

# HISTORIAS NACIONALES Y PASIONALES: LA INCÓGNITA Y REALIDAD

John H. Sinnigen

A pesar de sus diferencias formales, *La Incógnita y Realidad* comparten con *Fortunata y Jacinta* varias problemáticas importantes. Publicadas en el mismo lustro, las tres novelas son textos en que se retrata una sociedad nacional en crisis. En *Fortunata y Jacinta* se mira hacia el pasado, puesto que la acción se centra en el Sexenio Revolucionario y la Restauración; el fondo histórico es una crisis del régimen monárquico como árbitro de una nueva conformación de diversos sectores sociales en el proceso del desarrollo del capitalismo en España. En *La Incógnita y Realidad*, en cambio, se divisa el futuro; se trata ya de una crisis nacional imperial, debido a la importancia de Cuba. En las tres novelas unas historias de adulterio son emblemáticas de la crisis social. En la ficción de los siglos XVIII y XIX el adulterio representa un desafío al matrimonio, pilar central de la organización social burguesa y de su ideología, puesto que el matrimonio regula las relaciones entre la pasión y la propiedad (Tanner 15). El adulterio, la subversión de ese centro, cuestiona todo el tejido social (Tanner 86; ver también Acosta de Hess). En estas obras galdosianas, las dos adúlteras, Fortunata y Augusta, son inconformistas; se niegan a aceptar el papel de buena esposa que la ideología patriarcal y burguesa les asigna. Su inconformidad se manifiesta en un ilícito deseo sexual que las lleva a transgredir las reglas matrimoniales, poniendo en tela de juicio lo que Augusta denomina «todo el armatoste social» (*Realidad* 68; cito de la edición de la Guirnalda de 1890) y Fortunata «esas señoras circunstancias» (II: 263). Al final las rebeldes son castigadas: Fortunata muere; Augusta debe presenciar el suicidio de su amante. La rebelión de los dos fuertes personajes femeninos es un elemento esencial de sus novelas, ya que supone una fisura en el tejido familiar y social. La supresión de su rebeldía y el castigo de esos personajes representa el establecimiento de un nuevo orden, por frágil e inestable que éste sea.

Evidentemente los significados de estas historias de amor no son sólo sociales. Los asuntos de sexo, familia y muerte son también un campo donde se expresan preocupaciones psicosexuales, tanto de los lectores

como del autor. En gran parte, es mediante el mutuo compromiso emotivo de los lectores y del autor que se establecen las bases para la crítica social. Son las historias de amor las que evocan la «comunidad imaginada» analizada por Benedict Anderson. Según Anderson, la «nación como narración» en el siglo XIX se basaba en el capitalismo de la imprenta («print capitalism») en el cual la novela permitía que los individuos se figuraran miembros de una comunidad, a pesar de vivir en sociedades cada vez más fragmentadas y anónimas —productos de la revolución burguesa—. Igual que los lectores de la prensa, los lectores de esas novelas podían suponer que su encuentro con el texto se reproducía en toda la nación. Además, las diversas ramas de los medios impresos se condicionaban y se reforzaban: el paisaje social y los sucesos históricos presentados primero en la prensa se incorporaban en las novelas; las reseñas críticas eran un sitio en el que los escritores dialogaban entre sí y con su público sobre las relaciones entre novelas, criterios estéticos, movimientos sociales, el rumbo de la nación y la condición humana: muchos novelistas, Galdós entre ellos, eran también periodistas.

En el caso de *La Incógnita y Realidad*, esa comunidad imaginada no se expresa sólo en la lectura de la novela como una experiencia en común entre miles de lectores, sino también en la representación en la novela de los comentarios sobre chismes y artículos de prensa, especialmente con relación al crimen de la calle del Baño. Es decir, en las novelas se retratan los medios de la formación de la comunidad imaginada que ellas mismas ayudan a fomentar. Novela, prensa y chisme son textos de índole melodramática, cuyo consumo produce placer a la vez que un sentido de comunidad. En *La Incógnita y Realidad* hay una cadena significativa que vincula el crimen, el adulterio y la corrupción; mediante dicha cadena se representa la producción de un sentido de comunidad basado en el goce de la interpretación de la transgresión.

