más específicos– el conflicto espíritu/materia al que aludíamos antes se tematiza a través de la ideología anterior del “alma bella”. La causa de esta “recuperación”, como explica Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria*, se encuentra en el horizonte kantiano. Para Kant, hay una unión en cierto modo “nostálgica” entre lo trascendental y lo empírico, entre la teoría y la práctica –la vida. La razón de esto es que, como ya hemos apuntado antes, las formas puras no pueden ser “vistas”. Sólo se pueden ver –conocer– en su envés, esto es, en el cuerpo, en la práctica, en la vida.

Este cambio de horizonte ideológico tiene importantes consecuencias en la manera de concebir la relación entre la teoría y la práctica. De entrada, como seguirá explicando Rodríguez, desde el horizonte ideológico positivista-empirista, la problematización feudal del saber –el Diablo es el que sabe mal, el que lee mal el Libro– se transforma en la problematización de la vida –Drácula es el que vive mal: duerme a deshoras, se alimenta de sangre humana y su imagen no se refleja en los espejos⁴⁰. Dentro de las novelas que nos ocupan, este problema se tematiza a través de la relación indisociable entre la escritura y la vida. El traslado burgués del “ser” al espacio privado, “íntimo”, del sujeto, donde se encuentra su “verdad”, dará así lugar a una nueva concepción del acto de escribir. La escritura es ahora la expresión del alma bella y el

⁴⁰ Hay un momento de transición en la problemática el saber/la vida que está representado en *Fausta Sorel*, de María del Pilar Sinués de Marco. Aquí, la protagonista no sabe vivir, puesto que no tiene madre.

escritor un ser privilegiado, no ya por el genio romántico o el conocimiento empírico de los hechos del mundo, sino por su capacidad de plasmar su alma en el papel mejor que ningún otro. Como el espíritu –puro– no puede ser visto y lo único que se puede ver es la vida, hay que demostrar la calidad del alma –que es, en el fondo, la calidad de la escritura– con la vida. La escritura es, de hecho, la escritura de la vida. Por eso, la escritura en el horizonte burgués no puede ser realmente otra cosa que la expresión de la verdad íntima del “yo”, como nos recuerda Rodríguez. Así, a través de la escritura, el intelectual, que tiene que ser a un tiempo crítico y “artista”, intentará articular la vida: la concepción de la vida como experiencia –amarga en *El Secreto de un crimen* (1877) y filosófica en *El testamento de un filósofo* (1879), de Patrocinio de Biedma y la Moneda–; de la vida como ciencia –en *El Doctor Wolski* (1894), de Sofía Casanova–; de la vida como arte –es el caso de *Jirón de mundo* (1918), de María Enriqueta Camarillo y Roa– y de la vida como intercambio –en *Blanca Sol* (1888), de Mercedes Cabello de Carbonera. Precisamente por la heterogeneidad de su problemática –la vida– y de su enunciación –centrada en la visión personal del mundo del novelista–, estéticamente estas novelas adoptarán formas también muy dispares. Así, dentro de las novelas que, a falta de un nombre mejor, podemos llamar “novelas del pensamiento crítico”, encontramos novelas de misterio, novelas realistas, e incluso novelas que se construyen a partir de los géneros retóricos, como el testamento o la confesión.

La vida como experiencia

Para las escritoras que nos ocupan aquí, una de las cuestiones principales girará en torno a la división que llamará Patrocinio de Biedma, siguiendo a de Maistre, entre “el

alma y la bestia”⁴¹. Esta problemática, precisamente por los términos en los que está planteada –la bestia es, como se sabe, la materia– se hará hostil en un mundo ya determinado por el triunfo del positivismo burgués.

Dentro de la oposición de Patrocinio de Biedma al materialismo y el positivismo científico de la época, serán fundamentales dos obras: *El secreto de un crimen* y *El testamento de un filósofo*.

El secreto de un crimen será una de las poquísimas novelas que podríamos llamar “de misterio” en España y la única que conozco escrita por una mujer. Las razones por las cuales no hay novelas detectivescas en España –sí las habrá en Estados Unidos, Francia e Inglaterra, aunque en el XIX todavía no hayan adoptado las convenciones con las que hoy las conocemos– están íntimamente relacionadas con la constitución del género. La novela de detectives necesitará para su producción, como explica Rodríguez en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, en primer lugar, de un Estado con poder, de una maquinaria estatal que se oponga al ciudadano particular, privado. Después de todo nadie se fía de la cosa pública, según Rodríguez. En segundo lugar, como explicará Manuel Valle en *El signo de los cuatro*, necesitará también la novela detectivesca para su producción de la consolidación de un horizonte ideológico específico, el empirismo. Hasta hacía relativamente poco, los únicos misterios eran los designios divinos y, en el particular conglomerado organicista-burgués, el sentimiento del alma. De hecho, la novela no se plantea en los términos usuales del misterio. Ni siquiera aparece en ella la figura del detective, puesto que no existe, en realidad, la lógica empirista del caso. Desde el principio, la inocencia del joven está clara para Patrocinio de

⁴¹ Es imposible no recordar aquí a Maxi Rubín y su sempiterna frase “hay que matar a la bestia”.

Biedma y, por extensión, para los lectores, a pesar de que la evidencia –los signos materiales– esté en su contra.

Los planteamientos básicos de *El secreto de un crimen* son los siguientes: un joven, Fermín Valdés, sale a hurtadillas de una casa con las manos manchadas de sangre. Un hombre de pueblo, que lo descubre en esa actitud sospechosa, lo retiene y llama a la justicia. El caballero, pues no otra cosa era el acusado, intenta convencer a la opinión popular de que una persona de sus evidentes prendas no puede haber cometido delito alguno, a pesar de lo obvio de los hechos: “— ¡Yo asesino! ¡Yo! exclamó trémulo y asustado el preso, ¡este hombre está loco! Y al decir esto erguía su alta y gentil estatura, y entreabría su capote para que viesan, sin duda, que no se trataba de un hombre vulgar”. (*El Secreto* 10-11). La verdad, pues, estará oculta como por un velo⁴² que la trama se encargará de destapar. Así, el caballero se enfrenta al público que, ávido de escándalo y esperando presenciar el desenlace del misterio, intenta retenerle: “¡Sangre! ¡Decís que tengo sangre! No es verdad...”(*El Secreto* 9).

En *El secreto de un crimen* la inocencia “no se ve”. Las pruebas materiales son sólo mera apariencia y aquí se están segregando lo “público” –que es meramente “la opinión pública”, el “juicio humano”– y lo “privado”, el “juicio de Dios”: “si en un tribunal sentenciase el corazón, sin duda que habría sido absuelto” (*El Secreto* 33). Lo que critica Patrocinio de Biedma y la Moneda aquí es precisamente el hecho de que el juicio divino –determinar la inocencia o la culpabilidad, esto es, leer el alma– esté ahora en manos de los hombres. “Si tuviéramos que creer a todos los que se dicen inocentes no

⁴² Nótese la diferencia con las novelas domésticas, en las que entre la heroína y el mundo sólo está su cara. Este aspecto de la verdad velada (literalmente en este caso) no podrá por menos que recordar a los lectores algunas narraciones breves de Emilia Pardo Bazán que también tienen que ver con un enigma, por ejemplo, *La novia fiel* o *El encaje roto*.

habría criminales”, repetirá la justicia a lo largo de esta novela. Con la ley escrita, esto es, la ley humana, todo lo privado tiene que salir a la luz y exponerse a la vista de cualquier curioso: “según ellos [el juez y los asistentes al interrogatorio de Fermín] aquel hombre no tenía el derecho de guardar secreto acerca de ninguna circunstancia. Para aquellas honradas gentes, el presunto reo pertenecía en alma y cuerpo a la justicia...del público, ese tribunal respetable que tiene la absurda vanidad de creerse infalible en sus fallos, sin duda por aquello de *vox populi, vox Dei*” (*El Secreto* 21, en cursiva en el original). Aquí será indistinguible la crítica del intelectual hacia el público y hacia lo público. Los dos términos se colapsan en una ambigua noción de publicidad, que abarcará todo lo que no pertenezca a la vida íntima. El intelectual crítico se suele ver en el aprieto, por ello, de intentar justificarse, a sí mismo y a su arte –apenas distingue entre los dos– ante la opinión pública. Por eso, la novela se centrará en la problematización de una vida –privada– que se tendrá que mostrar, sin tapujos, al exterior. Fermín tendrá siempre, por tanto, que intentar mostrarse como es, hasta el punto de intentar desvestirse para probar su identidad. Claro que ni sus ropas lujosas ni su prestancia podrán ya declararle inocente a los ojos de la justicia humana, que, por definición, no debe reparar en esas cosas. Ante las leyes humanas todos son iguales y, por esa misma razón, será imposible para la ley distinguir entre el culpable y el inocente: “la inocencia no es visible, el hombre tiene que juzgar por hechos, no por sensaciones” (*El Secreto* 22). Para Patrocinio de Biedma, la república toda es un inmenso “presidio” y, por eso, el alguacil tendrá que investigar, que ver por sus propios ojos si se ha cometido un crimen, de dónde procede la sangre que manchaba las manos del acusado: “la justicia humana tiene que fallar apoyándose en pruebas materiales. Al hombre no le es dado leer en el alma de sus

semejantes” (*El Secreto* 80). Al aparato de la justicia y al rigor de la opinión pública se opone el caballero acusado del crimen, que desconoce, obviamente, los mecanismos de funcionamiento de la nueva publicidad. La única publicidad que conoce Fermín será la muestra de su interior, que intenta hacer coincidir con su exterior. Así, en un gesto un tanto melodramático, jura sobre el cadáver de Ángeles “[...] sobre mi alma y sobre mi honor, vengarte en tu asesino!” (*El Secreto* 17). A Fermín no se le había ocurrido que pudiese dudarse de su inocencia, puesto que en el momento de su huida estaba intentando dar con el asesino. A pesar de sus buenas intenciones, es sentenciado a muerte. Antes de morir pide a su buen amigo, Guillermo Rojas, que encuentre a su hijo, al que han secuestrado mientras él estaba en la cárcel y que vengue a Ángeles en su nombre.

La segunda parte de la novela tiene lugar en Cuba, muy lejos del escenario del crimen⁴³, y reconstruye la historia anterior a este hecho a través del hijo perdido de Fermín, que se ha convertido en jesuita, el padre José. El sacerdote se encuentra en su camino a un hombre moribundo, que no es otro que el coronel Rojas. El coronel le confiesa que fue él quien mató a Ángeles por celos, ya que ella había preferido a Fermín, se había casado en secreto con él y habían tenido un hijo, Ángel, del que el propio Rojas era padrino. En este momento, el sacerdote se interesa vivamente por la historia, pues el niño, que había sido confiado a un aya por ser la unión de sus padres secreta, había desaparecido misteriosamente el día en que iban a sentenciar a su padre a muerte. Guillermo Rojas había buscado a este niño en vano. El padre José revela su identidad al coronel y le perdona antes de que éste muera. El jesuita regresa a España con la esperanza de que su padre todavía viva y pueda ser exonerado de su crimen.

⁴³ En esto se asemeja a la posterior *El signo de los cuatro* (1890), del escocés Arthur Conan Doyle.

En la tercera parte, tras un naufragio, el padre José consigue hacer llegar los documentos con la confesión de Rojas al juez y puede salvar a su padre, a quien habían conmutado la pena capital por la de cadena perpetua. Este naufragio, típico de la novela bizantina y del patetismo aventurero, no cumple sin embargo aquí la función de reunir a dos amantes, sino la de ilustrar la calidad moral del sacerdote, pues a riesgo de su vida salva a su acompañante y le cuida durante seis meses en Londres. El didactismo de *El secreto de un crimen* se resiste a la heroificación patética.

