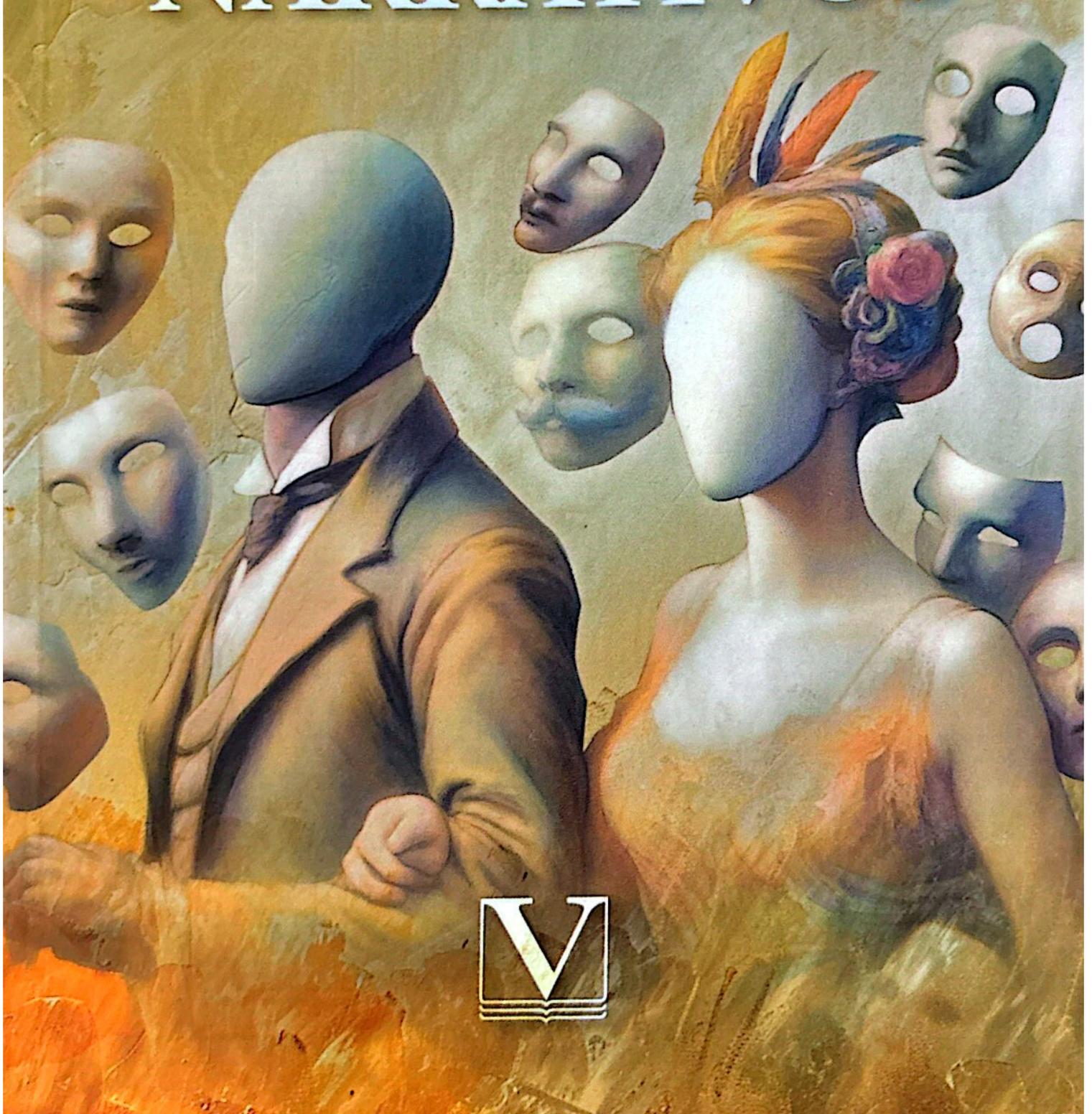


ADOLF PIQUER
DIANA NASTASESCU (EDS.)

ESTEREOTIPOS NARRATIVOS



ADOLF PIQUER
DIANA NASTASESCU
(EDS.)

ESTEREOTIPOS NARRATIVOS



EDITORIAL
VERBUM

LIBRO FINANCIADO POR EL PROYECTO "ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS CON APLICACIÓN PREFERENTE AL ÁMBITO SOCIOCULTURAL VALENCIANO CONTEMPORÁNEO", DE LA UNIVERSITAT JAUME I (UJI-B2022-22)

© Editorial Verbum, S. L., 2024

Tr.ª Sierra de Gata, 5
La Poveda (Arganda del Rey)
28500 - Madrid
Teléf.: (+34) 910 46 54 33
e-mail: info@editorialverbum.es
<https://editorialverbum.es>

I.S.B.N.: 978-84-1136-121-7
Depósito Legal: M-11629-2024

Diseño de colección: Origen Gráfico, S. L.
Preimpresión: Adrians Esquivel Romero
Printed in Spain / Impreso en España



**Este libro ha sido
impreso con papel
ecológico procedente
de bosques sostenibles.**

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

De tipos y sombras: exploraciones en la identidad literaria y social 9

El personaje neurodivergente..... 15
ADOLF PIQUER

Subalternidad y personajes subalternos en la narrativa postfranquista
española. Una propuesta metodológica.....38
AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN

El arquetipo literario del detective: origen y evolución..... 54
JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO Y ÀLEX MARTÍN ESCRIBÀ

Adúlteras, cornudos y donjuanes. Personajes y transgresión en la novela
del XIX.....68
DIANA NASTASESCU

Las identidades en el relato político: estereotipos y lenguaje inclusivo 88
FCO. JAVIER VELLÓN LAHOZ

Representaciones literarias de la mujer transexual en la Transición
española: entre el estereotipo, la metáfora política y la reivindicación..... 109
JUAN MARTÍNEZ GIL

