



El secreto incesto de la novela realista

Andrés Zamora

Durante el realismo decimonónico hay un conjunto de textos que formulan la poética de la novela por medio de metáforas sexuales. El análisis de esta poética sexual de la novela realista depara la conclusión de que en ella concurren todos los elementos precisos para la comisión de un incesto: el autor es visto bajo la figura de un padre autoritario y todopoderoso; el personaje aparece como un hijo de carne y hueso; la virilidad es concebida como una de las virtudes esenciales en el desempeño de la autoría; la escritura es equiparada a un coito; finalmente, el personaje, hombre o mujer, es indefectiblemente feminizado. Este estudio narra la historia de ese incesto, incluyendo las relaciones de sus miembros con otra metáfora estética, la del espejo, y con una figura imposible, la de la mujer como emblema del autor.

I. Dios, Padre, Autor

En uno de los artículos recogidos en su libro *Solos de Clarín*, Leopoldo Alas perpetra uno de los elogios más hiperbólicos de todo el período realista. Clarín, implacable ejecutor de lo que él mismo llamaba crítica «higiénica» y «policiaca» (*Paliques* 64), quema literalmente incienso ante su más persistente ídolo literario: «Del polvo colorado de una mina creo Pérez Galdós el cuerpo de Marianela, raquíptico y feo, tal vez con alguna gracia que sólo un espíritu

penetrante pudiera descubrir; pero a este cuerpo unió un alma bella, apasionada y soñadora» (282). Es de sobra conocido que Galdós siempre funcionó como una suerte de divinidad familiar en el particular universo novelístico de Clarín. Lo interesante, sin embargo, es que mediante estas palabras de su evangelista, Galdós queda efectivamente investido de los poderes taumatúrgicos de un Dios: de la tierra modela un cuerpo y, después, le insufla un espíritu. Evidentemente, la filiación de este supremo hacedor (si en asuntos de dioses resulta pertinente hablar de filiaciones) es de estirpe judeo-cristiana, aunque tal vez también detrás de él aliente alguna reminiscencia del krausismo, tan importante en la época. Los krausistas veían a Dios como un «Supremo Artista» y al artista como un Prometeo o una divinidad menor (López-Morillas 13). Sea como fuere, las palabras de Clarín convierten al escritor en el Dios creador del *Génesis*, en el Dios Padre de la Trinidad.

El encomio divino no era del todo infrecuente en la época de ambos escritores, ni excesivamente original. Clarín invoca un lugar común dentro de una venerable tradición, cuya derrota y vicisitudes comenzó a trazar M. H. Abrams en su clásico estudio *The Mirror and the Lamp*: los antecedentes neoplatónicos; Escalígero y su idea de que la poesía gozaba del divino privilegio de poder crear una segunda naturaleza más hermosa o sencillamente diferente a la del mundo; los suizos Bodiner y Breitinger, que en el siglo —130→ XVIII propusieron la identificación entre el escritor y un dios para legitimar la presencia de elementos sobrenaturales en la obra artística o para poder contemplar el poema como un heterocosmos sujeto únicamente a sus propias leyes internas; o el romanticismo, donde el genio es, de nuevo, identificado con un supremo hacedor, sólo que su obra, en vez de un heterocosmos autónomo, resulta ser el propio yo del poeta (42-46; 272-85; 239-40; 257-58, 261-62). Como puede apreciarse en el fragmento de Clarín, la metáfora no se detuvo en el romanticismo, sino que llegó al período realista, si bien aquí, es preciso aclarar, en gran parte cedió su lugar a otra figura íntimamente relacionada con ella y de carácter sexual: la metáfora de la paternidad.

La figuración paternal de la autoría ha sido a lo largo de la historia una de las posibles variantes de la metáfora divina. La razón es obvia. Habitualmente, la

cultura occidental ha contemplado al Dios creador bajo la especie de un varón, de un padre, o al menos lo ha intentado con denuedo, como atestiguan Robert Graves (1: 11-24) o Freud (*Moses* 68). Pero, al margen de la mediación divina, la identificación de autoría y paternidad también disfruta de una ilustre tradición propia. De hecho, el «topos» es al menos tan antiguo como la propia palabra «autor». Si «poeta» está a medio camino entre «creador» y «hacedor», «autor» es básicamente «padre». Edward Said, valiéndose de criterios etimológicos, establece esta definición del autor: «A person who originates or gives existence to something, a begetter, a father, or ancestor, a person also who sets forth written statements...» (48-49). Lógicamente, esta conexión original entre el «autor» y el «padre» no ha escapado a la crítica feminista, aunque, desde esta perspectiva, en vez de conexión, sería más oportuno hablar de pecado, original también, por supuesto. Críticas como Sandra M. Gilbert y Susan Gubar han documentado ampliamente el profundo asentamiento de las connotaciones sexuales de la autoría dentro de la cultura occidental, pero a la constatación del hecho le ha seguido una refutación de sus contenidos, un ataque directo a su falaz (o fálico) exclusivismo masculino (3-104). Muchos años antes, y desde un punto de vista aparentemente muy distinto, Cervantes ya había desafiado al mismo tópico, mediante el gesto paródico o subversivo de declararse, no padre, sino «padraastro», de su héroe (12). La alusión a la crítica feminista y a Cervantes obedece a una razón muy sencilla dentro de la retórica de mi discurso: si la erudición puede probar la existencia de un hecho, el ataque, la parodia o la subversión sancionan su extensión e importancia.

En principio, los escritores de la segunda mitad del XIX no parecen condescender con la hostilidad, la rebeldía o la jocosidad que ostentan las actitudes feministas y cervantinas frente a la vieja metáfora del padre. La identificación del autor con una figura paternal circula entre ellos como moneda corriente, libre de sospechas de falsedad. Clarín, hablando de *La Regenta*, señala lo siguiente en una carta a Galdós: «Yo, a estas horas, ya estoy encontrándole multitud de defectos a mi librejo, pero no sería franco si no concediera que al fin lo miro como hijo, y algunos episodios me parecen claros, sinceros, naturales» (Soledad Ortega 224). En otras ocasiones, Clarín califica a

su corresponsal, a Galdós, de «'pater Orchamus' de ese gran pueblo que pulula en cuarenta y dos tomos de invención romancesca» (Galdós 7), y doña Emilia Pardo Bazán, ante la aparición de un nuevo personaje de Pereda, pide fervientemente el aplauso a sus lectores, pues «la familia» del escritor «acaba de aumentarse»: «Nos ha nacido un niño, mejor dicho, un hombre, un mancebo gallardo [...] con el cual no será maravilla que se le caiga un poco la —131→ baba al padre que lo engendró» (*Obras* 3: 661). Algo más severa, algo más darwinista, aunque igual de paternal, se muestra la condesa con sus propias obras: «Defiendo mis ideas; mis obras que se defiendan ellas, y si no pueden señal de que merecen sucumbir. Este es el cariño bien entendido del padre a su progenitura»... (*Obras* 3: 1054-55). Así pues, y ya sea mediante la versión a lo divino del autor-dios, con sus resabios de reminiscencia renacentista, dieciochesca, o romántica, ya sea mediante la más materialista, más propia de la hora, del autor-padre, lo cierto es que los novelistas del XIX establecen una relación paterno-filial entre el escritor y su obra o el escritor y sus personajes, aparentemente no muy distinta a la de otras épocas literarias. Sin embargo, el padre realista, comenzando por sus mismos vástagos, se erige como una peculiar figura entre sus congéneres en el negocio de la autoría.