#### EL CUERPO FEMENINO FETICHIZADO Y LA UNIÓN MASCULINA

En un estudio psicoanalítico de la novela realista europea, Peter Brooks analiza algunas relaciones entre lo social y lo psicosexual, entre la economía capitalista y la economía de la libido, cada una de ellas con sus propios fetiches. Hace destacar la función de la mirada y su asociación con el placer y el conocimiento: «La valorización de lo social en cualquier tradición realista se trata también del acto de conocer el mundo: de la mirada como la *inspección* de la realidad. Desde el principio la inversión erótica en el acto de ver está ligado inextricablemente a la inversión erótica en el acto de conocer...» (54; las traducciones del inglés son mías). La escopofilia se junta con la epistemofilia (término que Brooks toma prestado de Toril Moi), el placer de ver y el de saber. La mirada produce placer, no sólo en el acto de contemplar, sino también en el proceso de indagar. En la tradición realista, el agente de la mirada es

masculino, su objeto femenino: «(se ha supuesto que) el punto desde el que se dirige la visión sobre el mundo es masculino.... Lo que se mira, se desnuda, se destapa es femenino...» (52). Por tanto, el narrador con frecuencia está en el lugar de un *voyeur* (59). La mirada, el conocimiento y el placer se centran en el cuerpo femenino, el objeto contemplado que debe ser dilucidado. Ese objeto, no obstante, no produce sólo placer, sino que también es una amenaza, puesto que representa la castración. El cuerpo femenino atrae, pero también atemoriza.

En *La Incógnita* es precisamente un cuerpo femenino la clave del misterio evocado por el título. ¿Augusta es adúltera o no? ¿Quién puede ser su amante? ¿En qué medida está involucrada en la muerte de Federico Viera? Este misterio sexual está vinculado al misterio social que suponen la sociedad madrileña y la política nacional para el forastero Manuel Infante, el ingenuo narrador que acaba de llegar a Madrid para asumir su puesto de diputado. Este Infante se coloca en el lugar del *voyeur*: observa, interpreta y representa. En cierta medida es como un niño cuyo conocimiento social se articula con el deseo erótico. Son dos procesos que se representan en las cartas de Infante a su interlocutor, Equis Equis. El placer y el conocimiento están presentes en función de la unión masculina frente al cuerpo femenino; los actos de descubrir, escribir y leer están marcados por el placer, el temor y el poder masculinos. De modo que el análisis social toma la forma de una representación patriarcal.

Representar es conocer y controlar. Como explica Brooks, citando tanto los estudios cinematográficos feministas de Laura Mulvey como a Freud, una manera de enfrentarse a la amenaza de la castración representada por la mujer, es la fetichización, la fragmentación del cuerpo femenino y la sustitución del pene castrado por otro objeto. Augusta, precisamente, es una figura fetichizada. En su primera descripción de ella, Infante se fija en los ojos penetrantes y la boca grande de su prima (*La Incógnita* 22-23; cito de la edición de la Guirnalda de 1889). Se siente enormemente atraído a los botones de sus guantes (*La Incógnita* 169).

Simultáneamente envidia y deshumaniza su cuerpo: «Me la figuro con poca ropa, y me extasio..., castamente estético, delante de la estatua viva, considerando con la mayor formalidad que la belleza de las líneas convierte la carne tibia en el más honesto de los mármoles» (*La Incógnita* 23-24). En una inversión del gesto de Pigmalión —que se enamoró de una estatua de su propia hechura y la convirtió en persona para casarse con ella— Infante transforma a la mujer amenazante y desconcertante en una estatua. Así se mitiga la amenaza. Convertida en artefacto de su creación, Augusta puede ser poseída, controlada y moldeada por él. Sobre la imagen fetichizada se inscribe la unión masculina basada en la desvalorización de las mujeres. Esta unión comienza con las cartas de Infante a Equis Equis y termina en dos decisivas escenas fantasmagóricas en las que Federico Viera y Tomás Orozco se proyectan en sendas imágenes del otro. En las dos escenas Augusta está presente, pero está excluida de los diálogos entre el personaje y el fantasma en los que ella

está degradada por medio de una identificación con la prostituta Leonor. El abrazo entre Orozco y el fantasma de Viera con que se da fin a *Realidad* representa el triunfo del espíritu sobre la materia, lo masculino sobre lo femenino.