La incapacidad de Fermín Valdés de existir en un mundo que ha desechado los signos sustanciales a favor del dualismo ser/parecer, será el vehículo a través del cual Patrocinio de Biedma pueda exponer su auténtica problemática, que ya poco tendrá que ver con la lectura de las signaturas divinas, de las señales de Dios en el mundo. Sin embargo, Patrocinio de Biedma sí que estará inmersa en la literalidad y por eso acabará apartando a Fermín del mundo. Sin embargo, treinta años de condena no han enseñado nada al acusado. Incluso cuando le entregan a Fermín la declaración firmada por su amigo, en la que se declara autor del crimen, Fermín se resiste a creer en las pruebas materiales: “¡No [...], él no podía ser un asesino! ¡Él que era mi solo amigo! ¡Quién sabe si ha querido salvarme declarándose culpable... quién sabe si esta declaración es una abnegación sublime!” (*El Secreto* 84).

La falta de coincidencia que nota el intelectual crítico entre el interior y el exterior, esto es, la imposibilidad de mostrarse ante el público como realmente se “es”, se trasladará en la articulación de un exterior meramente aparental al que se ha despojado de materia: “el alma humana no es transparente a través de su grosera envoltura como un licor por el cristal que lo encierra” (*El Secreto* 22). Así, para mostrar el alma la materia

debe desaparecer para convertirse en forma “pura”, es decir, desde estos planteamientos, en forma artística. Naturalmente, la manera más sencilla de despojar a la forma de materia es matando el cuerpo, literalmente. Una vez muerta, Ángeles se convertirá casi en una obra de arte: “La palidez y la inmovilidad de la muerte daban a su magnífico busto las apariencias del mármol y sin las amplias y finas trenzas negras que, medio deshechas, rodeaban aquella cabeza, hubiera podido creerse la de una estatua que representase el sueño, tanta era la regularidad perfecta y la gracia escultural de sus facciones” (*El Secreto* 18). La anciana madre en sus alaridos, sin embargo, será “una masa inerte” (*El Secreto* 18).

Una de las preocupaciones de Patrocinio de Biedma se centrará en el deslinde entre la realidad de la ciencia –material– y la verdad del arte –espiritual–: “Porque el progreso no puede, como aquellos caballos de que Homero nos habla, recorrer el mundo en tres saltos; él sigue en marcha lentamente, y, hasta hoy, si ha clasificado los delitos, y ha señalado los castigos, no ha podido regularizar el procedimiento por el cual se llega a través de las sombras del misterio a la verdad de los sucesos” (*El Secreto* 23). Esta escisión supondrá una terrible lucha para el intelectual crítico, que intentará conservar al menos el privilegio de la opinión, si no el de la denuncia: “Es preciso aceptar ésta [la ley] tal cual ella es, y no discutirla, por más que todo aquello que se dirige a la humanidad, nos toque muy de cerca, como de razón, como de derecho” (*El Secreto* 24). Y continúa: “Afortunadamente para los crímenes morales no se ha legislado todavía; no hay peligro en usar un poco de esa libertad de juicio que se nos concede generosamente” (*El Secreto* 27). Este deslinde obedecerá a la oposición, cada vez más marcada, entre el campo de los objetos científicos y del gusto artístico. Al tiempo que el arte se está deshaciendo de sus

objetos –cada vez hay más muertos en las novelas, aunque menos sangre– para llenarse de sujetos, de la pura forma de las impresiones y de las sensaciones, la ciencia efectuará la operación contraria: cada vez acumulará más objetos, más materia. Esta materia no será en sí problemática –el mundo está, para la ciencia, ahí afuera–, lo que resultará problemático será precisamente el cómo acercarse al objeto, y no el objeto en sí mismo. Por eso es importante subrayar que no se trata aquí de una oposición entre dos ideologías distintas. En el fondo, tanto el problema de la vida, como el problema del saber científico giran sobre el mismo eje, que estará ya constituido por las coordenadas de las ideologías burguesas: el positivismo y, tal vez en menor medida en el caso de España e Hispanoamérica, el empirismo.

Este lugar que ocupa el intelectual crítico, dentro de un mundo en el que lo que se cuestiona es la posición del sujeto con respecto al objeto de conocimiento, será por necesidad contradictorio. En primer lugar, mientras que las ciencias tienen bastante delimitado ya tanto el objeto del conocimiento, como el método científico, las “humanidades” todavía no han determinado con precisión su campo ni su método, como hemos visto ya en el caso de Patrocinio de Biedma. Estas carencias de las humanidades, que fracasan a la hora de alcanzar un estatuto científico, tendrán terribles consecuencias a la hora de determinar la posición del intelectual crítico, que se verá abocado a una especie de tierra de nadie. En consecuencia, para el intelectual crítico, el mundo entero es su provincia: “la novela está llamada a colaborar en la solución de los grandes problemas que la ciencia le presenta.” (Cabello, *La novela moderna* apud Voysest xxi). En segundo lugar, el intelectual crítico, con frecuencia profesional de las letras –las autoras que estudiamos en este capítulo son, además de novelistas, periodistas–, se verá obligado,

para poder sostenerse, no sólo a contentar al público, sino también y sobre todo, como explica Maresca, a formar su propio público. Este sectarismo que precisa el profesional de las letras para garantizarse la subsistencia –para que su modo de vivir dé de vivir– se traducirá casi siempre en las diversas formas de dogmatismo que hay en las novelas que analizamos aquí. Es cierto que el dogmatismo atraviesa la literatura escrita por mujer en el XIX, puesto que se trata, después de todo, de la literatura de las identidades. Sin embargo, en mi opinión, el dogmatismo de estas novelas que analizamos aquí está menos relacionado con la exposición de un código moral ya determinado en sus líneas maestras desde afuera, que con las convicciones particulares del que escribe. Por eso, precisamente porque lo que se está construyendo en estas novelas es una conciencia “otra” –en el público– a partir de la conciencia “una” –no la de la sociedad, sino la del intelectual crítico–, hay una ausencia casi total de patetismo en las obras que estudiamos aquí. La figura del héroe patético será, pues, completamente prescindible. La única heroificación que admitirá el intelectual crítico es la propia, y lo bueno y lo bello a lo que aspira estará basado en su propia utopía moral, no en una construcción identitaria externa a él. La identidad que emergerá no será, pues, la del héroe, sino la del sabio, que será el personaje que haya internalizado la filosofía particular del autor. Así, el didactismo –más bien el dogmatismo– de esta novelística estará dirigido a la construcción de una conciencia individual y no de un personaje dechado de virtudes. Por eso, Mercedes Cabello de Carbonera siempre protestó, frente a los que la acusaban de copiar figuras del natural, que ella sólo construía tipos: “Ocultar lo imaginario bajo las apariencias de la vida real, es lo que constituye todo el arte de la novela moderna” (Prólogo a *Blanca Sol* 3).

También en *El testamento de un filósofo*, Patrocinio de Biedma se referirá a la idealidad del arte, que contrasta con la sustancia de lo material: “el arte en España se sostiene en toda su pura idealidad...es decir, da humo al pensamiento, pero no peso al bolsillo” (*El Testamento* 13). En esta novela se continúan los postulados principales que ya analizamos en *El secreto de un crimen*, a saber: la construcción de un dualismo basado en la idealidad del arte, frente a la materialidad del mundo en el que se inserta la filosofía del intelectual crítico, y la problematización de una vida individual frente a la nueva concepción científico-técnica del mundo como colección de misterios que el progreso es capaz de desentrañar.

En *El testamento de un filósofo*, Patrocinio de Biedma intentará combinar la “luz, juventud y frescura” (*El testamento* 6) con una “vieja experiencia” (*El testamento* 6). Con el pretexto de haber recibido de Londres un manuscrito de un amigo filósofo, ya muerto, la escritora lo sacará a la luz, no sin antes haber dulcificado con su pluma los pasajes más áridos, según admite ella misma en el Prólogo. En este testamento, en el que el filósofo lega a su sobrino León su experiencia –que no será otra, naturalmente, que la de Patrocinio de Biedma–, la vida es ahora una vida cosificada –la experiencia–, que se puede incluso testar: “¡La vida es una especie de historia práctica que en cada página, esto es, en cada hora, ofrece al observador un ejemplo nuevo!” (*El testamento* 14). La vida, pues, como novela –cada página es una hora– y la novela como experiencia –en cada página ofrece un ejemplo nuevo–, esto es, como finalidad práctica.

La vida como ciencia

Esta concepción utilitarista de la vida se verá contestada en *El Doctor Wolski* (1894), de Sofía Casanova. En esta novela el protagonista, el doctor Wolski, se declara admirador del positivista Comte y su mayor ambición se cifra en lograr un hogar fiel a los preceptos de la higiene. Entre sus preceptos higienistas se cuenta evitar el aire del norte, pasear por el jardín y procurarse agua corriente. La crítica (Ofelia Alayeto, Kirsty Hooper, María Victoria López Cordón, Rosario Martínez)⁴⁴ ha visto en esta obra conexiones autobiográficas. Aunque este asunto no sea el que nos ocupa aquí, es importante señalar que la autobiografía, al tratarse de uno de los géneros del didactismo en su vertiente retórica, cobrará una particular importancia en la obra de la intelectualidad crítica por las razones que hemos comentado más arriba.

Señala Hooper en su Introducción a la novela que *El Doctor Wolski* hace uso de espacios ambivalentes: Polonia carecía, a fines del XIX, de un territorio político propio y Lituania, escenario del final idílico de la novela, se constituirá, desde los cánones polacos de la nación, como espacio “otro”. Más adelante volveremos sobre este punto. Por el momento, bástenos señalar que esta posición ambivalente se corresponde con la posición discursiva del intelectual crítico que, como explica Maresca, por carecer de lugar propio, se sitúa a un tiempo dentro y fuera tanto de los discursos dominantes, como de los discursos abiertamente contestatarios.

Como decíamos más arriba, la ambición del Doctor Wolski consiste en vivir la vida científica según los dictados del positivismo. Para el médico, que acaba de defender su tesis doctoral en el Kazán ruso, el mundo equivale a lo que llama Rodríguez “el libro

⁴⁴ Para un excelente resumen sobre este asunto, véase Kirsty Hooper, Introducción a *El Doctor Wolski*, esp. pp14–16 y *A Stranger In My Own Land. Sofía Casanova, A Spanish Writer In The European Fin De Siècle*, esp el cap. 2, de la misma autora.

de la Naturaleza”, donde la lectura de los signos de la naturaleza es lisa y superficial: “Los secretos que aún guarda la naturaleza nos serán revelados como los demás” (*El Doctor Wolski* 92). Desde su materialismo, “la verdad, la ciencia, no son invisibles” (*El Doctor Wolski* 83). A las ideas voluntaristas del doctor se opone el determinismo fatal de su amigo, el ruso Iván Ivánovich: “Nuestro desconocimiento del mundo, que nos conduce fatalmente al error; lo imprevisible, lo inevitable, la muerte, esos son los escollos de toda voluntad, por firme que sea. Te lo repito [...] no hay sandez mayor que el figurarse que el mísero animal del hombre puede hacer algo para substraerse a las leyes fatales que rigen su existencia.” (*El Doctor Wolski* 89). Ivánovich será incapaz de encontrar un sentido ulterior a su vida y, por eso, simplemente vive: “lo que hago es vivir” (*El Doctor Wolski* 95). Casanova no tomará partido por ninguna de estas dos posiciones. Ni el tipo de la vida científica ni el tipo de la vida “pura” satisfarán los criterios de su posición, que consiste, como ya dijimos, en la asunción de una distancia crítica, en primer lugar y, en segundo lugar, en la creación de una conciencia según sus propios postulados críticos. Por eso, aunque Casanova simpatice con Ivánovich, al final lo mata, no en nombre de la vida individual, sino en el de la Revolución.