II. Hijos de carne y hueso

Una de las mayores diferencias entre el padre realista y aquellos otros que habían reclamado en el pasado el mismo título metafórico, consiste en la manera en que perciben sus propios frutos, sus obras. Aun a riesgo de caer en una falacia generalizadora, no sería demasiado inexacto afirmar que, para los realistas, la novela no es tanto un conjunto de signos lingüísticos, difícilmente prohijables, como una serie de criaturas individuales. Dicho de una manera extrema, la novela es sus personajes, *La Regenta* es la Regenta. El juego de palabras puede resultar baladí, pero susceptible de rigurosa aplicación a casi todas las novelas del período, pues obra y protagonista obedecen al mismo nombre con una frecuencia más que notable. La monótona persistencia de este hecho abunda en la idea de que el personaje es tan importante para la novela

del siglo XIX como lo será su destrucción para una buena parte de la del siglo XX. La absoluta primacía del personaje, del carácter individual, sobre el resto de elementos narrativos es una suerte de obsesión que deja su marca, explícita o implícita, en todos los escritos críticos y doctrinales de la época. De ello se lamentan los detractores de la nueva manera narrativa, como Baltasar Champsaur, cuando afirma escandalizado que el enredo ha sido desbancado sin contemplaciones por la disección del personaje (Tintoré 143). De ello también se regocijan los primeros cronistas amables a la escuela. En su libro sobre la novela del siglo XIX, Andrés González Blanco dice: «La novela realista viene a ser en parte una pintura de retratos [...] La creación de caracteres es la gran alegría del novelista; es el acto por el cual se constituye en creador» (311). Pero los defensores más entusiastas de esta entronización del personaje son los propios novelistas. Armando Palacio Valdés, por citar un ejemplo, no duda en señalar que «en el carácter reside el verdadero nervio de toda novela», siendo «la causa inmediata, no sólo de toda obra artística, sino de toda obra humana de importancia» (*Testamento* 1307).

Como consecuencia de la supremacía absoluta del personaje, lo que constituye el eje en torno al cual giran los juicios valorativos sobre cualquier obra dentro de los esquemas estéticos de la época es, precisamente, su morfología, su textura. También en palabras de Palacio Valdés: «No hay novela mala con caracteres bien estudiados» (*Testamento* 1308). En ese marco, la textura óptima del personaje, el desiderátum al que debe tender, parece — 132→ ser la «carne y hueso», una suerte de material, metafórico se supone, con el que deben estar construidas las criaturas de la novela, y que, además, se aviene perfectamente con la dimensión sexual de la metáfora paternal. Leopoldo Alas, al expresar su admiración por un personaje de *Tormento*, el cura Polo, señala que «no es ni más ni menos que un hombre de carne y hueso, de los pocos que tiene la literatura española contemporánea» (*Sermón* 72). Pero, Clarín peca de pesimista. Según Emilio Bobadilla, el versátil Fray Candil, también los personajes de *La honrada* de Picón pueden reclamar esa condición (81). Lo mismo sucede en *Gloria*, esta vez de acuerdo a Urbano González Serrano (*Estudios* 109), o en *La Fiera*, según le dice Pereda a

Galdós: «Aquello es hablar 'en carne y hueso'» (Soledad Ortega 182). Por supuesto, los llamados naturalistas radicales, como López Bago, Zahonero o Conde de Salazar, pretendían llevar a su extremo, al menos teórica o intencionalmente, esa carnalidad del personaje, según se desprende del título que encabeza una antología de sus cuentos: *Narraciones naturalistas. En carne viva*. Los ejemplos, son, de hecho, tan abundantes que llegarán a ser objeto de burla. En *Las vírgenes locas*, novela colectiva, humorística y paródica donde Clarín, Picón y otros correligionarios realistas se ríen a veces de sus propios demonios de escuela, se lee: «Carne y hueso (título de un drama de disección social)» (302).

El realismo convirtió al personaje de carne y hueso en un mito, en una verdadera panacea del buen hacer novelístico. Además, lo que en un principio era una mera opción estética, acabaría elevándose a categoría axiomática dentro del género narrativo. La poética realista llegará a establecer como prescripción que el autor no sólo debe tener la capacidad de engendrar como un padre o un dios, sino que sus personajes, siguiendo la lógica de la metáfora, han de gozar de la materialidad y espesura de los cuerpos. La idea de que existe una relación directamente proporcional entre la «carnalidad» del personaje, la paternidad o divinidad del autor y la calidad de la novela, fue, y es todavía en gran parte, uno de los elementos del realismo decimonónico que con más fuerza ha perdurado, llegando a considerarse, a partir de cierto instante y en muchos ámbitos, como una verdad inconcusa. Según Clarín, Galdós es Dios porque crea el cuerpo y el alma de Marianela. Frente a la segunda naturaleza de Escalígero, prodigiosamente hermosa, los heterocosmos sobrenaturales y autónomos del siglo XVIII, o la autocreación poética del genio romántico, el padre realista alcanza ese título por procrear sencillamente mundo, gente, prójimos.

III. La larga sombra del espejo (la difícil convivencia de dos metáforas antitéticas)

A la luz de lo anterior, el realismo es, en rigor, el único movimiento estético que ejecuta a la perfección la metáfora divina o paternal, pues, tras establecer la conexión entre escritura y (pro)creación, como procesos, identifica igualmente a sus productos respectivos: el personaje y el hombre de carne y hueso. Sin embargo, se podría pensar que esta máxima excelencia metafórica desencadena consecuencias perturbadoras. Por una parte, provoca una ironía histórica, y por otra, pone a la figura paternal al borde de lo superfluo e incluso de lo inconveniente. Originalmente, el establecimiento de un vínculo tropológico entre actividad poética y cosmogonía o paternidad había obedecido al deseo de soslayar las limitaciones de una estética que consideraba a la literatura como una mera —133→ reproducción de lo real. Los realistas mantuvieron las figuras del padre o del dios, pero, paradójicamente, las combinaron con lo que estas habían intentado superar o negar en principio. Mediante la expresión «personajes de carne y hueso», los realistas no pueden aludir a otra cosa que a una concepción de la obra de arte como fiel reflejo del mundo. Al menos, así se ha entendido habitualmente. Por tanto, la interpretación de esa carnalidad metafórica del personaje nos conduce ineluctablemente a otra metáfora, que también se prodigó profusamente en la época, pero que, en principio, había sido la tradicional enemiga de la del padre: la tradicional imagen del espejo.

El espejo es una metáfora estética que simboliza a la perfección los afanes referenciales y miméticos del realismo, pero también es una figura contra la que habían militado secularmente el autor-padre y el autor-dios. Desde esta perspectiva, la figuración paternal de la autoría podría aparecer como algo gratuito e inoportuno en el realismo, y así parece haberlo considerado la crítica posterior, que, al menos en el caso español, la ha desdeñado sistemáticamente en favor de su contrapartida especular, o la ha reducido a la ominosa condición de un lugar común, cuya trivialidad obvia cualquier reflexión. No obstante, la concurrencia en la metáfora especular de una serie de limitaciones difícilmente compatibles con algunas de las asunciones y expectativas literarias de la época, y la presencia de ciertos textos en los que el personaje de carne y hueso se resiste a ser reducido a la condición de mero reflejo, son claros

indicios de que la contumaz frecuencia de la metáfora paternal no es un simple caso de inercia histórica, anacronismo, gratuidad o inconveniencia.