#### LOS DIVIDIDOS SENTIMIENTOS MASCULINOS

Se ve que la representación del fuerte personaje femenino rebelde es una manera de controlarlo, de poseerlo. Es decir, funciona como un medio para indagar el deseo masculino. Ese deseo está presentado en el contexto de unos sentimientos divididos: la mujer como la compañera pura versus la mujer como la amante degradada. Según Dorothy Dinnerstein esta ambivalencia remonta a la infancia y es la expresión en el hombre adulto de la adoración y la rabia que el niño sintió hacia su madre. Toma la forma de una división entre el cariño y la pasión: «la pasión lleva todos los impulsos enojados y deprecadores de los cuales el lado protector y confiado de su amor para la mujer tiene que estar apartado. Puede mantener el amor tierno separado del sensual expresándolos o hacia mujeres diferentes, o hacia la misma mujer en situaciones o humores diferentes» (69-70). Infante, por ejemplo, expresa sus sentimientos divididos hacia su prima: se la imagina virtuosa y casta, y también infiel y accesible; ángel y puta, es el objeto idealizado al que quiere adorar y el objeto degradado al cual quiere seducir. Viera, en cambio, los expresa hacia dos personajes diferentes. Augusta es el objeto de su deseo sexual, Leonor la compañera y confidente. El erotismo y el cariño son sentimientos mutuamente exclusivos. Esta división se resume en un breve diálogo que sostiene con su criada, Bárbara:

FEDERICO: —... ¡Ah! Bárbara. Eres un ángel..., digo, precisamente un ángel, lo que se llama un ángel, no, pero.... Pero sí una hembra mestiza; hermosa y espiritual mula, nacida de la yegua humana y del asno divino. Dime: ... ¿Dónde encontraré yo la compañera de mi vida, la que reúna en un solo sentimiento el amor y la confianza, la ilusión y la amistad?

BÁRBARA: —Pues eso... en cualquiera de las que pertenecen al bello sexo lo podría encontrar (*Realidad* 319-50).

«Hembra mestiza», ni amante ni confidente, la otra de clase inferior en la que la unión del erotismo y el cariño puede ser proyectada sin peligro, Bárbara representa explícitamente lo que antes era implícito: el disgusto de Federico no es una función de las imperfecciones de Leonor o Augusta, sino de la división de su propia psique.

#### EL ENTORNO FAMILIAR

En estas novelas las crisis, tanto las psíquicas como las sociales, se manifiestan en un entorno familiar en el que se destacan diversos con-

flictos edípicos. (La estructura edípica ha sido estudiada también por Carlos Feal Deibe). La institución de la familia, sitio fundamental de la reproducción de la ideología burguesa y patriarcal, resbala. Los conflictos edípicos no sólo se encuentran en el argumento central sino también figuran en la historia intercalada del crimen de la calle del Baño. En la relación entre Augusta y Federico las insinuaciones incestuosas son claras. Augusta trata a su amante como un niño: busca en él la novedad, el desorden y el dolor que faltan en su cómodo, ordenado matrimonio sin niños. Federico se resiste a este deseo de su querida; no hará el papel de Edipo. Tiene relaciones sexuales con Augusta, y no permitirá que ella ocupe el lugar materno. Aunque contempla la posibilidad de matar a la posible figura paterna («quizá la víctima que presiento será Tomás» (*Realidad* 357)), evita ese desenlace. Para escaparse del triángulo edípico, se suicida. El desplazado hijo realiza sus sentimientos agresivos hacia la figura materna, en este caso al privar a Augusta de su único niño; la agresión luego rebota sobre él en un acto en el que también se exonera de un posible parricidio.