Dolores Prida y la visualidad del exilio latino en los Estados Unidos.... 129
NIEVES ALBEROLA CRESPO

El tópico de la transeúnte en la poesía: el arquetipo
y el (anti)modelo novecentista catalán 147
ORIOI PRAT ALTIMIRA

La madre siniestra en *La figlia oscura* de Elena Ferrante..... 167
SARA MOLPECERES ARNÁIZ

Adúlteras, cornudos y donjuanes. Personajes y transgresión en la novela del XIX⁹

DIANA NASTASESCU

Universitat Jaume I

1. UNA INTRODUCCIÓN AL TEMA: LAS DOXAS SOBRE LA FEMINIDAD Y LA MASCULINIDAD

A partir de finales del siglo XIX, en la narrativa comienzan a aflorar las escenas de adulterio femenino. Desde la publicación de *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856), el origen indiscutible de la tendencia, el polen de la infidelidad se extendió por gran parte de las literaturas nacionales europeas —pero también fuera de Europa—, en diferentes géneros y en diversas variaciones de tono o argumento: España, Portugal, Alemania, Rusia, Polonia y Rumanía, entre muchos otros países.

Los críticos literarios suelen identificar la proliferación de estas novelas con una función principalmente didáctica conferida a la literatura: por medio de situaciones cotidianas, se les enseñaba a las mujeres —que constituían la mayor parte del público lector decimonónico y que, ante el hábito lector, solían mostrar una actitud sentimental que distorsionaba la realidad y la confundía con la ficción (Nastasescu, 2021)— lo que la sociedad esperaba de ellas y lo que les ocurriría en caso de no cumplir con el papel asignado. Sin embargo, ellas no eran las únicas a las que se dirigía el mensaje aleccionador de las novelas, también los hombres eran advertidos sobre los peligros de salirse de la masculinidad hegemónica, de descuidar las *obligaciones* con sus

⁹ Este trabajo cuenta con la financiación económica de la Universitat Jaume I (PD-UJI/2019/16) y se enmarca en el proyecto “Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo”, de la misma institución (UJI-B2022-22).

esposas o de interferir en el bienestar de la institución del matrimonio. De esta manera, se crean los tres principales estereotipos de las novelas de adulterio: las adúlteras, los cornudos y los donjuanes, arquetipos alrededor de los que hemos articulado el presente capítulo. Con tal de estudiarlos, analizaremos un corpus reducido de novelas compuesto por *O primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós, *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas y *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane.

El interés del tema reside precisamente en la estrecha relación entre los estereotipos y la doxa. A este respecto, Ruth Amossy y A. Herschberg Pierrot (2005: 68) sostienen que «el estereotipo participa de la *doxa*», a la que definen recurriendo a Roland Barthes: «La *Doxa* [...] es la Opinión pública, el Espíritu de la mayoría, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio». En la misma línea, nos remitimos al análisis que Lucía Guerra (2007: 35) realiza de la raíz etimológica de la palabra *representación* con tal de resaltar la falsa capacidad que se le atribuye al arte de *volver a mostrar*, de ser mimesis de una realidad estable. Sin embargo, se desmarca de este significado para optar por una representación que, a la vez que articula y modula la realidad, también la reitera y modifica en función de su contexto cultural a través de distorsiones, omisiones o repeticiones de narrativas.

Por lo tanto, la representación artística es la propagación de imágenes extraídas de la realidad pasadas por la lente ideológica del pensamiento doxal y de los estereotipos (Amossy/ Herschberg Pierrot, 2005). De esta manera, puesto que las imágenes de las mujeres se han creado en su mayoría desde la perspectiva androcéntrica, la mujer receptora las interpreta como modelos o antimodelos y las convierte en su horizonte de meta. Pero esa perspectiva androcéntrica también afecta a la masculinidad, cuya identidad estanca debe construirse a partir de los preceptos fijos del patriarcado.

1.1. LA FEMINIDAD HEGEMÓNICA

La sociedad decimonónica burguesa intenta imponer a las mujeres el rol de ángeles del hogar y de perfectas casadas (Pilar Oñate, 1938: 227-229). Según Maria Aurèlia Capmany ([1966] 1975: 61), la burguesía priva a las mujeres de toda personalidad jurídica

y limita sus vidas a un mito de la feminidad prefabricado; es decir, la nueva clase que decía proclamar los derechos del hombre, a la vez expoliaba a las mujeres de todos los suyos. En este período se escribieron numerosos manuales sobre y para las mujeres que insistían en el modelo de esposa doméstica angelical y perfecta, además de describir cuerpos femeninos dirigidos por deseos incontrolables (Labanyi, 2011: 109). Es decir, modelo de conducta frente a contramodelo.

En esta misma línea, Simone de Beauvoir explicó la artificialidad del constructo social femenino: «La 'vraie femme' est un produit artificiel que la civilisation fabrique comme naguère on fabriquait des castrats ; [...] elle a de bonnes raisons pour accepter moins docilement encore celle qui lui est assignée» (de Beauvoir 1949b, 225). De esta manera negó «l'éternel féminin», al que definió como limitante de la pluralidad de experiencias y vivencias que supone ser mujer y como castrante de las conductas femeninas que consideraba erráticas e incorrectas (véase, el adulterio).