Es indudable que las alusiones a una concepción de la novela como creación o engendro son, al menos, tan abundantes como las que la tildan de reflejo o copia. Clarín elogia la obra de Zola equiparándola a un «espejo terso, límpido, de la realidad» (*La literatura* 184), pero, como ya hemos visto, contempla a su admirado Galdós bajo la forma de una divinidad capaz de alumbrar a su personaje «ex nihilo», o al menos de humildes materiales. Si Blasco Ibáñez apuñala dulcemente las obras de la segunda manera de Galdós señalando que sus criaturas «son hermosos personajes, dignos hijos de Galdós: tan hijos, que es imposible encontrar en la realidad ni un ser que se les parezca remotamente» («Misericordia» 107), la Pardo Bazán, en época posterior a la fiebre naturalista, anota con devoción que Tolstoi no es un «fotógrafo», sino un escritor con «el don de engendrar seres vivos» (*Obras* 3:1190).

Ambas posturas, pues, alternan en la época, aunque, como ya dije, la idea de la novela como copia del mundo, y su principal formulación metafórica, el espejo, han tenido mucha mejor fortuna crítica que sus contrapartidas paterno-filiales. Es difícil encontrar un libro sobre el período realista en que no se observe el ritual de mencionar la célebre definición de Stendhal: «Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route» (557). Todo esto es de sobra conocido, y sería absurdo menospreciar la importancia y la capacidad explicativa de la concepción especular de la novela. Pero, evidentemente, eso no descarta la pertinencia de someterla a un análisis crítico con respecto a su idoneidad dentro del realismo, sobre todo en lo que atañe a sus carencias. En primer lugar, cabría preguntarse dónde está el autor, qué puesto ocupa en ese juego de espejos. M. H. Abrams le ha asignado una modesta función: «The mimetic poet is the agent who holds the mirror up to nature» («Poetry» 642). Si, como se suele decir, la definición mata —134→ a su objeto, en este caso el asesinato es gratuito, pues se ceba sobre un cadáver. Identificar al autor con un simple «portaespejos» supone prácticamente eliminarlo, o, al menos, reducirlo a una condición de pasividad, para la que la palabra «agente» resulta

claramente desproporcionada. Desde este punto de vista, es bastante lógico que los novelistas del siglo XIX intentaran equilibrar o suplementar la teoría del reflejo mediante las alusiones a un fecundo y activo autor-padre, sobre todo teniendo en cuenta que, tras el romanticismo literario y el idealismo filosófico, era bastante difícil renunciar al endiosamiento del sujeto ensayado por ambos movimientos. Como decía Ortega, la historia de la filosofía se resume en la sucesión de dos metáforas de la conciencia: la del sello y la tablilla de cera, y la del continente y el contenido (398-400), esto es, la pasividad del espejo y la fecundidad del padre. Filosófica y literariamente, el período realista no rechazó al espejo, incluso lo enarboló como bandera, pero el reino del padre ya había comenzado y era casi imposible prescindir de él. El padre, además, solventaba la inquietante orfandad de ese espejo stendhaliano que camina fantasmalmente por el camino, huérfano y fantasmal, no porque Stendhal no le asignara un portador, que sí lo hizo, sino porque la costumbre, en una elocuente demostración de la inanidad del agente en este planteamiento, ha asesinado al padre y lo ha hecho desaparecer al mutilar la integridad de la definición. Como puede verse, la historia de la metáfora especular es una lúgubre cadena de crímenes contra el autor.

Pero, este no es el único problema. Si la metáfora del espejo adolece de la ausencia de un padre, de un verdadero agente, también sufre por la desmesurada presencia de sus frutos. Tradicionalmente, se ha considerado que una de las grandes aportaciones de la novela del siglo XIX en su vocación de «fiel espejo de la realidad» consistió en dotar a sus personajes de una nueva dimensión, realizar el tránsito entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, pasar del «flat character» al «round character», usando la famosa terminología de E. M. Forster (67). Buen número de las reseñas que suscitó *La Regenta* concurren en la idea de que una de las mayores calidades de la obra radica en que sus personajes poseen «vida», esto es «relieve» (Picón 125), es más, «alto relieve» (Altamira 226), «sangre y carne» o, lo que es lo mismo, «bulto» (Marsillach 265). Por contra, cuando la novela se aparte de la derrota marcada por la novela de Clarín y otras obras de su especie, Juan José Domenchina, tardío y formidable epígono de los teóricos realistas,

acusará a sus criaturas de escamotearnos su «relieve corpóreo» hasta el punto de llegar a la abstracción, la invisibilidad o el espectro (109).

Para muchos críticos esta tridimensionalidad o espacialidad del personaje sería el fruto de la voluntad mimética y especular que se había impuesto la novela realista. Sin embargo, y es una gran ironía, la satisfacción de este supremo anhelo del espejo debe conducir fatalmente a su propia negación. Cuando el personaje empieza a «redondearse», ya no se compece con la plana superficie del espejo; la profundidad, la tercera dimensión, reclama el espesor de la materia. En este punto, la carne ofrece un material metafórico mucho más apropiado que las sombras impresas en una luna de azogue. Así pues, una lectura implacable de las metáforas revela la incompatibilidad esencial entre el personaje tridimensional y el reflejo especular. A pesar de esto, todavía hoy día se dilucida la cuestión del personaje de carne y hueso como el convencimiento, más o menos legítimo, de que la novela, según los realistas, era una copia exacta de la realidad, un espejo. Al final, —135→ la lisa frialdad del espejo parece aguardarnos ineluctable. Quizá por esto algunos escritores de la época realista incurrieron en un extraño deseo, posiblemente inconsciente: el anhelo de que la carnalidad del personaje no fuera meramente metafórica, sino literal, efectiva, el deseo de dejar atrás de una vez por todas la larga sombra del espejo, esa ominosa sombra que los hacía menos creadores, menos padres, de su propia obra.

En los albores del realismo francés, hay una pequeña obra maestra que constituye una excelente parábola de esos deseos utópicos e irracionales que asaltaron a veces a los realistas. *En La obra de arte desconocida* de Balzac, el viejo, sabio y loco Frenhofer, «más que un pintor un poeta» (32; las traducciones son mías), contempla el cuadro de una mujer. Ante la insistencia de su autor, Frenhofer termina pronunciándose sobre la calidad de la tela: «Vuestra dama no está mal realizada, pero no está viva» (7). Inmediatamente, el mismo Frenhofer se extiende sobre el cúmulo de desgracias que acarrea tan terrible sentencia, el cataclismo metafórico que pone en marcha: en rigor, el artista no merece ya el nombre de poeta, fracasa en su empeño de emular o sustituir a Dios, y es incapaz de mantener encendido el fuego de Prometeo,

creador de hombres. El personaje de Balzac padece, sin duda, una de las locuras familiares de los realistas: el afán de escapar del espejo, el intento de liberar a la novela de su vicaria condición de reflejo, de alejar de ella cualquier sospecha de fingimiento o secundariedad. El escritor no se contenta con que sus personajes sean como seres de carne y hueso, sino que a veces se deja seducir por la imposible aspiración a eliminar ese «como», a convertir en realidad el símil, a ser, de verdad, padre, dios, Prometeo. Al fin y al cabo, estamos hablando del siglo XIX, una época en que los hombres, posiblemente debido al idealismo filosófico, a los avances de la ciencia o a una extraña combinación de ambas cosas, parecían obsesionados con la creación de semejantes, ya fuera en literatura, escultura o juguetería: el *Frankenstein* de Mary Shelley, el *Golem* de Gustav Meyrink (publicado en 1915, pero producto típico del siglo XIX), el *Pinocho* de Collodi, las niñas-máquinas-muñeca de Hoffmann, la fascinación romántica con el tema de Pigmalión y las estatuas vivas, o la afición a la construcción de muñecos articulados como los que se ven en el Museo de Automatas de Barcelona.