El misterio del crimen de la calle del Baño también es un asunto familiar. Basadas en el histórico crimen de la calle Fuencarral, sobre el que el Galdós periodista comentó extensamente durante el mismo período en que estaba escribiendo estas dos novelas (*Lida*, *Gullón*), las versiones del crimen de la calle del Baño manifiestan diferencias con las del suceso histórico que nos traen una vez más a los amores edípicos. En el crimen de la calle Fuencarral hubo sólo una víctima, doña Luciana Borcina. Fue encontrada *sola* en el *suelo* de su dormitorio. Se sospecha de dos posibles asesinos, una criada o su *hijo*. En la versión novelística, hay dos víctimas, doña Bernarda, una madre joven de estado desconocido y *su niño* de pocos años. Las víctimas son encontradas juntas, en la *cama de la madre*. Nuevamente los posibles asesinos son dos, pero los parentescos y sexos varían del suceso histórico: en este caso son un criado o la *madrstra*. Es decir, la causa del crimen en la versión novelística ya no es el hijo del suceso histórico, sino una madre, una mala madre, la *madrstra*. Estos cambios sugieren una intensa agresión psíquica contra la figura materna: se la fragmenta entre la buena madre muerta y la mala *madrstra*. Se acusa a la *madrstra* del asesinato del hijo y de la buena madre. Las víctimas se encuentran en un lecho mortal, lugar que evoca deseos incestuosos que también son castigados. Es una auténtica «*orgía de destrucción*»<sup>1</sup> en la que, igual que en el caso de Pederico Viera, la agresión hacia la madre rebota contra el hijo.

Especulamos que los cambios hechos por Galdós al incorporar el crimen de la calle de Fuencarral en estas novelas pueden estar relaciona-

<sup>1</sup> «Con relación a la producción artística, [Melaine] Klein y [Jacques] Lacan mantienen que la orgía de destrucción evidente en los juegos infantiles se repite en la proyección adulta de malos objetos internos en obras de arte...» (Moorjani 7). Quisiera expresar mi agradecimiento a mi compañera Angela Moorjani por sus ideas y comentarios críticos sobre este trabajo.

dos con los sentimientos contradictorios del autor frente a la muerte de su propia madre en abril de 1887, algo más de un año y medio antes de la publicación de *La incógnita*. Se expresa una fuerte agresión hacia la figura materna que rebota en un sentido de culpabilidad en el hijo. Algunos detalles de las versiones del crimen apoyan esta hipótesis. A la madrastra «la vieron un día en “la Palma”, comprando cintas para sombreros...» (*Realidad* 39). El nombre de una tienda asocia a la asesina con el hogar materno<sup>2</sup>. Según un rumor relatado por Federico Viera (el hijo más importante de las dos novelas), hubo un error en la identificación de la víctima; la muerta era realmente «Una señora recién venida de Cuba, y cuyo nombre nadie sabe» (*Realidad* 35). Esta variante sugiere una vinculación entre la buena madre muerta —de estado civil desconocido— y otra señora venida de Cuba, Adriana Tate, madre de Sisita, la tan añorada prima y novia del Galdós adolescente. Según Berkowitz, doña Dolores siempre trató a Adriana Tate y su hija ilegítima como intrusas e hizo todo lo que pudo para que la relación entre Sisita y Benito no prosperase (17-18). Después de la marcha de Galdós a Madrid, hizo que Sisita volviera a Cuba, donde se casó, tuvo una hija y murió en 1872; su caso puede haber sido otra posible fuente de la buena madre asesinada por la mala en la historia del crimen.

En medio de tanto enredo psicosexual, la historia intercalada del crimen de la calle del Baño señala de nuevo hacia el nivel social. Detrás de los presuntos criminales se vislumbra la presencia de personas influyentes. Tanto el gobierno como la justicia y la religión están comprometidos en las varias versiones y rumores sobre el asunto. La madrastra, protegida y amparada por «elevadísimos personajes» (*La Incógnita* 179) del gobierno y de la Iglesia, mata a la señora que viene de Cuba y su hijo. El sobredeterminado nombre «Cuba» une lo psíquico con lo social: en cuanto a lo psíquico, la familia Pérez Galdós tuvo mucho contacto con Cuba y allí nació y murió Sisita; al nivel social, la pérdida de Cuba significó el fin de lo que fue el gran imperio español. Por una parte el crimen está ligado con Cuba por asociación, ya que, como Denah Lida ha señalado (68), son temas de conversación que se tocan (por ejemplo, *La Incógnita* 178 y *Realidad* 30). Por otra, el crimen y Cuba están vinculados temáticamente por medio de su relación con la corrupción en altas esferas y la ruptura de la familia, en el caso de Cuba la metafórica familia hispánica imperial. De modo que, en una especie de prelude al 98, la corrupción en las altas esferas de la sociedad viene a ser la causa del fin del imperio.