Para referirse al modelo de feminidad que los hombres intentaban imponer a las mujeres, Virginia Woolf recupera en «Professions for Women» —ensayo recogido en *The death and the moth, and other essays* (1942)— el título del poema de Coventry Patmore, «The Angel in the House» (1864). A este mismo ángel ya hacía referencia María del Pilar Sinués de Marco, en su libro de título homónimo, en el año 1854, en el que definía el rol social de las mujeres durante el siglo XIX: «La felicidad para las mujeres reside en el hogar, en su familia: allí ella es reina y todopoderosa; allí, además, ella es la providencia» (*apud* Morcillo, 2018: 303). Este ángel también será la víctima necesaria para que las mujeres pudieran escribir, un asesinato en defensa propia, pues matar al ángel del hogar era parte de la profesión de la escritora:

She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught, she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of

others. Above all –I need to say it— she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty —her blushes, her great grace. (Woolf, [1942] 2012: s/n)

El arquetipo de mujer como ángel del hogar se ve reforzado, por tanto, con la aparición de la clase burguesa en el siglo XIX, momento en el que la mujer ve reducidas sus responsabilidades y se encuentra con cada vez más tiempo libre. Finalmente, sus actividades se verán limitadas a las de esposa y madre educadora, y se convertirá en lo que en la actualidad se conoce como «mujer de interior» o «ama de casa» (Bornay, 1995: 68). Cantero Rosales (2007: s/n) retrata a la mujer ideal y describe «su lugar en el mundo»:

Queremos poner de relieve [...] que, a pesar de que las actividades permitidas o prohibidas variaron ostensiblemente de una época a otra, existió, en cambio, un concepto que no se alteró durante siglos. Nos referimos a aquel que señalaba el lugar que correspondía a la mujer: tanto en su infancia como en su madurez, fuese joven o vieja, casada o soltera, la mujer tenía asignado un sitio para el desempeño de sus labores. Porque lo esencial [...] era que “la mujer ideal” debía asumir que en el hogar se hallaba ‘su lugar en el mundo’; era en él en donde tenía que mostrarse discreta, hacendosa, ahorradora...; y a estos rasgos se le sumaría, llegados al siglo XIX, el de ilustrada.

Los autores creaban personajes femeninos acordes a sus ideales, ideales que, por otro lado, respondían al estereotipo que acabamos de describir: criaturas pasivas, dóciles y sin personalidad, pero también de belleza y dulzura angelicales (Moi, 1998: 68). Por lo tanto, «todas debían ser obedientes, abnegadas, humildes y cariñosas. Todas debían estar siempre dispuestas y disponibles para las atenciones que requirieran el resto de los miembros de la familia y una única virtud era inexcusable: tener probada honradez» (Varela, 2018: 142). De esta manera, se dio paso a una cultura de la violación dentro de la pareja y de la *esclavitud* doméstica que perdura hasta la actualidad.

«Pero tras el ángel se oculta el monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad» (Moi, 1998: 69). Esa

mujer *otra* que encarna la maldad es necesaria para que el ángel del hogar pudiera existir. La mujer depredadora encuentra su origen en la figura de Lilith, personaje de los libros sagrados de la religión hebraica. En un inicio, la religión enfrentaba a Lilith con Eva, quien, a pesar de ser considerada la culpable del pecado original, sigue siendo «la madre» y merece respeto. Eetessam Párraga (2009: 233) la describe como una figura «convertida en el icono de la mujer situada fuera del círculo de lo correcto, la femme fatale, la prostituta, la pervertidora perversa». Toril Moi (1998: 69) también caracteriza a esta mujer como:

El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar – en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado. [...] el monstruo mujer es dual, precisamente porque tiene algo que contar: siempre cabe la posibilidad de que decida no contar nada – o contar una historia diferente. La mujer dual es aquella cuya conciencia es impermeable al hombre, aquella que deja que se introduzca en su mente el pensamiento fálico masculino. De esta manera, Lilith y la Reina de Blancanieves se convierten en claros ejemplos del monstruo mujer que existe en la imaginación masculina.

No obstante, entendemos el arquetipo de la mujer depredadora como advertencia del peligro para las mujeres desobedientes, la muestra de lo que la antimujer, la antimadre y la esencia pecadora significa.

1.2. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

Al igual que la identidad femenina es construida desde fuera a través de los discursos sociales preponderantes, también la identidad masculina se fija con ayuda de los mismos métodos. La masculinidad social tradicional, hegemónica y en singular, se transmite a través de herramientas estables hasta la actualidad, frente a la realidad plural de la identidad masculina. Luis Bonino define de la siguiente manera el término:

La MH [Masculinidad Hegemónica] es la configuración normativizante de prácticas sociales para los varones predominante

en nuestra cultura patriarcal, con variaciones pero persistente. Aunque algunos de sus componentes estén actualmente en crisis de legitimación social, su poder configurador sigue casi intacto. Relacionada con la voluntad de dominio y control, es un corpus construido sociohistóricamente, de producción ideológica, resultante de los procesos de organización social de las relaciones mujer/hombre a partir de la cultura de dominación y jerarquización masculina. Elemento clave en el mantenimiento de dicha cultura, deriva su poder de la naturalización de mitos acerca de los géneros, construidos para la legitimación del dominio masculino y la desigual distribución genérica del poder. (Bonino, 2002: 9-10)

La masculinidad hegemónica, al igual que el eterno femenino, es preexistente al sujeto, por lo que la identidad masculina se construye, de forma casi monolítica, determinada por ella. Las cuatro ideologías que sujetan su creación son: la ideología patriarcal, la ideología del individualismo de la modernidad, la ideología de la exclusión y subordinación de la otredad y la del heterosexismo homofóbico (Bonino, 2002: 13). Por lo tanto, los varones que no adquirían los valores masculinos de «la dominancia, el poderío visible, la actividad, la racionalidad, individualidad, la eficacia, la voluntad de poder, la certera y la heterosexualidad» (Bonino, 2002: 13) solían ser castigados al igual que las mujeres transgresoras. Además de a las adúlteras, en este capítulo compararemos la configuración de esta masculinidad hegemónica y sus desviaciones en los maridos burlados y en los donjuanes de las novelas de adulterio. Para ello, utilizaremos las características de Bonino (2002: 10) que indican la manera socialmente aprobada de ser hombre.