Sin embargo, lo verdaderamente notable es que el proceso no acaba aquí. En ocasiones, no sólo se presenta la realización del símil como una inalcanzable y deseada utopía, o como los delirios de un realista enloquecido, sino que casi llega a adquirir el carácter de una convicción en textos de una absoluta seriedad crítica. Dice Leopoldo Alas:

Ya sé que en buena estética no se puede exigir que la estatua tenga músculos y huesos debajo de la superficie; basta con la apariencia. Pero no se me negará que esa apariencia nunca sería tan perfecta como existiendo realmente dentro de la estatua todo un organismo humano. Pues esta es la cuestión del realismo. En sus estatuas (los personajes de sus obras), hay músculos, huesos, todo lo que contribuye a que la apariencia sea más perfecta.

En la primera parte del fragmento, Clarín señala nítidamente la distancia entre un deseo y una realidad, entre lo que podría ser la máxima excelencia de la obra artística, la carnalidad, no sólo metafórica, sino literal del personaje, y los límites que impone la propia esencia de esta obra. Bajo el planteamiento subyace una antítesis: si el personaje llegara —136→ a disfrutar de esa anhelada carnalidad real, dejaría de ser apariencia, obra de arte, «buena estética». Pero, además de esa antítesis, la última sección de la cita está sembrada de perplejidades. Lo que al principio era una aspiración imposible, ahora parece actualizarse dentro de la estética realista. Bien es cierto que se conserva la palabra «apariencia», pero en este caso convive pacíficamente con las alusiones a la materialidad tangible. Se podría pensar que esos músculos y huesos aluden simple y únicamente a la preocupación realista por describir la anatomía de los cuerpos, por reflejarlos lingüísticamente: el personaje sería como una hipotética estatua en la que la talla no se ha reducido a la superficie, sino que se ha ocupado también de las vísceras, los haces musculares y las articulaciones. No obstante, la lógica del párrafo proscribía esa interpretación: los músculos y huesos son, desde el principio del fragmento, algo opuesto a la apariencia, al mero reflejo. Además, inmediatamente después dice Clarín: «Este es el realismo bueno. El malo es el que abre las carnes para que la anatomía se vea». La antítesis, pues, se convierte en paradoja. Al final del fragmento la criatura realista es apariencia, personaje, copia, y a la vez, carne y hueso, persona, original.

En alguna parte de su espíritu el nuevo Pigmalión realista cree o sueña que esculpe una estatua, y que esa estatua, sin dejar de ser tal, milagrosamente es también un verdadero «organismo humano». En este punto, en esta ambigua zona entre la cordura y la locura, entre la consciencia y la inconsciencia, no estaría de más recordar que Hillis Miller, al estudiar la novela inglesa del mismo período, dice que esta puede definirse como la perpetuación en una época escéptica de ciertas creencias primitivas: «Belief in Origin, and underlying ground making similarities identities, belief in the literal truth of the trope of

personification and prosopopoeia» (*Fiction* 15). Sobre este último punto, añade: «The letter projects character and makes it seem real, as the Ancient Greeks saw persons in every tree, river or spring» (*Fiction* 15). En el texto de Clarín vislumbramos ese vértigo ancestral, tal vez atávico y consustancial al hombre, en que las metáforas son identidades efectivas, la palabra es la cosa y el personaje es la persona. Parafraseando el título de un drama contemporáneo de Eugenio Sellés, lo que pretende Clarín no es otra cosa que escribir «esculturas de carne».

Alas no fue el único en perpetrar semejantes paradojas y su texto no es un ejemplo aislado. Urbano González Serrano, amigo del escritor, acólito de los grandes patriarcas del krausismo, y uno de los principales teóricos novelescos del día, hablaba de los seres que pueblan el mundo del arte, apareciendo tan complejos como los que nos rodean y no representando símbolos que son sustitutos de realidad que se disipa, sino creaciones de carne y hueso» (*La literatura* 40). De otro lado, el Licenciado Pero Pérez, en su reseña de *Torquemada en la cruz* de Galdós, dice: «El don mayor que Dios concede a los artistas es el de crear caracteres, el de producir seres humanos más verdaderos e infinitamente más duraderos que los de carne y hueso. Poder es este que acerca el artista al creador» (citado en González Blanco 206). González Serrano y el Licenciado Pero Pérez comulgan con Clarín, e incluso hacen un esfuerzo en ejercicios hiperbólicos, elevando la paradoja a un escalón superior. Además de asegurar a los personajes una carnalidad que les permite confundirse con el mundo, semejan otorgarles una solidez material de la que no disfruta ni la misma realidad, condenada a una fatídica evaporación.

Los realistas parecen encantados con o por el último sueño referencial del lenguaje, su más ambicioso extremo, mejor dicho, su superación: la conversión de la palabra en —137→ mundo, su transustanciación en materia, lo que podríamos llamar «trascendentalismo verbal»; si lo que trasciende a la materia es el espíritu, lo que trasciende a la palabra debe ser el mundo. Clarín, de nuevo evangélicamente, lo asegura en uno de sus *Preludios*: «Pues sin que yo caiga en exageraciones, tal vez disculpables en el entusiasmo del momento, me atrevo a decir que *Gloria* es de la misma raza de esas ficciones realísimas,

tan acabadas obras del arte que, como el 'Verbo', encarnan y viven entre nosotros» (*Preludios* 120-21). Desde este punto de vista, tal vez el realismo no debería recibir ese nombre por sus deseos de reflejar la realidad, como un espejo, sino más bien por su afán de crearla como un Dios o como un padre, por su aspiración a que las palabras encarnen y se hagan mundo. De ahí la continua insistencia en los personajes de carne y hueso. Mediante la pretensión de que sus creaciones eran tan reales como la vida misma, el padre realista accedía a una nueva forma de objetividad aún mayor que la del espejo, sin tener que renunciar a su fuerza genésica: la subjetividad del autor se resolvía en pura objetivación; sus criaturas no necesitaban ser un reflejo de la realidad, pues, también, milagrosamente, eran realidad en sí mismas.