#### EL FINAL Y EL FUTURO

*Realidad* termina con un significativo abrazo entre Orozco y el fantasma de Viera. Hacia el final de *Fortunata* y *Jacinta* hay otro abrazo desta-

<sup>2</sup> La susceptibilidad a esta interpretación se manifiesta en la edición de las obras completas de Sainz de Robles, donde se lee «Las Palmas» (799).

cado, el abrazo imaginario entre Jacinta y la que era su rival. Estos dos abrazos sugieren importantes diferencias entre los finales de sus novelas. El abrazo imaginado por Jacinta es un gesto de solidaridad materna, posibilitada por la mediación de un niño. Sugiere una reconciliación que tal vez conduzca a una sociedad regenerada. Al final de *Realidad*, en cambio, no hay ni madres ni niños, ni ninguna expresión de esperanza para el futuro de una sociedad corrupta. *La Incógnita* y *Realidad* narran un futuro pesimista para la nación, pronóstico que se realiza en la siguiente década.

Los diálogos de Galdós continúan: el psíquico, el social, el literario. Las fisuras en la sociedad de la Restauración, cada vez más evidentes a partir de 1886, se narran por medio de una emblemática historia de adulterio en que la atracción y la hostilidad hacia mujeres fuertes —como Pardo Bazán, que se reconoció en Augusta (81)— están manifiestas. La historia intercalada del crimen de la calle del Baño vincula esta hostilidad a los sentimientos contradictorios del autor hacia su difunta madre. Entre las más metaliterarias de las novelas de Galdós, *La Incógnita* y *Realidad* señalan explícitamente el vínculo en la tradición realista entre los actos de escribir y leer y el placer y la unión masculinos. El abrazo misógino al final entre Orozco y el fantasma de Viera parecería cerrar este espacio literario a las mujeres. Sin embargo, como acontece con frecuencia en las novelas de Galdós, la cosa no es tan sencilla. Aunque el autor hace dormir a Augusta, no deja que sea ni seducida ni sometida. Cuando Orozco intenta persuadirle que confiese su adulterio, Augusta se niega rotundamente. Así se deja en su lugar la transgresión femenina, ese desafío al «armatoste social» que tan acertadamente censuró la castigada transgresora.

## OBRAS CITADAS

- ACOSTA DE HESS, Josefina, *Galdós y la novela de adulterio*. Madrid: Pliegos, 1988.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*. Londres, Verso, 1983.
- BERKOWITZ, H. Chonon, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison, Univ. of Wisconsin P, 1948.
- BROOKS, Peter, «The Body in the Field of Vision», *Paragraph* 14 (1991), 46-67.
- DINNERSTEIN, Dorothy, *The Mermaid and the Minotaur*. Nueva York, Harper, 1977.
- FEAL DEIBE, Carlos, «Honor y adulterio en *Realidad*», *Anales Galdosianos* 12 (1977), 47-62.
- FREUD, Sigmund, «Fetishism» *Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. 21. Trad. y Ed. James Strachey. Hogarth, Londres, 1961.
- GULLÓN, Ricardo, «Una novela psicológica.» *Insula* 82 (octubre 1952), 4.
- LIDA, Denab, «Galdós, entre crónica y novela.» *Anales Galdosianos* 7 (1973), 63-77.
- MOI, Toril, «Patriarchal Thought and the Drive for Knowledge.» *New Directions in Psychoanalysis and Feminism*. Ed. Teresa Brennan. Routledge, Londres, 1989. 189-205.
- MOORJANI, Angela, *The Aesthetics of Loss and Lossness*. Nueva York, St. Martins, 1992.
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, Indiana, Indiana UP, 1989, 14-26.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Cartas a Galdós*. Ed. Carmen Bravo Villasante. Madrid. Turner. 1978.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. 2 vols. Madrid, Cátedra, 1983.
- *La Incógnita*, Madrid, La Guirnalda, 1889.
- *Realidad*, Madrid, La Guirnalda, 1890.
- *Realidad*, Vol. 5 de las Obras completas. Ed. Federico Sainz de Robles. Segunda ed. Madrid, Aguilar, 1950. 789-901.
- TAMPER, Tony, *Adultery in the Novel*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1979.