Enrique Wolski abandona a su prometida en nombre de la higiene, puesto que Mara es tuberculosa. Irónicamente, su mal “no se ve”. El conflicto que se plantea Wolski no será ya un conflicto sentimental entre el deber público y el deseo privado, sino que estará ahora centrado en el individuo. Asumirá, por tanto, la forma de un debate, otro de los géneros retórico-didácticos, entre la cabeza y el corazón: “Mara está unida a todos los sentimientos que laten en mi corazón, y a todas las ideas que invaden mi cabeza [...] ¡Yo que la adoro, separarme de ella! ¡Yo, sin familia, sin hogar, no verla nunca, perderla para

siempre! ¿Sabes tú que ese esfuerzo de mi voluntad puede volverme loco?” (*El Doctor Wolski* 120-121). La postura de Casanova en este asunto se expresa a través de Mara, que no cesa de repetir ¿Quién sabe?

Wolski decide casarse con Gelcha, una vecina de sus padres que tiene como ocupación favorita reparar juguetes rotos. Lo que le seduce de esta muchacha es su evidente disposición a la maternidad, en la que Enrique cifra todas sus esperanzas para la liberación de Polonia:

Aquellas caderas bien formadas prometían fecundidad. Los senos, que Wolski veía palpitantes bajo la batista de la blusa, por lo esféricos y lo turgentes, parecían esperar la boquita rosada que en ellos había de beber ansiosamente la vida, y contemplando, contemplando absorto el busto, los brazos, el cuerpo perfectísimo de la joven, el doctor bendecía a la pródiga madre Naturaleza, que tan sabiamente había modelado aquel cuerpo digno de la maternidad... (*El Doctor Wolski* 187).

El médico tiene por su prometida un interés fisiológico. Por esta razón, investiga antes de pedir su mano si “*ni en su familia ni en la mía ha habido desde cuatro o cinco generaciones un solo caso de enfermedad hereditaria*” (*El Doctor Wolski* 198, en cursiva en el original). Se casan y, acto seguido, el doctor somete a Gelcha a un régimen higiénico estricto: ventiladores en la habitación, paseos vespertinos y leche agria. Este régimen se extenderá a lo moral; le prohíbe leer a Tolstoi y antes de entregarle el periódico lo recorta hasta que apenas quedan de él cuatro líneas. La receta tiene poco éxito, puesto que Gelcha casi muere durante el parto y su hijo vive apenas unos días. Además, el hospital de tuberculosos que ha fundado queda destruido por un incendio. Mara, entretanto, se ha retirado a Lituania, donde vive todavía enamorada de Wolski y haciendo obras de caridad. Así, a través del destino de los personajes principales —el doctor Wolski, Mara e Iván—, Sofía Casanova se sitúa en una posición discursiva

ambigua. El final de la historia nos muestra que el único personaje realmente feliz es Mara; sin embargo, esta mujer se ha convertido en pura idea, en forma pura, con la “hermosura inmaterial y sublime que proyecta el alma sobre la materia próxima a caer en la tumba sin pecado y sin miedo” (*El Doctor Wolski* 298).

La vida como arte

Si la tesis de Sofía Casanova convierte a sus personajes en idea pura, María Enriqueta Camarillo y Roa, la primera escritora profesional mejicana, en *Jirón de mundo* (1918) pretenderá, como su nombre indica, la defensa de la vida separada del arte. La protagonista, Teresa, se define como una heroína sentimental. La huérfana tiene “muchas pasión contenida, mucho corazón” (*Jirón de mundo* 12). Teresa, animada por sus abundantes lecturas de ficción sentimental, desea “una ilusión, un afecto purísimo, un ensueño” (*Jirón de mundo* 165). Así, a partir de su propia historia –sus padres la abandonaron con pocos días en un convento– y del misterio que rodea a una religiosa, la madre Inés, la heroína construirá una historia alternativa, que estará poblada de sueños de grandeza e imaginados títulos nobiliarios en Europa. Siguiendo su ambición, decide salir del convento y colocarse como institutriz en la mansión vecina. En esta casa viven Mauricio Santisteban y sus tres hijos, de los cuales el mayor, Antonio, un joven rico y apuesto, se enamora de Teresa con el beneplácito de su padre, que ha tomado cariño a la protagonista. Teresa rechaza la propuesta e insiste en que las monjas del convento guardan en su poder una carta que informará al mundo de su origen aristocrático y del secreto de su nacimiento. Las monjas le aseguran que no existe tal comunicación e intentan persuadirla de que acepte la propuesta de Antonio, ventajosísima para una joven

en su posición: “deja que tu corazón eche aquí raíces hondas: tus padres quisieron dejarte en esta casa” (*Jirón de mundo* 242). Pero Teresa seguirá defendiendo su ideal de vida, nacido de las malas novelas que lee y, por ello, al descubrir la romántica historia de amor entre la madre Inés y Mauricio Santisteban, se enamora de éste. Camarillo y Roa construirá así una narrativa que fusiona la vida y el arte, situando de esta manera su propia escritura en un doble plano de sentido. Por un lado, en la narrativa literal Teresa es una huérfana común que, por su vida virtuosa y su excelencia en el cuidado de los niños, resulta beneficiada por un extraordinario golpe de fortuna. Por el otro, Teresa será incapaz de reconocer su propia vida como una auténtica narrativa sentimental e intentará por ello convertirse en la heroína de otra historia –también real, dentro de los límites de esta narrativa–, la de la madre Inés. Camarillo y Roa da así otra vuelta de tuerca a la relación vida/arte: dentro de *Jirón de mundo* los dos términos de la oposición serán prácticamente indistinguibles, al mismo tiempo que unas vidas se entrelazan con otras –la historia de la madre Inés y la historia de Teresa– las ficciones también se entrecruzarán con otras ficciones, como será el caso de la fortuna de Teresa y el melodrama de la familia Santisteban.

La vida como intercambio

Si el hecho de que la historia literaria es también la historia de sus contradicciones necesitase de corroboración empírica, pocos casos serían tan adecuados para este propósito como el de Mercedes Cabello de Carbonera. La misma autora que en 1886 escribe *Sacrificio y Recompensa*, cuyo propósito confeso, como podrá ya imaginar el lector avisado, es el de “buscar *lo real* en la belleza del sentimiento, copiando los

movimientos del alma, no cuando se envilece y degrada, sino cuando se eleva y ennoblece” (Prólogo a *Sacrificio y Recompensa* IV), en 1888 publicará *Blanca Sol*⁴⁵. Esta novela sorprenderá a propios y extraños, hasta el punto de que Juana Manuela Gorriti, a quien Mercedes Cabello había dedicado su obra anterior, procurará rápidamente distanciarse de su autora:

Tengo en mi poder la novela de mi querida Mercedes Cabello, *Blanca Sol*. Es indigna de la pluma de cualquier mujer, mucho más de una persona tan buena como ella. Es la exposición del mal sin que produzca ningún bien social. Al contrario, de este escándalo surgirán muchos que dejen a mi amiga muy mal parada, sin que pueda quejarse porque ella comenzó (...) No me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas (Gorriti *Lo íntimo* 155, apud Remedios Mataix 131)

Y no fueron sólo sus amigas las que le dieron de lado. José María de la Riva Agüero, en el primer estudio historiográfico sobre la literatura peruana, *Carácter de la literatura en el Perú Independiente* (1905), publicado todavía en vida de la autora, le dedica unas páginas en las que juzga a *Blanca Sol* de: “trozo de realidad muy sentido, estudiado a conciencia. No la llamaremos novela: habría en esto exageración” (216). A juzgar por lo que sigue, *Blanca Sol* salió bastante bien parada. El juicio sobre la novela política de Cabello, *El conspirador* (1892), es bastante más despiadado: “obra caricaturesca [hablamos de una biografía], con pretensiones de novela política, que allá se va con las de Casós⁴⁶ ¿Qué digo con las de Casós? Inferior en todo a *Los Amigos De Elena*, peor escrita y menos soportable, remedio excelente contra el insomnio, agobiador

⁴⁵ En 1888 aparece la primera edición de *Blanca Sol*, publicada por entregas en el diario *La Nación*.

⁴⁶ Fernando Casós es autor de una novela en dos tomos, *Los amigos de Elena: Diez años antes*, publicada en 1874 con el subtítulo *Los romances históricos del Perú* (1848 a 1873). Parecía ser conocido por lo infumable de su obra, que el escritor pretende caracterizar como “novela contemporánea” (viii), producto de una “revolución literaria en la novela o romance contemporáneo” (viii), que él mismo emprende.

ejercicio de paciencia para el infeliz que se ha visto obligado a leerla”⁴⁷ (217). Augusto Tamayo y Vargas recogerá en su biografía sobre la escritora el siguiente pasaje: “Las mujeres la veían con desconfianza, la crítica la acusaba de pedante y de pesada, y sus colegas escritores no acogían con buenos ojos sus opiniones sobre la poesía y explicaban malévolamente su afán científico-literario” (24, apud Torres-Pou, “Positivismo y Feminismo” 249). En general, las críticas contra Cabello presentan varios puntos en común: pedantería (Tamayo y Vargas), inconsecuencias en la construcción de la realidad peruana (Tamayo y Vargas y García Calderón), supeditación de la trama a la idea (Sánchez).⁴⁸

Como es bien sabido, las obras que la crítica puede calificar de “realistas” o, lo que será peor, de “naturalistas”, suelen ser blanco de ataques furibundos, e incluso de juicios criminales, de los cuales sin duda el más sonado es la famosa causa contra Flaubert por su *Madame Bovary* (1857), totalmente justificada y justificable, por otra parte, ya que no en vano había afirmado el francés –un tanto imprudentemente – “*Madame Bovary, c’est moi*”; o el juicio en España contra Eduardo López Bago, por *La prostituta* (1884).

En cierta medida es obvio también que el naturalismo se configura a sí mismo como un discurso “otro” frente a la “realidad de los hechos”. Por eso, el mundo será ahora, no el equivalente de “lo social” que era para el realismo –en este sentido, es clave el espacio del realismo, el “salón”– o incluso para la novela doméstica, sino un inmenso laboratorio en el que esa “sociedad” será para el escritor-científico profundamente ajena.

⁴⁷ En su Introducción a *Blanca Sol*, Oswaldo Voysesst apunta que esta obra, quizá por ser la tesis para el bachillerato de letras del crítico, peca a veces de “impresionismo y espíritu tradicionalista” (xi). Además, añade Voysesst, es importante notar que para Agüero la literatura peruana nacional carecía de rasgos originales con respecto a otras literaturas (es decir, no existía).

⁴⁸ Véase para mayor información sobre este asunto la Introducción a *Blanca Sol* ya citada.

En el naturalismo, por ello, el espacio privilegiado es la alcoba o el tocador. Así, Zola podrá decir, como nos recuerdan Pierre Bourdieu y Juan Carlos Rodríguez, “J’accuse” y Cabello de Carbonera describir el Perú como “esa patria ingrata e indigna de mí” (apud Voysest, Introducción a *Blanca Sol X*). Y, también por esto mismo, añadirá Rodríguez, el escritor naturalista tendrá que presentarse a sí mismo como sabio y, más modernamente, como intelectual (*De qué hablamos* 165). También Bourdieu, en *The Rules Of Art*, explica cómo esta toma de posiciones del intelectual depende de la relativa autonomía – de la profesionalización, en definitiva– que ha alcanzado el discurso del crítico literario respecto del político. Naturalmente, esto será mucho más cierto en la Francia de Zola que en el Perú de Cabello.