IV. De la femineidad (figura imposible de la autoría) y la virilidad (autonomasia de la bondad novelística)

En el fragmento de la poética sexual de la novela realista reconstruido hasta ahora, o más apropiadamente, en su reverso, hay un elemento cuya importancia obedece a su carácter de constante y clamorosa ausencia. Obviamente, me estoy refiriendo a la mujer, a la madre. Para comenzar, sería conveniente hacerse una pregunta que si, desde un punto de vista actual aparece como absolutamente necesaria, en el siglo XIX produciría, sin lugar a dudas, sorpresa: ¿por qué es precisamente una figura paternal la elegida para nombrar el principio generador de la novela? ¿Por qué no la madre? La tradición divino-paternal mencionada en páginas anteriores responde, en gran parte, a la primera pregunta, pero no tanto a la segunda, sobre todo si la planteamos en estos términos: ¿cuáles son las cualidades o las limitaciones teóricas que cercenan las posibilidades de la madre como término metafórico de la autoría? Ciertas afirmaciones de Menéndez Pelayo sobre doña Emilia Pardo Bazán pueden ser útiles a ese respecto, pues recogen la opinión tópica y mostrenca de la época. Según Menéndez Pelayo, «el carácter 'femenino' por excelencia», consiste en «seguir dócilmente un impulso recibido de fuera». Más adelante, señala el hecho de que «ninguno de los grandes descubrimientos

vaya ligado a un nombre de mujer», apunta que «toda gran mujer ha sido grandemente influida», y concluye que «pueden realzar, brillantar, difundir con lengua de fuego lo que en torno de ellas se piensa, pero al hombre pertenece la iniciativa» (*Estudios* 103). Difícilmente puede la maternidad funcionar como correlato metafórico de la autoría si el discurso cultural dominante en la época considera que la esencia femenina es una mezcla de dócil receptividad y de cierta capacidad de reproducción. La mujer de Menéndez Pelayo no es otra cosa que una especie de Eco decimonónica. Puesto en términos gramaticales, el hombre sería un sujeto agente canónico, «el que hace», y la mujer desempeñaría la función del sujeto paciente o del objeto, «el que se deja hacer». Desde esa perspectiva, identificar al autor con la madre supondría caer de nuevo en las limitaciones del espejo. Incidentalmente, tal [—138→](#) vez el problema de la metáfora especular sea su excesiva femineidad. Eco es el espejo sonoro de Narciso, y Luce Irigaray, en su libro *Speculum, de l'autre femme*, ha denunciado la reducción de la otredad femenina a un mero reflejo invertido del original masculino, reducción ejecutada mediante la elaboración de ciertas nociones filosóficas de origen platónico. Obvia decir que Platón no tuvo en alta estima a ninguno de los dos espejos, ni al de la mujer, ni al del arte; ambos eran cosa de segunda mano o imagen.

Si la mujer o la madre, como conceptos, tienen escasas posibilidades de funcionar como figuraciones metafóricas de la autoría, es bastante lógico pensar que las mujeres, ahora como individuos concretos, habrían de tener grandes dificultades para desempeñar el oficio de escritor; su sexo supondría una incapacitación innata, o al menos una pesada rémora. Así opinaban una buena parte de los escritores de la época, incluida a veces la misma Pardo Bazán (*La mujer* 188). Sin embargo, lo masculino no era tanto un determinismo biológico como una marca de excelencia estética, constituía más una cualidad apetecida que una condición inherente. Los adjetivos «viril» y «varonil» se prodigaron en los textos de la época como antonomasias de la bondad artística. Menéndez Pelayo habla de «la literatura más varonil y entera» (*Estudios* 100). La Pardo Bazán elogia con entusiasmo el «carácter viril y en cierto modo sublime» de *Pequeñeces* (*Obras* 3: 1445). Y los ejemplos se

podrían multiplicar. Pero esta virilidad no era un «a priori» de la escritura, sino un determinado estilo, un procedimiento, una poética. Las literatas, para serlo, debían de carecer de sexo, o escribir, como doña Emilia Pardo Bazán, «a lo hombre», decía Clarín (citado en Oleza 2: 64). Aunque lo femenino sigue conservando su estigma original, la adopción de una cierta manera de escribir parece tener inmediatos efectos purificadores. Federico Carlos Sainz de Robles, en su introducción a las *Obras completas* de la escritora gallega, se lamenta de la contumacia con que sus contemporáneos le dedicaron un género de elogio-acusación que rezaba así: «La Pardo Bazán es un macho con la pluma en la mano» (40). La acusación iba contra la mujer; el elogio, a mayor gloria de la escritora. Por otra parte, hay textos en que lo femenino también deja por completo de ser un rasgo biológico del autor real para convertirse en una categoría del esquema axiológico que mide los logros de lo que Booth llamaría el autor implícito (70-74). Dentro de este esquema, la calificación de un autor como femenino suponía un juicio denigratorio, era realmente una descalificación. En el prólogo a *La cuestión palpitante*, Clarín, tras cantar las alabanzas de la Pardo Bazán, concluye con estas palabras: «¡Ojalá que el que yo hago [el elogio] de Emilia Pardo Bazán pudiera poner amarillos hasta la muerte a varios escritores y escritoras [...] todos del sexo débil, porque en el literato envidioso hay algo del 'eterno femenino'!» (139). Por el contrario, la escritora gallega, sin dudar para nada de la hombría del Daudet hombre, apostilla que el Daudet escritor «es la hembra artística de Zola: conciliador, seductor, menos poeta en realidad que su ilustre macho» (*Obras* 3: 952).

En este punto me parece inexcusable proponer esta pregunta: si el novelista es una figura viril y paternal, y sus personajes reciben el tratamiento de hijos de carne y hueso, ¿en qué consiste la escritura? ¿qué metáforas la recogen? Los textos nos deparan, al menos, tres tipos de respuestas. En primer lugar, hay una serie de expresiones, como «crear» o «engendrar», cuya neutralidad sexual las hace estériles en la tarea de aclarar las implicaciones de la virilidad artística. Más interesante, y sorprendente, es la presencia de otro —139→ grupo de metáforas en las que la escritura aparece transfigurada en términos femeninos. No es inusual encontrar alusiones como «parir» o «dar a luz».

Galdós habla del «parto de mi mal fecundo ingenio» («Un tribunal» 134), y Valera señala que las novelas «no dejan de ser parto de la imaginación poética» (2: 186). Este género de bisexualidad literaria del padre, además de constituir una curiosa inversión de la bisexualidad psicológica y física que Freud encuentra en la mujer (*Female* 227-28), puede ser una réplica, en un nivel inferior, de la utilización alterna o conjunta de las dos metáforas estéticas más extendidas en la época: la especular, con sus connotaciones femeninas, reproductoras, y la paternal, básicamente productora. En cualquier caso, esas expresiones puramente maternas no tienen por qué obstar para nada la virilidad del padre. Véase, si no, lo que dice Unamuno de Castelar: «Castelar es una de las personas madres de la España liberal, democrática y republicana. Y hay maternidades muy viriles» (1239). Pero, al margen de esta bimetaforalidad que supone el adueñamiento de términos propiamente femeninos, la virilidad autorial debería encontrar su correlato idóneo en la única metáfora que puede garantizar sus virtualidades paternas: la escritura como encuentro sexual, como coito.

V. Coito

En el contexto de su estupenda insatisfacción Gustave Flaubert identifica escritura y coito como conclusión a esa perpetua búsqueda de la máxima calidad estética en la que estuvo embarcado durante toda su vida, y lo hace de una manera descarnadamente explícita. En una carta a Louis Bouilhet, Flaubert compara sucesivamente los componentes de la escritura con la música, la pintura, la documentación, y la erudición, pero sólo termina encontrando la clave de lo que esta escritura es en realidad al equipararla a un doble proceso donde se combinan coito y paternidad: escribir es en esencia «eyacular», «engendrar a la criatura» (1: 118; la traducción es mía). En otras ocasiones, amparado también en la intimidad epistolar con su amigo, Flaubert puede llegar a ser bastante más brutal y mucho menos trascendente: «What we lack is daring... Let's worry less about results. The thing is to keep fucking: who cares

what child the muse will give birth to? Isn't the purest pleasure in her embraces?» (1: 126).