Los varones generados por la masculinidad hegemónica presentan déficits en su forma de socialización que son extrapolables a los personajes masculinos de las novelas analizadas. Por ello, enumeraremos a continuación aquellas características predominantes que consideramos relevantes para entender el comportamiento de los maridos y de los seductores (Bonino, 2002: 29-30). Muestran desconexión de la individualidad ajena, tendencia a la indiferencia, con una afectividad superficial y facilidad para sentirse provocados y humillados por las acciones de las demás personas (las murmuracio-

nes sobre sus honras, por ejemplo). Son controladores, repudian la cercanía, tienen vínculos despersonalizados y dificultades para identificar las experiencias ajenas y para procesar el sufrimiento psíquico (las enfermedades de los nervios de las mujeres). Por otro lado, sufren un constante desfase entre cómo se muestran y lo que son, pues se sienten obligados a fingir control y superioridad. Sienten pasión por el éxito social y naturalizan la violencia como medio para conseguir sus objetivos y para resolver sus conflictos (duelo, a pesar de tratarse de una práctica caduca). Así, los personajes masculinos entran en conflicto con el pensamiento doxal y con las convenciones de su propia masculinidad cuando intentan salirse del molde.

2. ADÚLTERAS, CORNUDOS Y DONJUANES

Como ya hemos mencionado, entre los estereotipos literarios presentes en las novelas de adulterio destacan las mujeres adúlteras, los maridos burlados y los donjuanes. Estas son las tres figuras en las que nos detendremos en el presente capítulo, atendiendo al cumplimiento de los preceptos de la feminidad y masculinidad hegemónicas o, por el contrario, la presencia de antimodelos de conducta de cuyos peligros se advierte a la sociedad.

2.1. LAS ADÚLTERAS DECIMONÓNICAS

Lucía Guerra (1986: 5-9) analiza la producción literaria como expresión que el sistema patriarcal propone a la sociedad. Puesto que el personaje literario se elabora a partir de los códigos, temores, preocupaciones y los valores dominantes del grupo encargado de la producción cultural, la mujer como personaje y signo literario ha asumido la forma de otro y se le han atribuido tradicionalmente valores y conductas relacionados con su rol social primario de madre y esposa. De esta forma, el personaje literario femenino es representado a partir de un modelo del Deber-Ser —subordinación, pasividad e inocencia—, enfrentado a un No-Deber-Ser. Sin embargo, las adúlteras encarnan ambos modelos, pues, son creadas y descritas como la Mujer ideal —bellas, sumisas, inocentes, ig-

norantes, religiosas, en algunos casos...—, pero ni siquiera todos estos atributos las pueden salvar de la insatisfacción y de la necesidad de realizar su trascendencia de la única manera que les es permitida: el adulterio. Así, en ellas tenemos a la vez al ángel del hogar y a la *femme fatale*.

Las descripciones en general, y las de los personajes en particular, son una técnica importante en la literatura realista y naturalista decimonónica. De esta manera, los rasgos físicos son cuidadosamente elegidos por los autores, pues representan también las características psicológicas de estos personajes. En todas las novelas analizadas se hace hincapié en los aspectos exteriores de las protagonistas, que son detenidamente descritos por el narrador heterodiegético y comentados en repetidas ocasiones por el entorno. Este fenómeno se debe a que son un elemento imprescindible para entender la posición, validación y consideración social de las protagonistas, así como su autoimagen y rol de género. Además, los atributos difieren en función del país de origen, pues se corresponden a los cánones de belleza nacionales de cada novela, a la vez que los conforman.

De esta manera, encontramos tres niveles descriptivos que analizaremos en las tres novelas del corpus. Según el narrador, Ana tiene «formas de Venus, algo flamenca» (LR: 172)¹⁰ y «su abundante cabellera, de un castaño no muy oscuro, caía en ondas sobre la espalda y llegaba hasta el asiento de la mecedora» (LR: 262); Luísa, «o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras» (OPB: 5), «olhos castanhos muito grandes» (OPB: 8), «uma expressão apaixonada; os cabelinhos louros, frisados tornando a testa mais pequena, davam-lhe uma graça amenizada e amorosa» (OPB: 88-89), y Effi, «en todos sus gestos se aunaban petulancia y gracia, mientras que sus risueños ojos castaños delataban una gran inteligencia natural, un ansia plena de vida y un corazón bondadoso» (EB: 39).

¹⁰ Para facilitar la lectura se han simplificado las citas parentéticas de las obras analizadas: *La Regenta* (LR), *O primo Basílio* (OPB) y *Effi Briest* (EB). Las ediciones utilizadas aparecen citadas en la bibliografía final del capítulo.

En cuanto a la percepción del entorno, Ana es percibida como una «guapísima señora» (LR: 105); «Venus del Nilo» (LR: 224); «una de las tres maravillas de la población» (LR: 224); «es una mujer hermosa, hermosísima» (LR: 269); «Virgen de la Silla» (LR: 330); Luísa «é muito bonita» (OPB: 141); «Está de appetite! Está muito melhor!» (OPB: 64); en cuanto a Effi, «tienes un aspecto encantador. Y aunque no fuese así, das una impresión de naturalidad, de espontaneidad, que es lo que más conviene a este momento» (EB: 50); «por ser tan joven, linda y encantadora» (EB: 90).

Por último, la autopercepción suele ser positiva, alimentada por los constantes elogios del entorno. Ana, por ejemplo, «encontraba exquisito deleite en verificar la justicia de aquellas alabanzas. Era verdad, era hermosa» (LR: 231). La autopercepción también puede mejorar después del adulterio, como ocurre en el caso de Luísa:

começou então a despir-se devagar diante do espelho, olhando-se muito, gostando de se ver branca, acariciando a finura da pele, com bocejos lânguidos de um cansaço feliz [...] diante do espelho olhava-se, sorria com o seu sorriso quente, contente das suas linhas, acariciando devagarinho, voluptuosamente, a pele branca e fina. (OPB: 64-65, 189)

Por lo tanto, a partir de la prosopografía de las protagonistas, podemos observar la creación de los cánones de belleza nacionales. Estos tienen puntos en común, puesto que se corresponden a la típica belleza de la corriente racionalista, que ensalza la virtud y la línea y le rinde culto a la Antigüedad clásica y al Mediterráneo. Por ello, no es de extrañar que Ana sea comparada con una Venus. Tampoco que, aparte de Ana Ozores, las demás protagonistas sean retratadas con cabelleras rubias, típicas en el clasicismo.

Una vez comentadas sus apariencias físicas, a continuación, nos detendremos en la comparación de las circunstancias personales de las adúlteras. Las edades de las protagonistas son, generalmente, tempranas, pues en el siglo XIX eran habituales los enlaces matrimoniales entre mujeres jóvenes, recién salidas de la pubertad, y hombres mayores. Es especialmente interesante el caso de Ana, quien tiene vein-

tisiete años, una edad crítica para las mujeres decimonónicas, pues se encuentran, tal y como afirma Ana, en la puerta de la vejez. Si su consideración social es proporcional a su belleza, con el paso de los años esta se va marchitando y con ella se lleva las últimas oportunidades de cambio en las vidas de las protagonistas. Como si de una crisis de los cuarenta se tratara, en términos actuales, se ve obligada a actuar antes de perder todo su capital —juventud y belleza, únicas posesiones que las mujeres podían tener en la época.

El nivel educativo de las protagonistas y sus limitaciones ofrecen un amplio panorama de la situación europea. Este se corresponde mayoritariamente con la típica que recibían las mujeres decimonónicas burguesas o aristócratas en cada una de las nacionalidades trabajadas: una formación enfocada a la vida doméstica y al cuidado del hogar. Por ello, Eça de Queirós, el autor portugués, centra su crítica en esta educación femenina deficiente, pues la considera la principal causante del adulterio y de las desgracias posteriores. La única excepción es Ana, quien disfruta durante su adolescencia de un período de libertad intelectual y de pensamiento, mientras convive con su padre. Sin embargo, esta aparente libertad no va de la mano de unas herramientas adecuadas para analizar de manera crítica los textos a los que tiene acceso.

Como expusimos en otro artículo (Nastasescu, 2021: 586), debido al impacto del naturalismo, las protagonistas románticas se transforman en un modelo de mujer anormal y patológica, caracterizada por sufrir de trastornos nerviosos y ser etiquetada como histérica. No obstante, en realidad, esta mujer está simplemente frustrada, manifestando una intensa necesidad de expresar y obtener afecto en una sociedad patriarcal que no facilita tal interacción. Por último, en el desenlace de cada una de las protagonistas podemos observar los diferentes castigos infringidos a las mujeres transgresoras. Así, Ana pierde su estatus social después de la muerte de don Víctor, pues una mujer solamente era valorada en tanto su marido. Como consecuencia de sus actos y por ser considerada culpable de la pérdida de dos grandes miembros de la comunidad vetustense, Víctor y Álvaro, es rechazada por todos los que anteriormente la habían apoyado y venerado, expulsada y confinada en soledad entre las paredes del caserón de los Ozores —su prisión también durante su matrimonio, por otro lado. Y

tanto Luísa como Effi mueren a consecuencia de sus enfermedades nerviosas después de ser descubiertos sus respectivos adulterios.

El último aspecto analizado son las relaciones que las adúlteras mantienen con sus entornos. Los matrimonios se caracterizan por su naturaleza incestuosa —afecto paternofilial, como en el caso de Ana y Effi—, por la completa sumisión de la esposa a los designios del marido —Luísa y Effi—, por el rechazo hacia el marido —Ana y Effi después de la influencia de los seductores— y, en el caso de todas, por ser los trofeos de sus esposos debido a la juventud y a la belleza.

Por lo tanto, se trata de mujeres sometidas a la voluntad masculina (Bourdieu, 2000) y a los designios de una sociedad patriarcal que las obliga a comprometerse en matrimonios concertados de edades dispares. Este aspecto se ve también en las relaciones que mantienen con sus seductores, pues se caracterizan por una entrega absoluta. En el mismo acto de desear, las adúlteras constatan la ausencia de algo: «en cualquier enamoramiento exagerado hay un vacío anterior y que constatar ese vacío, examinarlo bien, comprenderlo, acostumbrarse a la ausencia de algo que desconocemos, es la mejor vacuna contra la alienación» (Punsoda, 2020: 25). Los adulterios se intentan justificar desde el amor verdadero, cuando en la mayoría de los casos son pasiones puramente carnales que vienen a suplir los matrimonios carentes de relaciones sexuales. Por otro lado, todas ellas dependen de sus pretendientes por diversas razones: para aliviar la soledad intelectual y social o como única forma de rebelarse contra los designios impuestos por la sociedad.

Para comentar las relaciones de las adúlteras con otras mujeres de sus entornos, nos remitimos a Valcárcel (2012: 34), quien sostiene que «De su identidad esencial aún extraen las mujeres otra característica: son naturalmente enemigas entre sí. Eso sucede porque «todas ellas no tienen más que un mismo oficio y un mismo negocio, la precitada seducción con propósitos matrimoniales». Por lo tanto, no es de extrañar que las madres —al menos las que son mencionadas dentro de la diégesis— de las protagonistas hayan fallecido, y que la única que sigue viva, la de Effi, es la principal antagonista de su hija. La obliga a tomar su camino, a ser feliz en los términos en los que ella piensa que lo hubiera sido, uniendo su vida al mismo hombre al que la madre

rechazó, pero también pone obstáculos en la armonía del matrimonio, pues siente celos de la relación que ella misma promueve.

La carencia de una figura materna determina la vida de Ana, quien desarrolla su pasión por la escritura a través de la composición de poemas cuyas heroínas eran madres. Asimismo, la sombra de la modista italiana planea sobre la reputación de su hija, tanto antes de casarse como después de cometer el adulterio. Así, las actitudes criticables de la niña se debían a la moralidad dudosa de la madre, y su posterior transgresión era el cumplimiento de la ley naturalista de la herencia. Debido al trauma infantil, Ana también desarrolla un fuerte deseo de ser madre, no realizado debido a la avanzada edad de don Víctor y a su poca apetencia sexual. Por cumplir con su obligación social de casarse bien (al menos social y económicamente hablando), Ana debe renunciar a su papel natural como mujer de convertirse en madre. La de la Regenta es la historia de una mujer sin madre que, en apariencia, destroza su matrimonio por no poder ser madre.

Sin embargo, más allá de la situación personal de Ana, el tener hijos no es un impedimento para que otras sean adúlteras, incluso puede considerarse un incentivo por la disminución de la autoimagen después del parto. Este es el caso de Effi, quien poco después de dar a luz a Annie le es infiel a su marido con Crampas, o el de Anna Karénina, quien abandona a su marido después de tener un hijo juntos. Por lo tanto, la carencia afectiva de Ana no se vería cubierta por los cuidados de un niño, si tomamos en consideración los dos ejemplos descritos.

Las adúlteras son mujeres en su mayoría sin hijos, pues socialmente son consideradas mujeres *desnaturalizadas*, monstruos incapaces de engendrar descendencia y de crear vida, infértiles. Quienes sí los tienen, se ven obligadas a renunciar a ellos después de destruir la comunidad matrimonial. En las novelas se hace una identificación entre mala madre y mala esposa, ya que, quien no cumple con el contrato social básico, tampoco puede desempeñar bien el papel de madre. Un caso interesante es el de Effi, aborrecida por Annie en su reencuentro, o el de otra adúltera alemana creada por el mismo autor, Melanie, quien no se atreve ni a despedirse de sus hijas cuando abandona su matrimonio.

Finalmente, solo Effi y Luísa, dentro de su círculo cercano, experimentan el consuelo de una genuina amistad femenina, un precursor de lo que posteriormente se llamaría sororidad. Effi, la alemana, encuentra esta amistad en su sirvienta Roswitha, mientras que Luísa, la portuguesa, la encuentra en Leopoldina, una amiga de su infancia. En el caso de Luísa, es notable cómo la sociedad patriarcal ve con recelo las amistades femeninas, ya que tanto Jorge como Sebastião intentan separarla de su amiga, creyendo que dicha relación tiene un impacto negativo en la mente y moral frágiles de Luísa.

2.2. *LOS MARIDOS BURLADOS*

Si, como hemos visto, la representación de las adúlteras trasluce una feminidad desnaturalizada y monstruosa, esta desnaturalización hallará su homóloga masculina en la figura de los maridos burlados. Los maridos de las novelas de adulterio representan sobre todo los estereotipos del cornudo ridículo y el marido vengador de su honra. Víctor Quintanar vive en la ficción y es presentado como un personaje ridículo, anacrónico, fuera de la realidad, que extrapola la forma de comportarse y hablar de sus personajes favoritos. Por ello, cuando Ana busca su cercanía física con tal de rehuir los momentos de mayor peligro, la imagen que encuentra la empuja todavía más hacia sus inclinaciones adúlteras y la consecución del deseo:

vio a don Víctor sentado en su lecho; de medio cuerpo abajo le cubría la ropa de la cama, y la parte del torso que quedaba fuera abrigábala una chaqueta de franela roja [...] Ana vio y oyó que en aquel traje grotesco [...] don Víctor leía con énfasis y esgrimía el acero brillante, como si estuviera armando caballero al espíritu familiar de las comedias de capa y espada. [...] Quería la infeliz desechar las ideas que la volvían loca, aquellas emociones contradictorias de la piedad exaltada, y de la carne rebelde y desabrida; quería palabras dulces, intimidad cordial, el calor de la familia... algo más, aunque la avergonzaba vagamente el quererlo, quería... no sabía qué... a que tenía derecho... y encontraba a su marido declamando de medio cuerpo arriba, como muñeco de resortes que salta en una caja de sorpresa... (LR: 850-851)

Uno de los principales elementos que caricaturizan a estos personajes son sus edades avanzadas en comparación a sus esposas. Este aspecto, que era muy común en el pasado, se debía a diferentes razones: uno podía ser la necesidad de los hombres de crearse una fortuna y un nombre antes de poder contraer matrimonio; otro sería el deseo de dedicar los años de juventud a vivir experiencias alejados del yugo del matrimonio. Así, en todas las novelas en las que se especifica cuál es la diferencia de edad entre los cónyuges, esta es generacionalmente amplia, siempre por encima de los veinte años: entre Ana y Víctor es de más de veintitrés años, entre Effi e Innstetten de veintiún años. A este respecto, Cristina Naupert sostiene que:

El matrimonio por interés entre un hombre mayor y una mujer mucho más joven es por supuesto un argumento convincente para mostrar la vulnerabilidad de la protagonista insatisfecha ante la eventual aparición de un apuesto seductor, pero no es el único posible. Hay que añadir otros factores que pueden complementar o incluso reemplazar el primero: lo anodino de la cotidianidad y el aburrimiento (el *ennui* flaubertiano), la debilidad de carácter de la hembra (Eça), la insatisfacción sexual (Clarín) y la educación deficiente de la mujer, un tema que preocupa a casi todos los novelistas (Flaubert, Eça, Clarín, Fontane). (Naupert, 2001: 230)

En cuanto a las profesiones desempeñadas, los esposos son modelados por el sistema del funcionariado público, asumiendo de esta manera el rol de educadores que desean instruir a la ciudadanía, y no tanto a amar a sus esposas (Zimmermann, 1995: 28): don Víctor como regente, Jorge como ingeniero de minas e Innstetten como gobernador provincial. A diferencia de Víctor Quintanar, Jorge, al igual que Innstetten en Effi Briest, representa la clase burguesa culta que participa activamente en la sociedad y en el espacio público como funcionario. De esta manera, ambos son definidos y desaparecen rápidamente de la escena, para dejar espacio a los transgresores Basílio y Crampas. Ambos personajes responden, por tanto, al nuevo ideal de masculinidad decimonónica fuerte y serio que es oficial, empresario o ingeniero (Oliveira 2004), y es por eso que otro paralelismo entre ambos es el

carácter autoritario y educador con sus respectivas esposas, a las que tratan como a niñas a las que tienen el deber de educar y proteger.

Relacionado con la profesión, encontramos otro atributo de Innstetten, característico de la masculinidad hegemónica: la ambición. Según el entorno, «busca hacer carrera. No quiero decir que sea un arribista, porque no lo es, ya que es demasiado honrado para eso, sino que busca simplemente hacer carrera» (EB: 77). También Crampas, su amigo y rival, cree que «un hombre como el barón Innstetten, todo un señor gobernador que cualquier día de estos puede convertirse en director general de algún ministerio o algo por el estilo, porque, créame, no se conformará con menos», pues posee «una imperiosa necesidad de medrar a toda costa» (EB: 188). Por ello, Innstetten está dispuesto a aceptar las convenciones sociales siempre y cuando estas estén directamente relacionadas con su progreso material.

Acorde a la masculinidad hegemónica, la manera de socializar de los hombres debe seguir patrones muy estrictos, tanto si se trata de relaciones con las mujeres o de relaciones con otros hombres. Existen dos posibles vías de interrelación entre maridos y seductores, desde la perspectiva de los primeros. En primer lugar, la competitividad, a través de la cual los maridos también refuerzan, en ocasiones, su superioridad social, pues que su trofeo sea el objeto de deseo de otro hombre implica un aumento de la propia hombría, como es el caso de don Álvaro y don Fermín (si consideramos al Magistral como el auténtico marido de Ana, tal y como se autodenomina). En segundo, la amistad, tipo de vínculo que transforma al marido en ayudante de la conquista, pues facilita la entrada del donjuán en la casa: don Víctor y don Álvaro; Innstetten y Crampas (aunque el marido desconfía de la fama de su amigo y advierte a su esposa de los peligros de su compañía).

Teniendo en cuenta que todo lo que se identifica como típico de la feminidad es rechazable, también lo es la exteriorización de los sentimientos o la entrega pasional (Bonino, 2002: 30). Por ello, los esposos son incapaces de entender a sus compañeras, ya que no disponen de la educación emocional necesaria para hacerlo. La actitud de distanciamiento que adoptan, o la de padres autoritarios y ausentes con sus hijas, se corresponde con una de las creencias matrices de la

masculinidad hegemónica, véase la de la superioridad sobre las mujeres y lo no masculino y la diferenciación de ellas. Lo que se traduce, en palabras de Bonino, en:

Esta creencia favorece la construcción de un retazo de identidad masculina caracterizado por la creencia en el distanciamiento y superioridad defensiva sobre las mujeres y autoperpetúa transgeneracionalmente ese modo de construcción de la identidad porque al generar una socialización específica que prescribe que ser un hombre es ser más y opuesto a las mujeres, fomenta una relación conflictiva con ellas y lo femenino: alejamiento de las mujeres y de los rasgos asociados a la femineidad maternidad, un repudio de esos rasgos en sí mismo y una devaluación de las mujeres —como encarnaciones de aquellos rasgos de sí que ha aprendido a devaluar—, un intento de reencuentro y control desde la superioridad, un alejamiento del mundo doméstico en los que deja a l@s hij@s y una identidad defensiva e insegura. (Bonino, 2002: 15)

Por ello, a pesar del cariño que le profesa a su mujer, don Víctor se siente muy contrariado por sus continuas crisis nerviosas y enfermedades: «consideró que era un contratiempo serio la enfermedad de su queridísima Ana» (LR: 680). Todo ello porque vive sumido en su propio mundo. Don Víctor prefiere estar rodeado de teatro, pájaros, caza y los artilugios que diseñaba y creaba, y no preocupándose por una mujer a la que la sociedad considera una histérica.

Por último, frente a la infidelidad real, algunos de los esposos rechazan los valores de la masculinidad hegemónica y desean perdonar a sus esposas y retomar sus matrimonios, y este es el caso de los tres personajes aquí analizados. Sin embargo, llega demasiado tarde, pues ninguno de ellos puede recuperar la paz doméstica anterior. Jorge porque su orgullo herido le empuja a enfrentarse a Luísa y ocasionarle una recaída mortal. Innstetten porque ya le había comunicado la falta a su amigo y, una vez verbalizada, esta se había hecho real y había adquirido un carácter social del que ya no podía escapar. Y Don Víctor porque toma la decisión momentos antes del duelo y no puede retractarse. Este, engañado por la concepción romántica

del teatro de capa y espada al que es aficionado, cuando se enfrenta a las consecuencias reales de la confrontación, se despoja de la caricatura que lo acompaña durante toda la narración y se muestra en toda su humanidad: comienza a ser consciente de la diferencia de edad de su matrimonio, de su imposibilidad de hacer feliz a su esposa, de la mejor compenetración en un hipotético enlace entre Ana y don Álvaro y de la injusticia de la muerte de alguien tanto más joven que él.

Por lo tanto, todos ellos se ven derrotados por los valores de la masculinidad hegemónica: no pueden retomar sus matrimonios porque eso pondría en duda sus hombrías, pero tampoco son felices una vez castigan a las adúlteras. También ellos son castigados por la sociedad y los autores por su intransigencia.

2.3. *LOS DONJUANES*

Llebadot (2022: 139) explica que, según Freud, la condición masculina se caracteriza por una independencia entre el deseo y el amor. Así, el donjuanismo, la serialidad en sustituir un objeto de deseo por otro y el desprecio hacia las mujeres después de la posesión son rasgos naturales de los seductores que se cumplen en el caso de los conquistadores de las novelas de adulterio. Según Avalle-Arce (1959: 29), desde que Tirso de Molina lo sacara del terreno mitológico y lo lanzara a la literatura, «ha cesado de funcionar como un simple personaje para convertirse en clave exegética de una visión del mundo y de la vida». Una cosmovisión, por otro lado, profundamente patriarcal, que entiende a las mujeres como presas pasivas de caza —animales—, a quienes engañan durante la seducción y posteriormente abandonan al castigo de la sociedad.

Los donjuanes son personajes planos, que responden únicamente a su función de seductores, en cuya psique no se profundiza; por ello, la seducción de mujeres, especialmente casadas, es la principal afición que se les podría atribuir. La actitud que muestran ante las mujeres y otros hombres es, generalmente, de desprecio y desdén. Su socialización es egoísta y narcisista, únicamente enfocada en sus objetivos. Se trata de personajes que viven fuera de las normas morales de la sociedad burguesa decimonónica, que no respetan su institución básica ni tampoco a sus ciudadanos. Por ello, se aprovechan de la amistad de los

esposos y la principal motivación de las conquistas es la ambición y el deseo de conseguir otro trofeo en sus listas.

Don Álvaro, Basilio y Crampas son personajes sobre los que se conoce muy poco, y ello se expresa para reafirmar sus papeles de seductores: belleza física, actividades donjuanescas con diferentes mujeres y, principalmente, la conducta con las protagonistas. Nada se dice sobre sus familias o sobre sus trabajos, o las razones de ser de sus personalidades y comportamientos. Se dan detalles sobre los aspectos físicos, que responden a la función de seductor que desempeñan en las novelas, pero no se alude a ningún aspecto del carácter, sentimientos o historia. Estos personajes responden al único fin del arquetipo que encarnan: conquistar mujeres, y el narrador les niega cualquier tipo de mundo interior.

3. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Como hemos analizado, la novela de adulterio sirve de escenario en el que se ponen en juego los atributos, los comportamientos, la moralidad o los roles que mujeres y hombres han de encarnar atendiendo al eterno masculino o al eterno femenino. Asimismo, en ellas observamos un gesto *poiético* —o performativo, de construcción de la realidad— que desdibuja los límites de la masculinidad, de la feminidad y de la institución que distribuye sus roles sociales de la época: el matrimonio. La narrativa del adulterio pone de manifiesto la conflictividad que entraña toda encarnación de la feminidad o la masculinidad hegemónicas. Como ideal que trata de encarnarse, acaba por acarrear una difícil dialéctica entre el ser y el deber-ser, conduciendo a los personajes de la novela más allá de las fronteras de la masculinidad y la feminidad hegemónicas para, paradójicamente, demarcarlas y configurarlas.

Así pues, los seductores, encarnando atributos masculinos exacerbados, destruyen de manera paradójica una institución consagrada a preservar los roles de la masculinidad. Las adúlteras, por su parte, tratando de trascender el espacio privado cometen el adulterio y son condenadas al ostracismo y a la destrucción social o física. Muestran la feminidad como un callejón sin salida: el matrimonio como condena a la inmanencia y anulación de la subjetividad y la trascendencia de

este como su desactivación social o física. En definitiva, en el juego de la representación y encarnación de los ideales masculino y femenino, las novelas de adulterio son un escenario en que las máscaras de la masculinidad y la feminidad hegemónicas muestran sus grietas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAS, Leopoldo ([1884-1885] 2014) *La Regenta*. Barcelona: Castalia.

AMOSSY, Ruth/ HERSCHBERG PIERROT, Anne (2005) *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1959) La esperpentización de don Juan Tenorio. *Hispanófila*, 7: 29-39.

BONINO, Luis (2002) Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministes* 6: 7-35.

BORNAY, Erika (1995) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

BOURDIEU, Pierre ([1998] 2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

CANTERO ROSALES, M. Ángeles (2007) De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX. *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 14, diciembre.

CAPMANY, Maria Aurèlia ([1966] 1975) *La dona a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.

DE BEAUVOIR, Simone (1949) *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes; Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*. Paris: Gallimard.

EETESSAM PÁRRAGA, Golroks (2009) Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*. *Uned. Revista Signa*, 18: 229-249.

FONTANE, Theodor ([1895] 2016) *Effi Briest*. Traducción de F. de Ocampo. Barcelona: Penguin Clásicos.

GUERRA, Lucía (2007) *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LABANYI, Jo ([1999] 2011) *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.

LLEVADOT, Laura (2022) *Mi herida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*. Barcelona: Tusquets.

- MOI, Toril (1998). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MORCILLO, Aurora G. (2018) Relaciones de género. En Álvarez Junco, José/ Shubert, Adrian (eds.), *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- NASTASESCU, Diana (2021) El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud. *eHumanista/IVITRA*, 19: 575-588.
- NAUPERT, Cristina (2001) *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros.
- OVERTON, Bill (1996) *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830-1900*. London: Macmillan.
- PILAR OÑATE, María del (1938) *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PUNSODA, Anna (2020) *La lujuria*. Barcelona: Fragmenta.
- QUEIRÓS, Eça de ([1878] 2016) *O primo Basílio*. Porto: Porto editora.
- VALCÁRCEL, Amelia (2012) El derecho al mal. En Johnson, Roberta/ Zubiaurre, María Teresa (eds.), *Antología del pensamiento feminista español (1762-2011)*. Valencia: Cátedra Feminismos.
- VARELA, Núria (2018) *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House.
- WOOLF, Virginia ([1942] 2012) *The death and the moth, and other essays*. <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203811h.html#ch-28>.
- ZIMMERMANN, Gisela (1995) The civil servant as educator: Effi Briest and Anna Karenina. *The modern language review*, 90: 817-829.