Si el escritor, para legitimarse, tiene que construirse un *ethos*, esta ética, claro está, será también moralizante. Es aquí donde radica, en mi opinión, la gran diferencia entre la escritura realista y la naturalista. Galdós no moraliza, al menos en el sentido de que rechaza adherirse a cualquier código externo de comportamiento que se pretenda universal, porque se sabe uno más, sin autoridad moral real, y por eso puede incluir la primera persona como narrador: “Por mi parte, declaro que muchas veces no he cogido el aparato de aereación (a que impropriamente hemos venido dando el nombre de *incensario*) por tener las manos aferradas al telar con mayor esclavitud de la que yo quisiera.” (Galdós, Prólogo a *La Regenta* VIII). El proyecto crítico de Galdós pasará por tomar “la sociedad presente” como “materia novelable”. Esta ilusión de un proyecto autodenominado realista que pretende al mismo tiempo establecer una correspondencia total entre la vida y el arte se traducirá, pues, en un discurso crítico sobre la realidad que procurará borrarse a sí mismo. Así, la narrativa de Galdós, señala Diane Faye Urey,

“both incorporates and demythifies normative literary, social and historical codes and categories, including male and female, self and Other” (“Woman as Language”, en *Culture and Gender* 138). Madame Bovary, en su carta, pedirá por ello “que no acusen a nadie” (Flaubert 398). En el realismo, “ver” equivale a “conocer”. La literatura del realismo tendrá como fin ser útil, sí, pero esta utilidad estará frecuentemente dirigida a un cierto pragmatismo dinerario, espoleado sin duda por el formato del folletín, que pretende crear la ilusión de que su misión se reduce a tomar las cosas como son, trasladarlas al papel y venderlas. Por supuesto, la cuestión del realismo es muchísimo más complicada que todo eso. De un lado, como hemos visto a propósito de Galdós, está la espinosa cuestión de la vida como arte –y, claro, su inverso, el arte como vida⁴⁹–; del otro, la cuestión de la posibilidad de convertir la realidad en la prosa del mundo. Así, como ya explicamos en el análisis de *Jirón de mundo*, el arte será inseparable de la vida y la vida del arte, como explica Ranciere en “Why Emma Bovary Had To Be Killed”:

There are no noble subjects or ignoble subjects; such was the anti-Aristotelian statement voiced by Flaubert. This means there is no border separating poetic matters from prosaic matters, no border between what belongs to the poetical realm of noble action and what belongs to the territory of prosaic life. This statement is not a personal conviction. It is the principle that constitutes literature as such. Flaubert underlines it as the principle of pure Art; pure Art has it that Art owes no dignity to its subject matters, which means that there is no border between what belongs to Art and what belongs to nonartistic life. (237)

Después de todo, como ya vimos en el capítulo sobre la novela de costumbres, toda la literatura es “real”, en el sentido de que la realidad de la literatura es la realidad de su ideología y la configuración estética que esa ideología articula. Los naturalistas, dentro ya de esa acusación generalizada hacia la sociedad –el escritor naturalista vive para

⁴⁹ Véase especialmente Ranciere, Jacques, “Why Emma Bovary Had To Be Killed” *Critical Inquiry* Volume 34, Number 2, Winter 2008, pp 233-248.

disecionar al otro—, considerarán el mundo como un laboratorio, como se dijo, pero intentarán al mismo tiempo transformarlo. Ver el mundo como es —como lo que parece— no basta para conocerlo. Lo auténticamente “real” será, no sólo la miseria de las prostitutas o el alcoholismo de los bajos fondos, sino los mecanismos de constitución de esa realidad de la que sólo vemos sus efectos, su exterior apariencial. Por esta razón, el naturalismo precisa de la dicotomía “exterior” —lo que parece—/ “interior” —lo que es. Así, para “curar” al mundo será preciso diseccionarlo en primer lugar y, en segundo, “extirpar” la materia que le sobra —ya se dijo que el naturalismo tenía mucho de medicina amarga. Ver, en el naturalismo, significa “mirar por dentro” y conocer, “saber cómo está hecho”⁵⁰. Al menos en el caso hispano, por todo el bagaje del “alma” divina que arrastramos, la pregunta que aspirará a resolver el naturalismo se tendrá que formular en estos términos: ¿cómo se puede salvar el alma de este trozo de carne? La respuesta es tajante: eliminando la materia, cortando el trozo de carne que sobra. Por eso se adoptará, desde el naturalismo, una actitud hostil hacia el mundo de la que carece la mayor parte del realismo. Para el realismo, al mundo no le sobra absolutamente nada. El realismo sólo cree en lo que ve y lo que ve es en lo que cree. Quizá por eso el realismo literario tuvo mucho menos arraigo en el mundo hispano que el naturalismo. Esta toma radical de posiciones del escritor naturalista le aislará del mundo y le pondrá al mismo tiempo, precisamente por ello, en el centro de la polémica. La acusación es mutua.

Para intentar defenderse de esas acusaciones, en la segunda edición de *Blanca Sol*, Mercedes Cabello decide incorporar un “Prólogo que se ha hecho necesario” para justificar su decisión de pintar lo más bajo —y, sobre todo, lo más alto— de la sociedad

⁵⁰ Cf. Juan Carlos Rodríguez, “La escritura del otro fin de siglo”, en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, esp. pp 159-178.

limeña. Utilizando un lenguaje propio del cientifismo positivista –el discurso de la medicina, sobre todo–, la autora defenderá la labor literaria como una labor de apoyo a la ciencia “que va a la investigación del ser moral puesto que, a más [sic] de estudiar sobre el cuerpo vivo el caprichoso curso de los sentimientos, pueden también crear situaciones que respondan a todos los movimientos del ánimo” (“Prólogo...” 3). Esta relación literatura-ciencia será una constante dentro del naturalismo, precisamente porque el escritor, al haber perdido su autoridad moral –se vendió por entregas con el folletín– y al estar la literatura ya destinada a ser una mercancía, carecerá por sí mismo, en tanto que escritor, de una posición que le legitime intelectualmente en esa denuncia contra el mundo.

En esta posición –el escritor como científico que carece de autoridad moral legítima y por eso sólo puede atacar a los suyos, esto es, a su público– se inscribirá la denuncia a la sociedad limeña en *Blanca Sol*. La trama no reviste en sí una originalidad desbordada. Muestra la caída de una mala mujer, la bellísima pero desalmada Blanca Sol que, vestida como una mujerzuela desde los nueve años, solía fantasear con la idea de rechazar pretendientes jóvenes y apuestos para casarse con un viejo rico. Quisieron el destino y sus manejos que, efectivamente, se casara con un rico patán. Ella se las arregló para dilapidar toda la fortuna de su marido en un tiempo record, así como para ocultar al mundo sus numerosos embarazos por medio de astutos artilugios ortopédicos, y todo ello mientras rompía y remendaba a la vez unos cuantos corazones. Su final será difícilmente sorprendente. Arruinada, perdidos a un tiempo su honor y su reputación, habrá de recurrir a la prostitución para evitar su total ruina financiera. Pese a que Cabello no nos lo cuenta

explícitamente –prefiere correr un tupido velo sobre la escena final–, las últimas palabras del libro son bastante significativas:

– ¿Qué pierdo esta noche?–

–Y se contestaba a sí misma: –¡Nada, puesto que el honor y mi reputación los he perdido ya! Pero si no pierdo nada puedo ganar mucho, mucho...

¡Mañana habrá dinero para pagar mis deudas!...

Y después de la cena hubo grande algazara, loca alegría, cristales rotos, palabras equívocas y Blanca llegó hasta...

¡Silencio!...

No se debe describir el *mal* sino en tanto que sirva de ejemplo para el *bien*. (*Blanca Sol* 182, en cursiva en el original)

En la última frase de la novela se concentrará toda la base del planteamiento moral que pretendió la autora al contar la historia de Blanca Sol. El descenso social y moral de la protagonista se expresará así en los únicos términos en que es posible colapsar la distancia entre el ser –la prostituta– y el deber ser –la virtuosa madre de familia. La distancia entre la “vida real” –el ser– y la “vida moral” –el deber ser– será, en palabras de Maresca, un “espacio [...] *abismo y vacío*” (*Hipótesis* 56, en cursiva en el original). Esta distancia la enuncia Cabello como silencio. Un silencio que coincide, además, con el final de la obra, o, lo que es lo mismo, con el límite del discurso de Cabello. Para Maresca, el abismo al que nos referíamos antes sólo puede ser salvado por discursos morales, “que únicamente versan sobre la tensión entre los extremos” (*Hipótesis* 56). El discurso moral en esta obra de Cabello es mínimo. Es aquí, creo, donde debemos enmarcar el eclecticismo de la escritora y su relativo distanciamiento de las doctrinas zolescas que ha señalado la crítica (Voysest y Torres-Pou, entre otros). Y también, por cierto, su distanciamiento con respecto al público –en oposición a su público–, que agotó dos ediciones de *Blanca Sol* en unos pocos meses:

Cumple es cierto al escritor, en obras de mera recreación literaria, consultar el gusto de la inmensa mayoría de los lectores, marcadamente pronunciado a favor de ciertas lecturas un tanto picantes y aparentemente ligeras, lo cual se manifiesta en el desprecio o la indiferencia con que reciben las obras serias y profundamente moralizadoras (Cabello *Un Prólogo* 5)

Si Cabello de Carbonera rechaza la descripción del mal por el mal mismo será porque, como apuntábamos ya en el caso de la novela doméstica, la ideología burguesa rechazará, de un lado, todo lo que suponga un alejamiento de la lectura literal del mundo –por esta razón, decíamos, la lección moral de la literatura habrá de ser todo lo transparente que sea posible. Del otro lado, lo que está operando en Cabello de Carbonera será la conciencia de vivir en una sociedad que se define a sí misma como “nueva” –esto será síntoma, por cierto, del éxito de las élites criollas a la hora de borrar su historia– y en la que, por lo tanto, de nada servirán los planteamientos caducos de las sociedades europeas, como la francesa. Así, dirá Cabello en el Prólogo a *Blanca Sol*:

No es pues esa tendencia⁵¹ la que debe dominar a los novelistas sudamericanos, tanto más alejados de ella cuanto que, si aquí en estas jóvenes sociedades, fuéramos a escribir una novela completamente al estilo zolaniano, lejos de escribir una obra calcada sobre la naturaleza, nos veríamos precisados a forjar una concepción imaginaria sin aplicación práctica en nuestras costumbres. Si para dar provechosas enseñanzas la novela ha de ser copia de la vida, no haríamos más que tornarnos en malos imitadores copiando lo que en países extraños al nuestro puede que sea de alguna utilidad, quedando aquí en esta joven sociedad completamente inútil esto cuando no fuera profundamente perjudicial. (*Prólogo* 5)

Por lo tanto, *Blanca Sol* estará inmersa en un laboratorio creado específicamente para la sociedad limeña, dentro de un sistema de relaciones en el que lo que se está

⁵¹ No está completamente claro a qué tendencia se refiere, podría ser tanto la escuela naturalista zolesca como tan sólo las tendencias pornográficas o de embellecimiento del mal de ésta.

articulando será precisamente la contradicción del Perú contemporáneo. En este sentido, Cabello estará más cerca de los planteamientos de Claude Bernard, para quien “la moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos al experimento” (apud Yván Lissorges “El Naturalismo Radical...”, 244), que de los del propio Zola.⁵²

La heroína de la novela, como nota Remedios Mataix, “acumula hiperbólicamente todos los defectos que se quiere erradicar, como perfecta sinécdoque de la sociedad que se juzga” (*La Escritura* 123). Blanca Sol acopiará, ya desde su nombre, todo el cúmulo de contradicciones que se exponen en la novela. En efecto, el nombre de la protagonista alude, a la vez, al dinero: “blanca” –la antigua moneda española– y “sol” –la moneda peruana–; a la raza: “blanca”, frente al indígena, mientras que “sol” recuerda el pasado inca peruano; y, por supuesto, este nombre se refiere también a sí mismo como combinación de dos nombres femeninos muy comunes: Blanca y Sol. Esta multiplicidad de sentidos se hace explícita en varios momentos de la novela: “el amor puede ser cosa muy sabrosa cuando llega acompañado de lucientes soles de oro” (*Blanca Sol* 14) o “después de los rayos y los truenos sale el *sol color de oro*” (*Blanca Sol* 14, en cursiva en el original).

Blanca se multiplicará una vez más en la novela a través de su doble, Josefina. Cuando Blanca conoce a Josefina: “parecíale estar mirando en un espejo” (*Blanca Sol* 90). Sin embargo, el parecido entre ambas es meramente superficial. Josefina, perteneciente a la aristocracia venida a menos, se sostiene virtuosamente por su trabajo,

⁵² Cita Yván Lissorges a Claude Bernard a propósito de lo que llama Lissorges el “naturalismo radical” del español Eduardo López Bago, que incluye la cita de Bernard como epígrafe a sus novelas médicosociales. Sobre esta cuestión, véase Yván Lissorges, “El “Naturalismo radical”: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)”.

que consiste en hacer flores de papel y trapo, labor que, aunque muestra esmero y una refinada educación, como nos dice la propia Cabello, es de “difícil explotación” (*Blanca Sol* 89). Josefina supondrá, pues, una imagen invertida de Blanca: “parecía estar mirando en un espejo [...] pero enflaquecida, pálida y demacrada” (*Blanca Sol* 90).

Como se recordará, el núcleo narrativo del autorreconocimiento femenino –ése ¡ah, si soy yo! del que hablaba Rodríguez– atraviesa toda la novela escrita por mujer, desde el drama ensangrentado burgués de la historia, pasando por la comunidad del espíritu nacional y el lugar propio donde se puede “ver” la naturaleza humana de la novela de costumbres, hasta el reflejo grotesco del alma desnuda –de carne– en el espejo de la novela doméstica.

Lo que resultará extraordinario en esta novela es el hecho de que esta identidad femenina no responde en la novela escrita por Cabello a un autorreconocimiento –la posibilidad de “ver” claramente lo que estaba ahí desde el principio, una identidad siempre idéntica a sí misma, por tanto–, sino a la posibilidad del devenir de la identidad, de una identidad construida por el paso del tiempo. Me explico: si Blanca ve un reflejo que le parece ser el suyo propio –aunque sea el de “otra” persona–, este reflejo le devolverá una imagen construida a través de su historia individual. Si el espejo le devuelve un reflejo pálido de sí misma, será porque sus propias acciones la han convertido en eso, en una sombra de sí misma, aunque ella todavía no lo sepa.

Blanca no teme al espejo, porque no sabe lo que ve. Y no teme al espejo, además, porque será Josefina la que, antes de que lo haga el famoso retrato de Dorian Grey, muestre en su rostro la anemia espiritual de la señora de Rubio. Así, Josefina, que, claro está, también ha visto en Blanca un reflejo de ella misma aunque en positivo, aspirará a lo largo de la obra a parecerse a Blanca, a poder compararse con ella en el mundo del

intercambio: “¡Rival de Blanca Sol! ¡Ella, la oscura costurera de la calle del Sauce! No debiera estar la señora Rubio muy segura del amor de su amante cuando así se alarmaba [...] y Josefina [...] sintióse algo más confortada y esperanzada.” (*Blanca Sol* 111).

En el principio del realismo está el salón burgués, con sus bibelots, mercaderías y trapos. El paso del tiempo en el realismo está marcado por la acumulación de materia. En el naturalismo, la alcoba, preferentemente la matrimonial, las arrugas, el paso de ese tiempo celebrado o simplemente grabado por los realistas, es aquí lo que lleva a la ruina física y, sobre todo, moral. En el naturalismo, el tiempo se lleva por dentro y desembocará en el sapo asqueroso que besa a la Regenta, o en el exabrupto de Gabriel al final de *Los Pazos de Ulloa*: “¡Naturaleza, más que madre eres madrastra!” Claro que la condesa de Pardo Bazán no puede resistir ideológicamente el determinismo fatal que supone llevar esa aserción hasta sus últimas consecuencias –para qué escribir, si está ya todo escrito/inscrito en el libro de la Naturaleza– y por eso decidirá llamar a la continuación de *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza*.

Las identidades son dúctiles en el naturalismo, puesto que están basadas en la circunstancia económica, en la circulación del capital. Ni siquiera la virtud de Josefina será capaz de garantizarle, sin la circunstancia del azar, un futuro feliz. La idea, como se sabe, en su formulación moderna es maquiavélica: la virtud sigue a la fortuna. Sin embargo, para Cabello, la formulación cambia para significar que sólo la vida virtuosa estará acompañada por la Fortuna. La vida se igualará así a los altibajos de la fortuna: “hace mucho tiempo que vivo ficticiamente pagando las deudas de unos con dinero que tomo de otros a intereses más crecidos” (*Blanca Sol* 149). Cuando Blanca Sol, movida por su natural compasivo y por la certeza de que Josefina sólo será su sombra –es lo que

ha visto en el espejo—, decide contratar a la florista, el cambio en Josefina es inmediato. De estar demacrada pasa, en pocos días, a recuperar “su natural aspecto juvenil” (*Blanca Sol* 91). El marido de Blanca Sol, al ser el que controla el dinero, será el primero en comprender la verdad de la “naturaleza humana”, de lo que será la auténtica identidad: “principiaba a comprender cuán fácil es pasar de caballero a villano, de honrado a pícaro, de pundonoroso a desvergonzado; tan fácilmente —decía— como se pasa de rico a pobre” (*Blanca Sol* 146). Blanca, sin embargo, al estar ajena al dinero y no comprender bien sus entresijos, no consigue reconocerse como lo que es ahora, una mujer arruinada, sombra de lo que fue: “¿En qué había cambiado ella? ¿No era ahora la misma de ayer, la misma de cuando todos creían que los dos millones de su esposo habíanse duplicado y juzgaban que resguardada por cuatro millones nadie se atrevería a herirla?” (*Blanca Sol* 157). El reconocimiento de Blanca Sol llegará a través de una visita al dormitorio de su antiguo amante, Alcides, una de las grandes fortunas de Lima y del que todavía está enamorada a pesar de haberlo rechazado con anterioridad en numerosas ocasiones. Alcides, despechado, ha decidido casarse con Josefina como premio a su virtud. En la alcoba de su antiguo pretendiente encuentra un trampantojo, un ingenio mecánico, popular en la época, que simula un cuadro y mediante la activación de un resorte descubre un retrato oculto en su interior. Blanca Sol, que conoce el medio de accionar el mecanismo, pulsa el botón y a su vista queda la imagen de Josefina: “Eso era más de lo que ella necesitaba para comprender su desgracia al lado de la dicha de Josefina” (*Blanca Sol* 160). El arte, pues, es el reflejo de la vida pero sólo cuando se ha producido el cambio en la situación económica de la protagonista.

Blanca Sol, tal como hemos comentado, agobiada por las deudas que contrae por su vida disipada, decidirá entregarse a la prostitución para evitar el embargo. Podríamos decir, incluso, que el destino de la protagonista está ya predeterminado desde la primera página de la novela. Tras unas líneas que describen la pobre educación moral de Blanca Sol, su madre le dará uno de los consejos que habrán de guiar su vida: “Procura [...] que nadie te iguale ni menos te sobrepase en elegancia y belleza para que los hombres te admiren y las mujeres te envidien, éste es el secreto de mi elevada posición social” (*Blanca Sol* 7). Como ya explicamos a propósito de la naturaleza humana en la novela de costumbres, según la teorización que expone Jean-Joseph Goux en *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, una vez que el equivalente general domina las relaciones de mercado, todas las cosas pueden ser comparables entre sí en términos de su valor en oro. De este modo, el valor deja de ser relativo o contingente a su valor de uso. La cosa puede empezar a circular libremente, en un mercado libre, como “artículo de consumo” o, como explica Foucault, “words have swallowed up their own nature as signs” (*The Order Of Things* 48).

Y es así como la lógica de la transición dominará la episteme del s. XIX. Por ello afirma Jean-Joseph Goux, citando a Nietzsche, “Making prices, assessing values, *thinking out equivalents, exchanging* –all this preoccupied the primal thoughts of man to such an extent that in a certain sense it constituted *thinking* itself.” (*Symbolic Economies* 9, en cursiva en el original). Esta conciencia de cambio –asociada a una resistencia generalizada al mismo– teñía incluso la cultura popular. El propio Manuel Fernández y González, en *Las buenas y las malas madres*, moralizará sobre esos cambios en la civilización española:

Todo ha cambiado.

Todo se ha transformado.

Las dos aristocracias, de la corte y del pueblo se han refundido en la niveladura, manera de ser de nuestro tiempo.

Hemos perdido lo típico, lo romancesco, lo ideal, para venir á [sic] dar en lo real, en lo positivo, en lo utilitario, en el carácter común, en el derecho como por un contrasentido lógico. Hemos ganado como cosas todo lo que hemos perdido como almas. (vol II 611)

Lo más significativo de esto es no sólo que un escritor mediocre, como es Fernández y González, sea capaz de pintar un cuadro bastante fidedigno de la situación española de la época, sino que hable ya de esta situación en términos de intercambio –el alma por la cosa– y sustitución –lo ideal por lo real. Lo que deplora no es, como podría pensarse, la desaparición de esa multiplicidad feudal de signos, reducida ahora a “rasgo vulgar”; lo que parece ser aquí el problema real es la posibilidad de cambiar el alma por la cosa.

La posición crítica de Cabello girará en torno a planteamientos muy similares. La lección moral que parece exponer *Blanca Sol* estará ya planteada en abierta hostilidad no sólo con el mundo, sino consigo misma. Si el “deber ser” que postula el discurso subalterno “otro” ha sido sustituido en el ámbito de la prosa del mundo por el “ser”, esto es, por lo “real”, lo único que le quedará ya por hacer al discurso crítico es callarse.

Conclusión

El propósito general de Problemas de la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica (1833-1918): Estudios de Caso, ha consistido en esbozar unos primeros planteamientos en torno a la producción literaria de las mujeres en España e Hispanoamérica. Este estudio está centrado tanto en el análisis del papel que desempeñó la literatura escrita por mujer en la conformación de las ideologías de la burguesía hispana, como en un intento de ofrecer una explicación de las problemáticas que, a su vez, constituyen esta literatura femenina. Así, este trabajo se ha planteado no desde un acercamiento a un objeto ya definido –las novelas que han escrito las mujeres decimonónicas–, sino desde unos postulados que pretenden la creación de su propio objeto de conocimiento. Por eso, los lectores no habrán encontrado aquí a muchas de las escritoras cuyo análisis cabría quizá esperar de un estudio como el nuestro. En lugar de hacer un recorrido, que sería necesariamente parcial, por aquellos textos que la crítica bien ha consagrado, bien ha rechazado, he considerado más adecuado centrarme en aquellos textos que me permitieran desarrollar mejor la problemática de la que parte esta tesis, sin reparar demasiado en un principio si eran canónicos o no. Al proceder así –creo– he intentado hacer coincidir una práctica crítica con una crítica práctica, rechazando en la práctica las restricciones de un canon al que descreo en la teoría.

En el primer capítulo hemos analizado la novela histórica, que será el primer género literario nacional que producirán las ideologías burguesas y estará determinado por la necesidad de legitimación política de la nueva clase en el poder, la burguesía. Por

ello, la novela histórica articulará un escenario conflictivo, marcado por el discurso del “yo” y por la necesidad de maquillar las contradicciones que genera este discurso cuando se enfrenta a un discurso nacional que se articula, precisamente, sobre la base del sacrificio de ese “yo” en aras de los intereses patrios. Los intentos de suturar esa contradicción pasarán por poner en un escenario dramático, y frecuentemente sangriento, una identidad burguesa en la que los ciudadanos puedan reconocerse como individuos pertenecientes a un Estado. Partiendo de estas premisas, hemos postulado que la novela histórica sienta las bases de una nueva relación entre el individuo y el Estado en la que tanto el héroe como la heroína se convierten en ciudadanos. En la novela histórica escrita por mujer, este discurso del “yo”, y sus contradicciones, se presenta a través de una figura femenina a partir de la cual esta historia puede separarse de la historia oficial masculina para construir una versión de la Historia en la que también la mujer esté incluida. Esta versión femenina del conflicto histórico estará articulada a través del juego de oposiciones entre el deber público, la convención social y el interés particular. Sin embargo, el intento de la novela histórica de eliminar sus contradicciones de base, que supondrá borrar su propia Historia, fracasará. La burguesía no asumirá su violencia fundacional, ni como origen ni como modelo identificativo. Preferirá construir una nueva historia nacional desde el principio, basada en el “espíritu nacional”, que se pinta en la novela de costumbres.

En el segundo capítulo partimos de la hipótesis de que las novelas de costumbres se articulan como novelas de costumbres nacionales a través de la lógica, ya plenamente burguesa, del intercambio. A través de la pintura “verdadera” de las costumbres, bajo la que se esconde la verdad de la naturaleza humana y el análisis del espíritu nacional, las

novelas de costumbres intentarán construir una unidad nacional que dé lugar a una nación comparable con las demás naciones del mundo, esto es, que sea capaz de entrar en el proceso general de circulación. La unión nacional que postulan estas novelas estará legitimada, en primer lugar, por la estética del idilio y, en segundo lugar, por la cultura. Así, el individuo encontrará su lugar natural entre los suyos, lo que en la escritura costumbrista femenina se traducirá en la defensa de unos valores que están en franco desacuerdo con cualquier tendencia progresista que pretendiera adecuar la situación de la mujer a los nuevos tiempos.

En el tercer capítulo se discute la novela doméstica, el género por excelencia de la escritura femenina. A través de una configuración sentimental centrada ya exclusivamente en el conflicto privado entre el deseo personal y el deber social, las narradoras de la domesticidad articularán una problemática basada en la imposición de una nueva norma para la mujer, que se construirá a partir del discurso burgués de la virtud. Esta norma estará plagada de contradicciones y, por ello, se configurará estéticamente a través de la mistificación entre la heroificación y la construcción de una conciencia buena. Por esta razón, la novela doméstica no se puede constituir como novela nacional: se debatirá entre la convicción de la necesidad de la norma y la imposibilidad de un conocimiento del mundo que permita validar su carácter universal.

En el cuarto capítulo hemos analizado la articulación del discurso del intelectual crítico. Este discurso subalterno mantendrá una pretensión de verdad –la verdad de la vida– que no coincide con la autoridad “real” del enunciante. En el caso de la intelectual –que será el que se discuta con detalle–, la distancia que por su precaria posición enunciativa permite la subalternidad, le dará una libertad expresiva que no había tenido

antes. Por eso, dentro de las múltiples vertientes estéticas que por su ductilidad admite el discurso del intelectual crítico –entre las que se cuentan el naturalismo, la novela de misterio, o los géneros retóricos–, las escritoras podrán tener acceso a un pensamiento que tomará una posición “otra” en el campo discursivo.

Nuestro trabajo ha intentado mostrar la importancia que tuvo la novela escrita por mujer en España e Hispanoamérica en la construcción de una ideología burguesa que, quizá no tan paradójicamente, acabó por marginar esa producción. A pesar de las cada vez más crecientes contribuciones a este campo de estudio de la mujer escritora, todavía nos queda un largo camino por recorrer. Si sólo en España existieron más de mil quinientas escritoras, en América Latina este número debe ser, al menos, comparable. Sin embargo, y con excepción de algunos estudiosos dedicados a la recuperación de esta obra femenina, apenas se conoce entre la crítica la obra de unas veinte mujeres. Por ello creo que la labor de compilación de textos es fundamental para poder permitir un primer acercamiento al conocimiento de esta producción. Sin este trabajo, obviamente, nuestra labor crítica no es posible. Sin embargo, en mi opinión, añadir más datos a una historia literaria en la que, por sus propios parámetros de conformación, esta producción femenina ocupará, ya de entrada, un lugar marginal, no es suficiente. Creo que es necesario el estudio de las obras escritas por mujer, no sólo en tanto que objetos producidos por un sujeto cuyo único mérito es el de ser mujeres –¿qué pasaría si accidentalmente se incluyese una obra de autoría varonil?–, sino en la medida en que este estudio permita la creación crítica de un objeto de conocimiento –de una problemática– que trascienda los límites de un empirismo que poco puede hacer salvo intentar un rescate que está, en mi opinión, condenado al fracaso de antemano. Por eso he

intentado explorar las posibilidades de una estética que trascienda los límites de la experiencia subjetiva. Creo que éste es un campo que no ha recibido suficiente atención crítica, pese a los acertados esfuerzos en esta dirección de Mijail Bakhtin o Luis Beltrán. Esta estética tendrá que ser, a su vez, radicalmente histórica, lo que implicará no pocas veces admitir que el punto de partida nunca coincide con el punto de llegada. En este sentido, creo que la labor de críticos como Juan Carlos Rodríguez o Mariano Maresca, entre otros, resulta de un valor incalculable para los propósitos de una crítica que tiene como objetivo principal la exposición y la denuncia de la desigualdad.

Notas

ⁱ Muy pocas mujeres se dedican a la producción de novela histórica. Algunos nombres que merece la pena destacar en España son los de Teresa Arróniz y Bosch, que con el pseudónimo de Gabriel de los Arcos publica *El testamento de don Juan I*; Felícitas Asín de Carrillo escribe *Rugier de Lauriga* y *La casa de Rocafort*; Emilia Serrano de Wilson escribe una novela histórica de tema americano, *Cuahtemoc o el mártir de Izancanac*; Casilda Cañas de Cervantes, *La española misteriosa o el ilustre aventurero: Novela histórica original* (1833); María Belloumini escribe –o traduce– *La invención del órgano o Abassa y Bermécides*; Doña Eduarda Feijoo de Mendoza es autora de *El puente mayor de Valladolid. Leyenda tradicional*, de Doña Blanca de Lanuza. *Recuerdos de la corte de Felipe II: Novela histórica* y de *La conquista de Madrid: Novela histórica*; María del Pilar Maspons y Labros (seud. María de Bell–lloch) escribe en catalán *Vigatans* y *Butiflers* (1878); María Sarasato, *Fulvia o los primeros cristianos* (1889). Entre las que serán escritoras canónicas en la etapa isabelina, son reseñables Ángela Grassi de Cuenca (*El favorito de Carlos III, Marina o la dicha de la tierra*) y Pilar Sinués de Marco, que empezó su fecundísima carrera con una novela histórica, *Amor y llanto*, amén de otras como *La diadema de perlas* (2ª ed. 1857), *Agustina de Aragón: Romance histórico y ¡¡Pobre Ana!! Leyenda histórica* (1861). Carolina Coronado publica dos novelas de tema historizante, *Jarilla* y *La Sigea*. Carlota Cobo, la hija de Agustina de Aragón escribe las memorias de su madre en *La ilustre Heroína de Zaragoza ó la célebre amazona en la guerra de la Independencia. Novela histórica* (1829).

En América Latina la autora de novela histórica más conocida es la cubano–española Gertrudis Gómez de Avellaneda, con *Espatolino* (1844) y *Guatimozín, último emperador de México* (publicada por entregas en el Heraldo de Madrid en 1846). La boliviana Lindaura Anzoátegui de Campero y la peruana María Nieves y Bustamante alcanzan también una fama considerable con *Huallparrimachi* (1894) y *Jorge o el hijo del pueblo* (1892), respectivamente. Argentina parece ser especialmente fecunda en novela histórica femenina, con autoras como Juana Manuela Gorriti, que escribe entre otras obras de distinto tipo unos episodios históricos de la época de Rosas, y Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, que en 1860 publican con apenas unas semanas de diferencia dos versiones de la leyenda argentina de Lucía Miranda.

ⁱⁱ Siempre creí entender que la “otredad” tenía, en la concepción de Beltrán y Bajtín, una significación mucho más amplia que la de lo público y el público, según Juan Carlos Rodríguez. Para los primeros la otredad es algo parecido al principio de individuación. Así, no existe la otredad (la conciencia ajena) antes del “advenimiento” de la Historia o de las “sociedades históricas”, puesto que la enajenación o la “alienación”, dentro de la problemática marxista–hegeliana, –el “Otro” o lo “Otro”, en términos de las corrientes críticas contemporáneas– no sólo no es posible sin la explotación, sino que, además, es uno de los múltiples efectos de ésta. Esta otredad es, por tanto, receptora de los discursos desiguales del patetismo, el didactismo o incluso, aunque en menor medida, del realismo. La “conciencia ajena”, en palabras de Beltrán, tiene que encontrar respuestas a las preguntas ¿quién es él? –en el patetismo– y ¿quién soy yo? –en el didactismo–, con el fin de valorar, para crear el consenso necesario para aupar y mantener a las clases dirigentes en el poder. El público de Juan Carlos Rodríguez también juzga, pero juzga porque compra. Aunque esta diferencia es fundamental a la hora de intentar comparar los dos términos –el uno es histórico sólo en el sentido amplio de la Historia como advenimiento de la desigualdad explotadora, mientras que el otro es radicalmente histórico, esto es, engloba la primera condición y además la fija en la lógica interna que segregan las relaciones de producción específicas a ese momento histórico concreto–, creo que los términos son, al menos, conmensurables. La idea fundamental que me interesa resaltar aquí es que el héroe patético–

sentimental se tiene que someter al juicio ajeno y no puede ser valorado sólo en términos de su linaje.

ⁱⁱⁱ Entre la ingente producción costumbrista o de novela de costumbres femenina, se podrían mencionar las siguientes novelas: De Argentina: Lola Larrosa, *El Lujo: Novela de costumbres*; Emma de la Barra (César Duayén), *Stella: Novela de costumbres argentinas* (1909). De Colombia: Josefa Acevedo de Gómez, *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos copiados al natural para instrucción y divertimento de los curiosos* (1861); Mercedes Hurtado de Álvarez, *Alfonso: Cuadros de costumbres* (1870). De Cuba: Graziella Garbalosa, *El relicario: Novela de costumbres cubanas* (1923). De España: Cecilia Böhl de Faber, *La familia de Alvareda: Novela original de costumbres populares y lágrimas, Novela de costumbres contemporáneas*. (1860) y *Un verano en Bornos: Novela de costumbres* (1864); Elisa Fernández Montoya de Frontaura (Antonio María), *La pedrada: Novela de costumbres populares* (1891); Ana García de la Torre (García del Espinar), *Cosas del mundo: Novela de costumbres* (1877), *Por una lágrima: Novela de costumbres* (1878); Ángela Grassi de Cuenca, *El bálsamo de las penas: Novela de costumbres original* (1864), *El Lujo: Novela de costumbres* (1865); Dolores Moncerdá de Maciá, *La Montserrat: Novela de costums del nostre temps* (1893); Antonia Rodríguez de Ureta, *Pacita o La virtuosa filipina: Novela recreativa de costumbres orientales*. (2 ed. 1892); Faustina Sáez de Melgar, *Los miserables de España o secretos de la corte: Novela de costumbres* (1862-1863); Sofía Tartilán, *Costumbres populares: Colección de cuadros tomados del natural* (1880); Margarita Van Halen, *Un conde condenado: Novela de costumbres original* (1875).

^{iv} Cf. Carlos Fuentes en *Cervantes o la crítica de la lectura*:

Porque la historia de España (y podríamos añadir: la historia de la América Española) ha sido lo que ha sido, su arte ha sido lo que la historia le ha negado a España. El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia. (84)

^v Sobre Monlau y Claret véase Charnon-Deutsch, Lou. “El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina”, en *La mujer de letras o la Letraherida* y Jagoe, Catherine, Blanco, Alda y Enríquez de Salamanca, Cristina (eds), *La Mujer en los Discursos de Género*.

^{vi} No es improbable que el uso de términos como “mundo” o “universo” –mundo literario, universo creativo, etc– esté marcado por el empirismo y el positivismo que reinan en el mundo académico actual. De lo que se trata, en definitiva, es de una concepción de la realidad que resulta ser, paradójicamente, mucho más estática –es una “cosa” que está ahí “afuera”, usando el lenguaje de *Expediente X*.

^{vii} Ya en *Los usías contrahechos* (1773) Ramón de la Cruz se ríe de esta identificación:

¡Por vida de los sobacos
del sol!
y ella es la que deseando
ennoblecer a su hijo
le ha traído disfrazado
de caballero a la corte,
a comprar con oro falso
una noble calidad

de algún padre mentecato
que quiere vender sus hijas
a buen precio, y sin reparo
de que la moneda sea
plata fina, o cobre bajo.

Bibliografía de textos primarios por capítulos

Capítulo I

Anzoátegui de Campero, Lindaura. *Huallparrimachi*. La Paz: Ediciones Isla 1967.

Belloumini, María. *La invención del órgano, o Abassa y Bermécides. Novela histórica traducida de un manuscrito francés*. Madrid 1831.

Cañas de Cervantes, Casilda. *La española misteriosa y el ilustre aventurero, o sean Orval y Nonui. Novela histórica original*. Madrid, 1833.

Coronado, Carolina. *Jarilla*. La Novela Corta. Vol. 255, año 5. Madrid, 1920.

Guerra, Rosa. *Lucía Miranda. Novela histórica*. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1860.

Mansilla de García, Eduarda. *Lucía Miranda. Novela histórica*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina. México, 1882.

Sinués de Marco, María del Pilar. *La diadema de perlas. Novela histórica original*. 2ª ed. Madrid: Imprenta de “La Península”, 1857.

Capítulo II

Barra, Emma de la (César Duayén). *Stella. Novela de costumbres argentinas*. Barcelona: Tipografía de la casa editorial Maucci, 1909.

Böhl de Faber, Cecilia. *La Gaviota*. México: Editorial Porrúa 1976.

Farias de Isassi, Teresa. *Nupcial*. Barcelona: Casa Editorial Maucci 1914.

Castro, Rosalía. *El primer loco*. Madrid: 1881.

Cherner, Matilde (Rafael Luna). *María Magdalena: (Estudio social)*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijos de J.A. García, 1880?

Grassi de Cuenca, Ángela. *El copo de nieve*. Madrid: Tipografía de G. Estrada, 1876.

Hartzenbusch, Eugenio. *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 2ª ed 1904.

Larrosa, Lola. *El Lujo. Novela de costumbres*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina. México, 1889.

Mier de Moya, Josefa *¡Quién es ese hombre! Novela original*. Madrid: Imprenta de Don Santiago Saunaque, 1845.

Nombela, Julio. *Impresiones y Recuerdos*. Madrid: Ediciones Giner, 1976.

Opisso, Antonia. *Rojo y Blanco (Novelas Cortas)*. Barcelona: Juan de Gasso, 1893?

Sáez de Melgar, Faustina. *Las españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Barcelona: Juan Pons

Capítulo III

De los Ríos, Blanca (Carolina del Boss). *Margarita*. Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña, 1878.

Gamero de Moncada, Lucila. *Adriana y Margarita*. Tegucigalpa, 1897.
---. *Páginas Del Corazón*. Tegucigalpa: Tipografía Nacional, 1897.

García de Coronado, Domitila. *Consejos de una madre a su hija*. Imprenta la Universal, 1893.

Gimeno de Flaquer, Concepción. *El doctor alemán. Novela*. Barcelona: Juan Pons 1880.

Mara Segovia, Ángel. *Melonar de Madrid*. Madrid: Imprenta de A. Florenciano, 1876.

Navarrete, María Ch. *¿Castigo o Redención? Novela original*. Maracaibo: Tipografía de “Los ecos del Zuija”, 1894.

Palacio Valdés, Armando, *La novela de un novelista*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1965 (orig.1921).

Sáez de Melgar, Faustina. *Ángela o el ramillete de jazmines*. Madrid, est tipográfico de R.Vicente, 1865.

---. *Inés o la hija de la caridad*. Novela Original. Biblioteca De Señoras. II vols. Madrid: Imprenta de los señores Rojas, 1878.

---. *Rosa, la cigarrera de Madrid*. Barcelona, Biblioteca Hispano-Americana, ed. Juan Pons, 1872.

Sinués de Marco, María del Pilar. *Fausta Sorel*. Novela Original. 1861. 2ª ed. II vols. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1902.

- . *La senda de la gloria*, Madrid, 1880.
---. *La virgen de las lilas*. Madrid, 1863.
---. *Morir Sola*. Narración. 1893. Nueva reimpresión ed. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1910.
---. *Una hija del siglo*. Madrid, 1873.

Soto y Corro, Carolina. *Bígamo*. Novela Original. Alicante: Est. Tip. de A. Ganga, 1895.

Troncoso de Oiz, Matilde. *Layeta; El triunfo de la gracia (Segunda Parte De Layeta)*. 1891; 1894. 1903.

---. *Los Fariseos*. Barcelona 1897.

Zapatero de Angulo, Prudencia. *Un hijo sin madre. Novela original*. Madrid: Sociedad de Tipógrafos, 1881.

Capítulo IV

Biedma, Patrocinio de. *El secreto de un crimen. Novela original*. Valencia: La Ilustración Popular Económica / Imprenta Católica (Biblioteca Moral), 1877.
---. *El testamento de un filósofo: novela original*. Cádiz: La Mercantil de J. Rodríguez, 1879.

Cabello de Carbonera, Mercedes. *Blanca Sol*. (Novela social). Ed. crítica de Oswaldo Voyses. Miami, Fl: Stockcero 2007.

Camarillo y Roa, María Enriqueta. *Jirón de mundo*. Biblioteca Andrés Bello. Madrid: Editorial América, 1918.

Casanova, Sofía. *El Doctor Wolski*. 1894. Introducción de Kristy Hooper. León: Akrón 2008.

Bibliografía Crítica

- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Trans. Vivian Ramos. Literatura Y Debate Crítico. Vol. 11. Madrid: Visor, 1992.
- Andreu, Alicia G. *Galdós y la literatura popular*. Temas. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.
- Aparici, Pilar y Gimeno, Isabel, ed. *Literatura menor del siglo XIX: Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*. II vols. Barcelona: Anthropos, 1996.
- Arambel-Guiñazú, María Cristina y Martin, Claire Emilie, ed. *Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX. Antología*. II vols. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2001.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Aubert, Paul, ed. *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001.
- Ayres, Brenda, ed. *Silent Voices. Forgotten Novels by Victorian Women Writers*. Westport, Connecticut: Praeger, 2003.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed Michael Holquist, trans. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, Texas: University of Texas Press, 2000.
- Baquero Escudero, Ana L. *La voz femenina en la narrativa epistolar. Textos y estudios de mujeres*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Proceso de la novela actual*, Madrid: Rialp, 1963.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trans. Alicia Martorell. Feminismos. Madrid: Cátedra, 2005.
- Beltrán, Luis. *Estética y literatura. Estudios y ensayos*. Ed. Santos Sanz Villanueva. Madrid: Marenostrium, 2004.
- . *La Imaginación literaria: La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Zaragoza: Montesinos, 2002.
- . *¿Qué es la historia literaria?* Estudios y ensayos. Ed. Santos Sanz Villanueva. Madrid: Marenostrium, 2007.

- Benhabib, Sheila and Cornell, Drucilla, ed. *Feminism as Critique. On the Politics of Gender*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Trans. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- Bieder, Maryellen. "Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing". *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon Press, 1995. 98-119.
- Blanco, Alda. "Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo." *Breve Historia feminista de la literatura española*. Ed. Iris M. Zavala y Míriam Díaz Diocaretz. Vol. V. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad). Barcelona: Anthropos, 1998.
- . *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Blanco, Alda y Blanco Aguinaga, Carlos, Introducción, en *La de Bringas* Madrid, Cátedra D.L 2001
- Boucher, Geoff. Hegel-Marx-Derrida Seminar, Melbourne 18th February 2000.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Ed. Werner & Wellbery Hamacher, David E. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.
- Caballé, Anna, ed. *La vida escrita por las mujeres: La pluma como espada*. Vol. III. Barcelona: Lumen Ensayo, 2004.
- Carmona González, Ángeles. *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Textos y estudios de mujeres. Ed. Cinta Canterla. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- Charnon-Deutsch, Lou. "Desire in Rosalía De Castro's *El caballero de las botas azules*." *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Ed. Lou Charnon-Deutsch. Madrid: Editorial Castalia, 1992.
- . *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. Penn State Studies in Romance Literatures. Ed. Frederick A. de Armas Alan E. Knight. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- . "The Nineteenth-Century Spanish Story: Textual Strategies of a Genre in Transition." Serie Monografías Vol. CXVI. Madrid: Tamesis Books Limited, 1985.
- . "On Desire and Domesticity in Spanish Nineteenth-Century Women's Novels." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XIV.3 (1990): 395-414.
- . "When the Canon Is Not (Good) Enough." *Revista de Estudios Hispánicos*. 27 (1993): 471-79.

- Charnon-Deutsch, Lou and Labanyi, Jo, ed. *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Cobo, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau. Feminismos*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Cohen, Monica F. *Professional Domesticity in the Victorian Novel. Women, Work and Home*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Colby, Vineta. *Yesterday's Woman. Domestic Realism in the English Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- Correa Calderón, Ernesto. *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos*. Madrid: Aguilar 1964.
- Correa, Gustavo. "El bovarysismo y la novela realista española" *Anales Galdosianos* [Publicaciones periódicas]. Año XVII, 1982. pp 25-32.
- Dobson, Joanne. "Reclaiming sentimental literature". *American Literature*, 69.2 (June 1997).
- Dorca, Toni. *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana 2004.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Trans. Germán y Cano Cuenca Cano, Jorge. Estructuras y Procesos. Madrid: Trotta, 2006.
- Ezama Gil, Ángeles. "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura". Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (2º. 1999. Barcelona), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Luis F.Díaz Larios [et al.] (eds.), Barcelona, Universitat, 2002, pp. 149-160.
- Ferrerías, Juan Ignacio. *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. Endymion 1997.
- . *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica 1830-1870*. Madrid: Taurus, 1976.
- . *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Edicusa, 1973.
- . *La novela en el siglo XIX*. II vols. Madrid: Taurus, 1987.
- . *La novela por entregas (1840-1870)*. Persiles. Vol. 56. Madrid: Taurus, 1972.
- . *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus 1973.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Cátedra, 2005.

Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage 1994.

Frederick, Bonnie. *Wily Modesty. Argentine Women Writers, 1860-1910*. Tempe, AZ: Arizona State University, 1998.

Gaztelumendi, María “Les Notions D’Ocio et D’Ociosidad Appliquées Aux Femmes Dans L’Espagne du XIXe Siècle”. *Du loisir aux loisirs (Espagne, (XVIIIe-XXe siècles)*, coord. Serge Salaün y F. Étienvre, *Collection "Les travaux du CREC en ligne"* (Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de la Universidad de París III) (CREC), n° 2, 2006.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trans. Carmen Martínez Gimeno. *Feminismos*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, 1998.

González Echeverría, Roberto. *Love and the Law in Cervantes*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2005.

Gould, Carol C., ed. *Key Concepts in Critical Theory: Gender*. Atlantic Highlands, NJ: Humanity Books, 1997.

Goux, Jean-Joseph. *Symbolic Economies after Marx and Freud*. Trans. Jennifer Curtiss Gage. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

Grosz, Mia Campioni and Elizabeth. “Love’s Labours Lost: Marxism and Feminism.” *A Reader in Feminist Knowledge*. Ed. S Gunew: Routledge, 1991. 366-97.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili 1994.

Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Harding, Sandra, ed. *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. New York: Routledge, 2004.

Harman, Chris. *A People’s History of the World*. 2ª ed. London: Verso, 2008.

Hartmann, Heidi. “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union.” *An Anthology of Western Marxism. From Lukacs and Gramsci to Socialist-Feminism*. Ed. Roger S. Gottlieb. New York, Oxford.: Oxford UP, 1989.

- Hartsock, Nancy C. "The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism." *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory*. London: Routledge, 1997.
- Hennessy, Rosemary and Ingraham, Chris, ed. *Materialist Feminism. A Reader in Class, Difference and Women's Lives*. New York: Routledge, 1997.
- Higueruela del Pino, Leandro. "La agricultura en la provincia de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX". *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Ed. Luis. E. Otero Carvajal y Ángel Bahamonde. Madrid: Comunidad de Madrid y Revista Alfoz, 1986. 289-300.
- Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing. Women in Culture and Society*. Ed. Catherine R. Stimpson. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Hooper, Kirsty. *A Stranger In My Own Land. Sofía Casanova, a Spanish Writer in the European Fin De Siecle*. Nashville: Vanderbilt University Press 2008.
- . "El Doctor Wolski. Páginas de Polonia y Rusia (1894) en su contexto". Sofía Casanova, *El doctor Wolski*. León: Akrón 2008. 11-51.
- Irigaray, Luce. *The Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. 2ª ed. New York: Cornell UP, 1985.
- Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels*. Berkeley University of California Press, 1994.
- Jagoe, Catherine, Blanco, Alda y Enríquez de Salamanca, Cristina. *La Mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*. Antrazyt. Barcelona: Icaria 1998.
- Janssens, Paul y Yun Casalilla, Bartolomé, eds. *European Aristocracies and Colonial Elites. Patrimonial Management Strategies and Economic Development, 15th-18th Centuries*. Burlington: Ashgate 2005.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires. Biblos 1995.
- Kaplan, Fred. *Sacred Tears. Sentimentality in Victorian Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
- Kirkpatrick, Susan, ed. *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1992.
- . *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Trans. Amaia Bárcena. Feminismos. Madrid: Cátedra, 1989.

- LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood. Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania State University Press, 2009.
- Laqueur, Thomas. *La construcción del Sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trans. Eugenio Portela. *Feminismos*. Madrid: Cátedra, Universitat de Valencia, 1994.
- Lewis, Thomas E. "Fortunata y Jacinta: Galdós and The Production of the Literary Referent". *MLN*, Mar 1981, pp 316-339.
- . "Notes Toward a Theory of the Referent". *PMLA*, May 1979. pp 459-457.
- Lissorges, Yvan. "El 'naturalismo radical': Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)". Lissorges, Yvan (ed). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos 1988. 237-256.
- Lissorges, Yvan (ed). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos 1988.
- Llanos, Julio. *Camila O'Gorman*. Imprenta de la Patria Argentina. Buenos Aires: 1883.
- Lukács, Georg. *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . *The Historical Novel*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Trans. Geoffrey Wall. New York: Routledge, 2006.
- Maclean, Donna Landry and Gerald. *Materialist Feminisms*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Marco, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. II vols. Madrid: Taurus, 1977.
- Maresca, Mariano. *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*. Granada: Diputación de Granada 1985
- Martí-López, Elisa. *Borrowed Words: Translation, Imitation and the Making of the Nineteenth Century Novel in Spain*. London: Associated University Presses. 2002.
- Mayoral, Marina, ed. *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1989.
- McKeon, Michael. *The Secret History of Domesticity. Public, Private and the Division of Knowledge*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

- Menéndez Pidal, Ramón. "La épica medieval en España y en Francia" *Comparative Literature*, Vol. 4, No. 2 (Spring, 1952), pp. 97-117.
- Monegal, Antonio, ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- Montesinos, José F. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia, 1960.
- . *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo diecinueve*. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1966.
- Moreno Hurtado, Antonio. "Calderón, Shakespeare y Valera". *Epistolario*, Lisboa, 27-6-1881.
- Muñoz López, Pilar. *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*. Madrid: UAM, 2001.
- Olaechea, Rafael. "Contribución al estudio del motín contra Esquilache (1766)". *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*. Vol 3, No 8 (2003), pp 1-90.
- Páramo, Martha Susana, ed. *Érase una vez la mujer... La mujer argentina de los siglos XIX y XX según fuentes históricas y literarias*. Mendoza: Universidad nacional de Cuyo, 1995.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros. *Época del Realismo. Manual de literatura española*. Vol. VII. XI vols. Navarra: Cénlit, 1983.
- . *Manual de literatura española*. XI vols. Tafalla, Navarra: Cénlit, 1982.
- Perrot, Michelle, ed. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. 3ª ed. Vol. IV. Madrid: Taurus Minor Santillana, 2005.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1996.
- Rabaté, Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca 2007.
- Ranciere, Jacques, "Why Emma Bovary Had To Be Killed" *Critical Inquiry* Volume 34, Number 2, Winter 2008, pp 233-248.
- Read, Malcolm K. *Transitional Discourses: Culture and Society in Early Modern Spain*. Ottawa Hispanic Studies. Vol. 21. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1998.

- Riva-Agüero, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente. Tesis para el Bachillerato de Letras*. Ed. E. Rosay. Lima: Librería francesa científica Galland, 1905.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Althusser: Blow up* (Las líneas maestras de un pensamiento distinto). Teórica/Serie A. Vol. 1. Granada: Asociación Investigación & Crítica de la ideología literaria en España, 2002.
- . *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares 2002.
- . *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. 3ª ed. Madrid: Akal, 2005.
- . *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.
- . "Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus". *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008. 63-106
- . *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal Universitaria, 1990.
- Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*. Monografías. Madrid: Ariel, 1976.
- Rotker, Susana. *Captive Women: Oblivion and Memory in Argentina*. The University of Minnesota 2002.
- Rueda Hernanz, Germán. *España 1790-1900. Sociedad y condiciones económicas*. Madrid: Istmo 2006.
- Sánchez Llama, Íñigo, ed. *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.
- . *Galería de escritoras isabelinas. Feminismos*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Schiller, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*. Barcelona, Icaria, 1985.
- Seoane, María Cruz. *Historia del periodismo en España*. II vols. Madrid: Alianza, 1983.
- Servén, Carmen, "Fortunata y su época: sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Simón Palmer, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual Bio-Bibliográfico*. Nueva biblioteca de erudición y crítica. Ed. Pablo Jauralde. Madrid: Castalia, 1991.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley y Los Ángeles, California: University of California Press, 1991.

- Sotelo Vázquez, Arturo. *El naturalismo en España: Crítica y novela*. Biblioteca Filológica. Salamanca: Ediciones Almar, 2002.
- Stone, Alison. *An Introduction to Feminist Philosophy*. Malden, MA: Polity Press, 2007.
- Tolliver, Joyce. *Cigar Smoke and Violet Water. Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*. Cranbury: AUP 1998.
- Torres-Pou, Joan. *Aproximaciones a la narrativa femenina del diecinueve en Latinoamérica*. New York, The Edwin Mellen Press 2002.
- . "Positivismo y feminismo en la producción narrativa de Mercedes Cabello de Carbonera". *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*. Eds. Susana Cavallo, Luis A. Jiménez y Oralia Preble-Niemi. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1998. 245-256.
- Trodd, Anthea. *Domestic Crime in the Victorian Novel*. New York: St Martin's Press, 1989.
- Urey, Diane Faye. "Woman as language in the first series of Galdós's *Episodios Nacionales*". *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon Press, 1995. 137-160.
- Valis, Noel Maureen. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Duke University Press, 2002.
- Valle, Manuel. *El Signo de los cuatro*. Granada: La Vela 2006.
- Valls, Joseph-Francesc. *Prensa y burguesía en el XIX español. Historia, Ideas y Textos*. Ed. Antoni Jutglar. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. New York: Dover Publications, 1994.
- Vidal, Hernán, ed. *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Minneapolis, Minnesota: The Institute for the study of Ideologies and Literature, 1989.
- Vollendorf, Lisa (ed). *Literatura y feminismo en España. (s XV-XXI)*. Barcelona: Icaria 2005.
- Voysest, Oswaldo. "Mercedes Cabello de Carbonera y la cuestión del naturalismo en el Perú: Pautas hacia una interpretación de Blanca Sol". *Blanca Sol (Novela social)*. Ed. crítica de Oswaldo Voysest. Miami, FL: Stockcero, 2007. vii-xvii.

- Yun Casalilla, Bartolomé. "From political and social management to economic management? Castilian aristocracy and economic development, 1450-1800". *European Aristocracies and Colonial Elites. Patrimonial Management Strategies and Economic Development, 15th-18th Centuries*. Eds. Janssens, Paul y Yun Casalilla, Bartolomé, eds. Burlington: Ashgate 2005. 85-98.
- Waite Papashvily, Helen. *All the Happy Endings. A Study of the Domestic Novel in America, the Women Who Wrote It, the Women Who Read It, in the Nineteenth Century*. New York: Harper & Brothers, 1956.
- Warhol, Robyn R. & Price Herndl, Diane, ed. *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.
- Zavala, Iris M, ed. *Breve historia feminista de la literatura española (En lengua castellana)*. V vols. Barcelona: Anthropos, 1998.
- , ed. *Romanticismo y Realismo*. Vol. V. VIII vols. Barcelona: Crítica, 1982.
- , ed. *Romanticismo y Realismo*. Primer Suplemento. IX vols. Barcelona: Crítica, 1994.