Los textos de Flaubert, y aun otros de Balzac, como *La obra de arte desconocida*, o de alguno de sus contemporáneos en el campo de la pintura, combinan, intercambian e identifican arte y sexo con una sorprendente facilidad. La literatura española, desde el siglo XVIII crónicamente más timorata y púdica que la francesa, no ofrece ejemplos tan meridianos en la época. Sin embargo, dada la gran influencia y el predicamento que los realistas y naturalistas franceses ejercieron sobre muchos novelistas españoles, algunos de esos textos podrían ser considerados como palimpsestos de otras declaraciones más comedidas, obscuras o eufemísticas de sus colegas españoles, declaraciones que, de otra manera, posiblemente arrojaríamos al infierno del olvido crítico. Por supuesto, hay que entender que lo importante no son los textos concretamente citados, sino el conocimiento de que bajo ellos late la existencia de un conjunto de asunciones, conscientes o inconscientes, creencias tácitas y mitos colectivos que hacen posible ese género de confusiones entre sexo y arte en la cultura novelística del siglo XIX. Esa es la clave palimpséstica —140→ que hace sospechosas de pecado sexual afirmaciones como aquella de «Es en mí una secreción la novela», recogida con escándalo por Andrés González Blanco y atribuida a algún naturalista (695). ¿Qué tipo de secreción es la novela?, ¿qué glándula la segrega? Igual se podría decir de ciertas palabras de Urbano González Serrano. El teórico y crítico literario señala que «la obra de arte ha convertido en redivivo y plástico un estado de alma, un común pensar y sentir, que surgió y se reproduce merced al cruce siempre fecundo de la iniciativa individual con el espíritu colectivo» (*La literatura* 9-10). Como se sabe, «cruce», sobre todo en cercanía de «reproducir» y «fecundo» puede ostentar claras connotaciones sexuales. En otra ocasión, dice el mismo González Serrano: «El estudio impersonal del medio interior en relación con el exterior, como la cópula de que resulta la fecunda creación del arte, es la característica más valiosa del espíritu crítico, es lo que hace crítico, que apenas si admite parangón con nadie, a Taine» (*Estudios* 124). En este elogio de la obra de Taine, tanto esta como su objeto,

la novela, reciben el típico apelativo naturalista de «estudio impersonal», pero también aparecen equiparadas a un episodio genital, «cópula», del cual «resultan». Algo semejante parece sugerir Vicente Blasco Ibáñez al describir la casa de Zola: «En un gran lienzo, frente a la escalera, la verdad surge del pozo con su espléndida desnudez y se retuerce entre los brazos de un esbirro enmascarado que pretende hacerla suya. Es el símbolo de la vida del gran artista» («Una visita» 142). La violación sexual funciona en este emblema como una imagen de la labor artística. La máscara del violador esconde al autor. Por otra parte, aunque tanto Urbano González Serrano como el propio Taine pensaban que de la novela a la crítica había una mínima distancia, sus autorizadas opiniones no siempre gozaron de un asentimiento unánime, al menos en lo que se refiere a la virilidad de sus respectivos artífices y a su capacidad para copular o forzar sexualmente a cualesquiera sean sus víctimas. En los mismos años, Álvaro Romea, desde las páginas de *Madrid Cómico*, motejaba a los críticos de novelistas frustrados y procedía a su implacable castración: «Los críticos son los eunucos de la literatura» (citado en Beser 44-50). Incluso González Serrano, algunos años después, comulgaba con Lamartine en la paradójica afirmación de que la crítica es «el poder de los impotentes» (*La literatura* 57). Si en estas declaraciones los críticos ven sustancialmente menoscabada su hombría literaria, por el contrario, se ha de inferir que la virilidad del escritor, es decir su capacidad de penetrar, de infligir coitos o violaciones, de escribir literatura, en suma, asciende a unas cotas prodigiosas. Cuando Ricardo Gullón, en un libro sobre Galdós, equipara la pluma con el falo y el tintero con el útero (21), no está incurriendo en ninguna originalidad metafórica, sino que está siendo rigurosamente fiel al discurso poético de la época.

Pero al margen de todo lo anterior, tal vez la identificación de escritura y coito pueda ser reconocida, o (re)construida, de una manera ejemplar en la trama de algunas novelas y cuentos del realismo español, sobre todo en ciertos textos de Clarín. Esbozaré brevemente dos ejemplos. En «Un documento», Cristina, aristócrata y bella, inicia una aventura amorosa con Fernando Flores, de profesión escritor realista y naturalista en ciernes. Al final del cuento, y tal

vez con el objeto de desquitarse del férreo imperio que le ha impuesto la mujer, el escritor decide dejarla y transformarla en «documento humano», en una flamante novela de la nueva escuela; de objeto de pasión, su amante la ha transformado en objeto de escritura. El cuento registra un paralelismo - metáfora- y una contigüidad —141→ -metonimia- entre amor y escritura, entre el romance del hombre con la mujer y la relación del escritor con la novela. Por otro lado, hay una curiosa sección de *Su único hijo* en la que Bonifacio Reyes no puede hacer el amor con Serafina, su amante, pues esta no se siente bien y se ha reclinado a descansar. Mientras vela el sueño de la mujer, el protagonista acude a pluma y a papel para afanarse en una peripecia creativa que está a medio camino entre la escritura y la pintura, la caligrafía, y que aspira, dadas las preferencias artísticas de Bonis y de su siglo en general a partir del romanticismo, a asimilarse a la condición de la música. Hay un instante en que la caligrafía se hace casi por completo música, pero en ese momento climático, la metáfora musical cede su puesto a una imagen sexual que contempla la actividad artística como coito y procreación: «y al fin brotó, como si naciera de la cópula de lo blanco y lo negro» (166). De ese coito caligráfico nacen en el papel las dos mujeres de Bonis, Emma y, sobre todo, la propia Serafina.

El incidente que cuenta el fragmento de *Su único hijo* se podría parafrasear de esta manera: a la cópula truncada con Serafina, personaje de Clarín, le sucede una cópula fecunda, con Serafina también, aunque en este caso sea en su condición de personaje caligráfico, musical o sexual del propio Bonis. En esta sección de la novela Bonis remeda a su hacedor y crea a Serafina, al personaje, a la mujer, al texto: «atravesando cinco hileras de neblina tenue, las líneas del pentagrama, se elevaba suave, majestuosa y poética, la dulce luna llena: en su disco, elegantes curvas sinuosas decían: Serafina» (166-67). El encuentro carnal del que metafóricamente nace el personaje se produce entre lo negro -la tinta, el principio activo y consciente, la virilidad del autor- y lo blanco: el papel, el recipiente pasivo e inconsciente, esto es, en el discurso sexual de la época, la mujer, la luna. La blancura del papel recibe el toque genésico de la tinta, como la blancura de la luna se deja horadar por un nombre (un hombre) que la fecunda y la crea a un tiempo. Imprimir el nombre, nombrar,

suele ser el primer gesto ejecutado en la creación de cualquier personaje. La Serafina de Bonis es, a la vez y en un extraño sincretismo, elemento pasivo de la cópula, blancura lunar, y criatura resultante («y al fin brotó»), pareja sexual y fruto de la unión; y, por supuesto, en ambos casos, la contrapartida del creador, su engendro o su cónyuge, su personaje, es mujer, género femenino.

VI. La femineidad esencial del personaje

La crítica del siglo XIX, que a veces discutía la capacidad de la mujer para funcionar como escritora, le atribuía unas condiciones innatas de personaje. Dice Clarín en los *Solos*: «La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma. Las coplas de un galán, por malas que fuesen, le parecerían mejor que su poesía, y le harían olvidarlas. La poetisa hermosa no tiene perdón de Dios. ¡Hermafroditismo odioso y repugnante! ¡Ser Venus y López Bago en una pieza!» (85-86). En otras palabras, la mujer, que no siempre puede llegar a poeta, es fatalmente personaje: si escribe, ella misma es su objeto («se hace el amor en verso a sí misma»), incurriendo, a veces, en la monstruosidad de ser simultáneamente el peor poeta, o novelista («López Bago»), y la más excelsa criatura estética, «Venus»; y si, por fortuna, se convierte en el personaje —142→ de «las coplas de un galán», abandona de inmediato sus vanas aspiraciones autoriales. Como dice Ripamilán, un personaje de *La Regenta* que desdeña al escritor-hembra, «las mujeres deben ocuparse en más dulces tareas; las musas no escriben, inspiran» (1: 232). En breve, mientras lo femenino era una lacra en la correcta ejecución de la autoría, parece ser una virtud en el código de conducta que deben observar los personajes. Sin embargo, no se trata simplemente de que esa dinámica metafórica seleccione a la mujer como el personaje idóneo, algo ya apuntado por Gilbert y Gubar (8). Lo importante es que implica una prescripción de femineidad para cualquier criatura novelesca, independientemente de su sexo biológico. No es únicamente que, como bien señala Jean-François Botrel, las heroínas y los tipos femeninos dominen ampliamente en número e importancia a sus contrapartidas masculinas en la

novela realista (189), sino que unas y otros, junto a la obra que los contiene, adolecen de una esencial femineidad dentro de la poética sexual del realismo.

Desde el punto de vista teórico, la femineidad esencial del personaje aparece como la conclusión inevitable de una lógica metafórica que no sólo contempla al autor bajo la figura del padre, sino que le confiere cualidades viriles y ve sus labores de escritura bajo la especie de una cópula sexual. Dentro de esta construcción metafórica, la obra o el personaje debe ser hembra. En segundo lugar, la condición básicamente femenina del personaje puede considerarse también como el resultado de una larga tradición que hace de la mujer, en sus múltiples variantes de Venus, musa, amada o belleza, el objeto estético por excelencia, siendo el amor «deus ex machina» o sinónimo de la creación poética. En esta tradición la mujer constituye en muchas ocasiones un verdadero «sine qua non» de la obra artística. Así lo expresa don Juan Valera: «Ni la Poesía, ni la Pintura, ni la Escultura, hubieran jamás nacido si la mujer no se hubiera hecho antes hermosa [...] sin mujeres hermosas, no sólo Praxíteles no hubiera hecho su Venus, pero ni Fidias hubiera hecho su Júpiter» (*Obras 2*: 863). Puesto que esto es así, tampoco sería extraño pensar que todo personaje, por el mero hecho de serlo, ha de participar de algún género de virtud femenina. En las discusiones sobre la poética de la novela suscitadas a lo largo del siglo XIX se recurre frecuentemente a la mujer como ejemplo, término de comparación o modo de explicación de todo aquello que tiene que ver con el personaje o la obra. Si se examina, como muestra, el discurrir del *Testamento literario* de Armando Palacio Valdés, se comprobará que la obra artística o el personaje adquieren siempre figura de mujer: «Dulcinea», «nuestra adorada» del Helesponto, la mujer a la que se le hace la corte, la que se entrega por amor, nunca por interés o vil comercio, o la «esclava sumisa», dispuesta a «mostrar al mundo la belleza interior» (1294, 1296, 1302, 1304, 1314).

La imagen, pues, de la de la novela y de sus criaturas es lo femenino, la mujer, dentro de una relación en la que el autor aparece frecuentemente «qua» seductor, violador o amante. Además, lo mismo que encontramos en estos textos teóricos de Armando Palacio Valdés, sucede de una manera

particularmente acusada cuando la reflexión sobre la poética realista aparece incrustada en forma de metáfora argumental en las mismas obras concretas. Muy superficialmente lo hemos visto en «Un documento» y en un fragmento de *Su único hijo*. Pero también se podría conjeturar que la trama de *Fortunata y Jacinta* contiene posiblemente un desarrollo de esas metáforas metanarrativas, sobre todo a partir del estudio de Kronik sobre la construcción de Fortunata en la obra. No muy avanzada la —143→ novela, el narrador describe en estos términos el carácter y los hechos de Juanito Santa Cruz: «En épocas periódicas y casi fijas se hastiaba de sus correrías, y entonces su mujer, tan mona y cariñosa, le ilusionaba como si fuera la mujer de otro. Así lo muy antiguo y conocido se convierte en nuevo. Un texto desdeñado de puro sabido vuelve a interesar cuando la memoria principia a perderle y la curiosidad se estimula» (1:285). La mujer es texto, y posiblemente viceversa. El hombre sigue siendo el que escribe: no es Jacinta la que cambia, sino Juanito, que de vez en cuando la ve, o la escribe, de una manera diferente y fresca. Sin embargo, no lo olvidemos, el escritor, además de cónyuge de esa mujer, es también, de una manera inquietante, padre y creador suyo. Dice Urbano González Serrano: «La obra de arte requiere, ante todo, contra lo que opina Zola, ser, si vale la frase, hecha de una pieza, concebida sintéticamente y producida cual refiere el mito que salió Minerva de la cabeza de Júpiter» («El naturalismo» 149).

VII. Incesto

Hay una imagen, la más sintética y exacta que me ha sido dado encontrar, que resume lo visto hasta aquí y recoge toda la poética sexual del realismo: el incesto. Propongo esta hipótesis: la novela realista del siglo XIX se rige, entre otras, pero de una manera eminente, por una poética que podríamos denominar del incesto: el autor ejerce de padre y de macho, mientras que la escritura se resuelve en un gesto, mediante el que esta figura de virilidad paternal engendra -escritura como creación- y posee -escritura como coito-, sin que sea posible distinguir entre esos dos procesos, a unos personajes que

ostentan tanto la condición de hijos de carne y hueso como la impronta de una feminidad esencial. Tal vez la imagen del incesto quede expuesta a acusaciones de peregrina, si no de imposible: ¿cómo puede el padre engendrar a su criatura y a la vez copular con ella en un mismo acto? Es cierto, es algo imposible, utópico, pero eso no obsta para que sea la fantasía, el sueño que subyace a las poéticas sexuales del realismo. Otra posible flaqueza de la hipótesis es la ausencia de una mención explícita al incesto en los textos que construyen el género de la novela realista. A ese respecto, habría que recordar que el incesto es posiblemente el ejemplo más notorio dentro de una categoría de objetos que podríamos calificar de innombrables. Por eso, la inscripción textual del incesto se registra siempre entre líneas, a base de sobreentendidos, como consecuencia necesaria, aunque rara vez formulada en voz alta, de todas las metáforas sexuales de la poética realista. El viejo Frenhofer de Balzac, como recordé antes, «más que un pintor un poeta», cree haber logrado la dicha de la creación, y se resiste tenazmente a que alguien pretenda robársela: «¡Queréis que de un golpe deje de ser padre, amante y Dios! Esta mujer no es una criatura, es una creación» (26). Padre, amante y creador de una mujer: el incesto pende como una presencia silenciosa, pero fatal, en la poética sexual del realismo.

Sin lugar a dudas, Pígalión, un emblema secular del artista, y cuya importancia y popularidad en la época ha sido destacada por especialistas como Catherine Jagoe o Loti Charnon-Deutsch, sería un buen modelo mitológico para ese incestuoso autor realista que es padre, amante y creador a un tiempo. Como en el mito de Pígalión, el autor crea y posee sexualmente a su obra, a Galatea. Además, se puede argumentar que ni la obra —144→ está del todo terminada hasta que no se convierte en una mujer de carne y hueso para yacer con Pígalión, ni este puede reclamarla como plenamente suya hasta que eso no sucede. De hecho, el mito de Pígalión parece encubrir la historia de un incesto, el cual, a su vez, habría sido un ardid para acabar con una organización, religiosa, social y políticamente matriarcal, e instaurar el dominio del padre, del hombre (Graves 2: 212). Pero dejemos eso a mitólogos y antropólogos. Por ahora, lo único imperioso es desobedecer implacablemente

las recomendaciones de Juan José Domenchina con respecto al tema: «Bien es cierto que el poeta, como creador, es lógicamente padre de sus criaturas. Y, por tanto, y en cierto modo, incluso progenitor de su propia musa o aspiración suprema. Pero no hay por qué deslizarse por este declive, un sí es no es escabroso, que conduce a la consideración del incesto lírico» (87). Al contrario, deslicémonos por ese declive y veamos adónde nos lleva, comprobemos sus posibilidades de funcionar como una verdadera poética, como un código que rige la estructura del discurso novelesco. Si los novelistas, los autores implícitos, son más o menos viriles, más o menos creativos, de acuerdo a las características de sus novelas, debe haber una gramática textual de la virilidad o la paternidad con la que estas se puedan cotejar. La tarea consiste en desarrollar la metáfora, ver hasta qué punto esas relaciones sexuales se pueden convertir en esquemas textuales.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1971.
- ——. «Poetry, Theories of». *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger. Princeton: Princeton Univ. Press, 1974. 639-49.
- Alas, Leopoldo («Clarín»). «Un documento». *Pipá*. Ed. Antonio Ramos-Gascón. Madrid: Cátedra, 1986. 179-98.
- ——. *Galdós*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- ——. *La Regenta*. Ed. Gonzalo Sobejano. 2 vols. Madrid: Castalia, 1981.
- ——. *Paliques*. Ed. José María Martínez Cachero. Barcelona: Labor, 1973.
- ——. *Preludios de «Clarín»*. Ed. Jean-François Botrel. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1972.
- ——. «Prólogo a la *Cuestión palpitante*». *Los prólogos de Leopoldo Alas*. Ed. David Torres. Madrid: Playor, 1984. 132-39.
- ——. *Sermón perdido*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1885.
- ——. *Solos de Clarín*. 4ª ed. Madrid: Fernando Fe, 1891.
- ——. *Su único hijo*. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Alas, Leopoldo («Clarín») et al. *Las vírgenes locas. Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*. Ed. Laura Rivkin. Madrid: Júcar, 1985. 217-311.
- Alas, Leopoldo («Clarín») y Armando Palacio Valdés. *La literatura en 1881*. Madrid: s.e., 1882.
- Altamira, Rafael (Fedón). «Clarín y Palacio Valdés en Italia». *Tintoré* 225-27.
- Balzac, Honoré de. *Le chef-d'oeuvre inconnu. Études philosophiques, II. Oeuvres complètes. La comédie humaine*. Ed. Marcel Bouteron et Henri Longrion. Paris: Lottis Conard, 1925. 3-34.

- Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- Blasco Ibáñez, Vicente. «Misericordia». *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. Ed. Paul Smith. Valencia: Prometeo, 1982. 105-08.
- ——. «Una visita a Zola». *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. Ed. Paul Smith. Valencia: Prometeo, 1982. 142-47. —145→
- Bobadilla, Emilio (Fray Candil). *Crítica y sátira*. La Habana: Editorial de la Universidad de La Habana, 1964.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2ª ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.
- Botrel, Jean-François. «España, 1880-1890: el naturalismo en situación». *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. Ivan Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1988. 183-97.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1980.
- Charnon-Deutsch, Lou. «The Pygmalion Effect in the Fiction of Pérez Galdós». *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Ed. Linda M. Willem. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 173-89.
- Domenchina, Juan José. *Crónicas de «Gerardo Rivera»*. Madrid: Aguilar, 1935.
- Flaubert, Gustave. *The Letters of Gustave Flaubert*. Ed. y tr. Francis Steegmuller. 2 vols. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1982.
- Forster, E. M. *Aspects of Narrative*. New York: Harvest Books, 1954.
- Freud, Sigmund. *Female Sexuality. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. 24 vols. London: The Hogarth Press, 1961. 21: 225-43.
- ——. *Moses and Monotheism*. Tr. Katherine Jones. New York: Alfred A. Knopf, 1939.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.
- González Blanco, Andrés. *Historia de la novela en España desde el romanticismo hasta nuestros días*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1909.
- González Serrano, Urbano. *Estudios críticos*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 1892.
- ——. *La literatura del día (1900 a 1903)*. Barcelona: Henrich, 1903.
- ——. «El naturalismo artístico». *Cuestiones contemporáneas*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1883. 127-201.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. 2 Vols. Harmondsworth: Penguin, 1955.
- Gullón, Ricardo. *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus, 1979.
- Hillis Miller, J. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1982.
- Irigaray, Luce. *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- Jagoe, Catherine. «Krausism and the Pygmalion Motif in Galdós's *La familia de León Roch*». *Romance Quarterly* 39 (1992): 41-52.
- Kronik, John W. «Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata». *Modern Language Notes* 97 (1982): 272-310.
- López-Morillas, Juan. *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Marsillach, Adolfo. «Clarín». *Tintoré* 263-66.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*. Ed. José Vila Selma. Madrid: CSIC, 1956.

- Oleza, Juan. Ed. Leopoldo Alas «Clarín». *La Regenta*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1984.
- Ortega y Gasset, José. «Las dos grandes metáforas». *El Espectador IV (1925)*. *El Espectador. Obras completas*. Ed. Paulino Garagorri. 12 vols. Madrid: Alianza 1983. 2: 387-400.
- Ortega, Soledad. Ed. *Cartas a Galdós*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1964.
- Palacio Valdés, Armando. *Testamento literario. Obras completas*. Ed. Luis Astrana Marín. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1948. 2: 1293-355.
- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española*. Ed. Leda Schiavo. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- ——. *Obras completas*. Ed. Harry L. Kirby, Jr. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1973.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1983.
- ——. «Un tribunal literario». *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1972. 133-62.
- Picón, Jacinto Octavio. «*La Regenta*. Novela de Leopoldo Alas (Clarín)». *Tintoré* 120-26.
- Said, Edward. «Molestation and Authority in Narrative Fiction». *Aspects of Narrative*. Ed. J. Hillis Miller. New York: Columbia Univ. Press, 1971. 47-68. —146→
- Sainz de Robles, Federico Carlos. «Introducción». Emilia Pardo Bazán. *Obras completas*. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1964. 1: 9-63.
- Stendhal (Henri Beyle). *Le Rouge et le Noir. Romans et nouvelles I*. Ed. Henri Martineau. Paris: Gallimard, 1952. 214-699.
- Tintoré, María José. «*La Regenta*» de Clarín y la crítica de su tiempo. Barcelona: Lumen, 1987.
- Unamuno, Miguel de. «Castelar, orador». *Libros y autores españoles. Obras completas*. 3 vols. Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1968. 3: 1237-39.
- Valera, Juan. *Obras completas*. Ed. Luis Araujo Costa. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1961.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo