



Valores polisémicos de una corporalidad: un análisis cinésico de *Fortunata y Jacinta*, de B. Pérez Galdós

Nadia Gisele Arias¹

Recibido: 09/12/2016
Aceptado: 03/02/2017

Resumen

Desde una perspectiva socio-cultural y cinésica, atenta a la concepción del cuerpo como espacio de construcción en el que se plasman las disposiciones más profundas del *habitus*, tributarias de toda una visión del mundo y de la persona, en el presente trabajo, abordaremos los valores polisémicos que adquiere uno de los cuerpos social y genéricamente construidos dominantes del relato galdosiano, el de Fortunata. Imposibilitado de ser reducido a una conceptualización fija y unívoca, espacio de cruce entre el poder y la rebelión, la fascinación y el rechazo, abordaremos la identidad ambivalente del sistema corporal del personaje, a partir de su identificación y cualificación bifronte como *cuerpo tabú* y *cuerpo dócil*, y su reconceptualización respectiva como *objeto de venganza*, de una parte, y *objeto sacrificial*, de otra.

Palabras clave

Semiótica del cuerpo – discurso cinésico – Galdós – *Fortunata y Jacinta*.

Abstract

From a socio-cultural and kinesic approach, the aim of this paper is to study the polysemic value of body, as a space of generic and cultural construction, in one of the main characters of the novel, Fortunata. The work proposes a reflection about the ambivalent identity of her body system as a “taboo body” and “docile body”, “object of revenge” and “sacrificial object”, respectively.

Keywords

Semiotics of the body – kinesics – Galdós – *Fortunata y Jacinta*.

¹ Licenciada en Letras, por la Universidad Católica Argentina. Profesora asistente en las cátedras Teoría Literaria I y II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, e investigadora con Dedicación Especial. Líneas de investigación: semiótica icónica y gestual – literatura española del siglo XIX. Contacto: nadiaarias@uca.edu.ar

La pasión es en ella la forma afectiva de la excepción;
y la excepción es la cualidad del sujeto apasionado
Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*

En el marco de una estética realista que privilegia lo observable, como manifestación externa de una interioridad latente, y en el contexto de una descripción sugerente y de amplia capacidad simbolizadora, como técnica narrativa esencial en la configuración del relato novelesco, el discurso cinésico emerge cual factor recurrente y predominante en la narración de *Fortunata y Jacinta*.

Hablar de gestos implica, en primer lugar, hablar del cuerpo, esto es, del soporte material que actúa como columna vertebradora, condicionante y generadora de todo un sistema de manifestaciones expresivas no verbales, que definen el modo como habitamos el mundo y generamos sentido.

“La historia del cuerpo humano –como afirma Michel Feher en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*– no es tanto la historia de sus representaciones, como la narración de sus modos de construcción” (1992: 11). Desde una perspectiva socio-cultural, atenta a esta concepción del cuerpo como espacio de construcción en el que se plasman las disposiciones más profundas del *habitus* (Bourdieu 1999: 188), tributarias de toda una visión del mundo y de la persona, en el presente trabajo, abordaremos los valores polisémicos que adquiere uno de los cuerpos social y genéricamente construidos dominantes del relato galdosiano, el de Fortunata.

Partiendo de la base de que, como señala Contreras en “Introducción a la Semiótica del Cuerpo”, “a pesar de que parece ser un objeto concreto y transparente, la naturaleza del cuerpo es en realidad heterogénea, polimorfa, múltiple, dinámica y cambiante” (2012: 15), abordaremos la identidad ambivalente del sistema corporal del personaje, a partir de su identificación y cualificación bifronte como cuerpo tabú y cuerpo dócil, y su reconceptualización respectiva como objeto de venganza, de una parte, y objeto sacrificial, de otra.

Cuerpo tabú

Frente a la moderación, el decoro y el culto por las formas que constituyen, en términos freudianos, la “*noa*” burguesa, es decir, “lo acostumbrado, lo asequible a todos” (1993: 27),² la excepcionalidad gestual y la exuberancia corporal de Fortunata la convierten en contrafigura y tabú respecto del ideario femenino burgués, en portadora de misteriosas y subversivas cualidades.

Si bien nunca se la describe pormenorizadamente sino de modo fragmentario, mediante diversos datos sueltos el lector puede ir configurando el retrato de una belleza que escapa a lo típico y a lo tópico. En otras palabras, la originalidad de su hermosura, que la convierte en diferencial respecto de la norma, radica en una serie de *cualidades ausentes*: Fortunata carece, precisamente, de lo que el canon burgués exigía como signo de belleza.

² “Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia “*noa*”: lo acostumbrado, lo asequible a todos” (Freud, 1993: 27).

En primer lugar, resalta su magnífica cabellera negra, elogiada por la propia portadora: “Y por fin, componiéndose la cabellera, negra y abundante como los malos pensamientos, decía: ‘¡Vaya un pelito que me ha dado Dios!’ ” (1951, II, ii, 251).³

Al contraste con el rubio canónico, se le agrega otra nota disidente con la que el narrador suele caracterizar su cabello: “Fortunata entendía, y seguía balanceándose de atrás adelante, acentuando las afirmaciones con su cabeza despeinada” (III, iv, 489), “Fortunata quiso sobreponerse a aquel suplicio, y sacudiendo la despeinada cabeza como para alejar una convicción que quería penetrar en ella...” (IV, vi, 709). Siendo el pelo un elemento importante de la conciencia de sí y de la representación de la persona, el cabello suelto y despeinado contiene un fuerte valor erótico, instrumento y emblema de seducción (Ariès 1991: 58-59).

Sus “ojos negros, tan bonitos que, según dictamen de ella misma, *le daban la puñalada al Espíritu Santo*” (II, ii, 251) sirven de complementos de seducción e instrumentos de atracción, elementos emergentes de la pasión y el misterio.

En efecto, tanto para el esposo, a quien el mirar de Fortunata lo “había hecho su esclavo” (II, vii, 390), pues “lo volvieron turumba los ojos de una mujer” (II, iv, 303); como para su amante, quien reconocerá: “no sé qué tienes en esos condenados ojos. Te andan dentro de ellos todas las auroras de la gloria celestial y todas las llamas del infierno” (III, vi, 573), los ojos y el mirar de Fortunata devienen en objetos de fascinación y atracción. Todo el misterio de esta mujer está narrativamente fundado en sus ojos, hasta tal punto que “casi no le veían más que los ojos, y como estos eran tan bonitos, muchos se le ponían al lado y le pedían permiso para acompañarla, diciéndole mil cuchufletas” (III, iii, 449).

“Aquella boca tan linda” de Fortunata (I, v, 74) constituye otro de los atributos frecuentemente destacados de su belleza y una de las imágenes comúnmente asociadas con todo lo referido a Fortunata.⁴

De hecho, en la escena inicial en que Juanito la ve por vez primera, el narrador apunta que ella se llevaba la mano a la boca en el acto de comerse un huevo crudo, a la vez que se menciona su gesto de darle de comer a las palomas con la boca. El mismo Maxi, en uno de sus intentos por aleccionarla, reconocerá que, si bien “las *eses* finales se le convertían en *jotas*, sin que ella misma lo notase o evitarlo pudiera [...], si supiera ella qué bonita boca se le ponía al comérselas, no intentaría enmendar su graciosa incorrección” (II, ii, 233).

Frente al proceso de descorporeización burgués de la mujer, resalta la voluptuosidad del cuerpo de Fortunata, signada por una robustez y vigor físico fuertemente masculinizados.

Instalada en los límites de la feminidad, esta *virago* galdosiana⁵ llega, incluso, a identificarse con las amazonas, prototipos mitológicos de mujeres guerreras, a la vez

³ Teniendo presente la edición de Alianza de 1983, la de Cátedra, a cargo de Francisco Caudet, de 2009 y la de Castalia, a cargo de James Whiston, de 2010 - cuyas introducciones y notas consultamos-, optamos por la edición de Espasa Calpe de 1951, como fuente primaria principal al momento de citar fragmentos textuales de la novela, luego de un análisis contrastivo con ediciones más recientes que respalda y avala nuestra elección. Todas las citas de la novela incluidas en el presente trabajo pertenecen a la edición citada.

⁴ Wifredo de Ráfols dedica en su artículo “El metalenguaje en Galdós” un minucioso estudio sobre este atributo corporal de Fortunata.

que se la emparenta con imágenes femeninas fuertes del Antiguo Testamento, tales como Betsabé o Rebeca:

Su cuerpo no necesitaba corsé para ser esbeltísimo; desnudo o a medio vestir, [...] parecía figura de otros tiempos; al menos así lo pensaba Rubín, que sólo había visto belleza semejante en pinturas de amazonas o cosa tal. Otras veces le parecía mujer de la Biblia, la Betsabé aquella del baño, la Rebeca aquella o la Samaritana, señoras que había visto en una obra ilustrada, y que, con ser tan barbianas, todavía se quedaban dos dedos más debajo de la sana hermosura y de la gallardía de su amiga (II, ii, 241).

En este sentido, el adjetivo “barbiana”, aplicado a Fortunata por comparación con las mujeres bíblicas, es elocuente en la descripción que de ella se hace; pues, no sólo refiere a cierta gallardía o desenvoltura, sino que alude también a un carácter arriesgado, término comúnmente aplicado no sólo a personas, cuanto también a animales, cuya postura, modo de caminar o manera de presentarse denotan un carácter intrínsecamente libre.

Por otra parte, la descripción de sus “músculos de acero”, su “sangre fogosa” y la “fuerza de sus puños” traslucen asimismo, como apunta Caudet, explícitas connotaciones masculinas (Sinnigen 1996: 133), curiosamente combinadas con tareas típicamente femeninas, como planchar y lavar:

Gustaba mucho de los trabajos domésticos y no se cansaba nunca. Sus músculos eran de acero, y su sangre fogosa se avenía mal con la quietud. Como pudiera, más se cuidaba de prolongar los trabajos que de abreviarlos. Planchar y lavar le agradaba en extremo, y entregábase a estas faenas con delicia y ardor (II, ii, 241).

La capacidad para la actividad está inscripta en sus descripciones corporales, forma parte de la rudeza popular que la distingue.

Cabellera abundante, ojos negros, formas esculturales, junto con una dentadura espléndida, un entrecejo incomparable y una nariz perfecta componen la belleza de Fortunata, término que se le adjudica a ella tanto como se le escatima a la esposa burguesa:

Pero desde el día en que vio a Fortunata, se sacudió la morriña [...]. ¿En qué creéis que se fundó para volver a tomar aquellos aires de persona superior a todos los sucesos? Pues en la hermosura de Fortunata. Por mucho que se figuraran de su belleza, no tendrían idea de la realidad (II, iv, 306).

Belleza que es, ante todo, belleza salvaje. Pues si, al decir de Bourdieu, los signos constitutivos del cuerpo producen el efecto de distinguir a los grupos por referencia al grado de cultura, esto es, al grado de distancia con la naturaleza (1999:

⁵ *Virago*, tal como lo expone S. Lastra Paz en “El arquetipo femenino eclesial caballeresco”, es un “concepto jeroniano por transcripción de la forma hebrea ‘hissa’, mujer, de ‘his’, varón” (2002: 167), con el cual referimos la atribución de características consideradas privativas del varón a la mujer.

190), las marcas corporales de la esposa de Rubín la ligán al mundo sensorial e instintivo de la naturaleza.

Las frecuentes imágenes zoológicas con las que se asocia a la joven confirman su vinculación con la más salvaje animalidad: frente al “cordero” con el que se representa a Jacinta, Fortunata será “gallina”, “leona”, “cabra”, “tigre”: “¡Qué mala es esta pájara! -decía *Doña Desdémona*-. No sabe usted lo mala que es. Ha matado ya tres maridos..., y de los hijos no hace caso” (IV, v, 685).

Igualmente, los accesos impulsivos y violentos de Fortunata son equiparados a una agresividad animal:

Apoyando las manos en el respaldo, agachó el cuerpo y meneó las caderas como los tigres que van a dar el salto. [...] Fortunata agachó más la cabeza... Sus ojos negros, situados contra la claridad del balcón, parecía que se volvían verdes, arrojando un resplandor de luz eléctrica. Al propio tiempo, dejó oír una voz ronca y terrible, que decía:

-¡La ladrona eres tú..., tú! Y ahora mismo... (III, vii, 566).

En efecto, esta condición instintiva y salvaje le otorga, a los ojos de los personajes burgueses, cierta nota de primitivismo contraria a la civilización que estos se autoadjudican. Así, Guillermina reprenderá a la esposa de Rubín porque “usted no tiene sentido moral; usted no puede tener nunca principios porque es anterior a la civilización; usted es una salvaje y pertenece de lleno a los pueblos primitivos” (III, vi, 564).

Muestra de este primitivismo es, en concreto, uno de los gestos que tiene Fortunata previo al sueño premonitorio del reencuentro con Juan (III, vi):

Al día siguiente, después de almorzar y cuando Maxi se había marchado a la botica, tuvo tanto miedo Fortunata a que la ira estallase, que para evitarlo se ató una venda a la cabeza fingiendo jaqueca, y encerrándose en su alcoba, acostóse en su cama. A la media hora le entró, como el día anterior, la embriaguez aquella, el desvanecimiento de las ideas, que se emborrachaban con tragos de dolor y se dormían. En tal situación siente vivos impulsos de salir a la calle; se levanta, se viste, pero no está segura de haberse quitado la venda (III, iv, 568).

Como apunta el crítico Izquierdo, “el detalle de la venda, que ata a su cabeza para impedirle un estallido de rabia (cosa por los demás peregrina, como si envolverse la cabeza pudiera impedir la tormenta interior) [...] subraya el elementalismo de Fortunata que, alarmada por su incapacidad de poner puertas al campo de sus desvaríos, intenta un muro de protección sobre la frente” (2000: 563) y, simultáneamente, denota otro aspecto del elementalismo popular, su creencia en un antigua práctica de curación, mediante vendas y trozos de papas, de las rabias devenidas dolores de cabeza.

En última instancia, todos estos rasgos físicos –sus cabellos sueltos y despeinados, su seductora mirada, su cuerpo voluptuoso, su rudeza y fortaleza corporal, su elementalismo e impulsos instintivos– convergen en lo que parece ser la contrafigura del asexuado cuerpo femenino burgués, es decir, en una mujer que, por sobre todas las cosas, posee un gran erotismo.

Erotismo desplegado no tanto por la condición de prostituta que debe asumir tras el primer abandono de Santa Cruz, momento crucial en el cual el relato parece suspenderse y velarse tras una insinuante elipsis; sino construido, ante todo, a partir de pequeños trazos que modelan su figura y personalidad, mediante los cuales se logra sugerir mucho diciendo poco.⁶

Así, desde las clarísimas connotaciones sexuales impresas en el gesto inicial del comer las babas del huevo crudo, con el cual se presenta Fortunata a su futuro amante, en actitud de oferta erótica, hasta su propia indumentaria –sus botas, clásico fetiche fálico, y su mantón, objeto tabú que actúa como sinécdoque de su aspecto prohibido u ominoso–, el deseo, impulsivo e instintivo, deviene en eje alrededor del cual gira todo el mundo de Fortunata.⁷

Erotismo y sexualidad mal se avienen con el principio burgués de contención y represión.

En efecto, sus vehementes y apasionadas inclinaciones hacen de la falta de inhibición una de las notas representativas de Fortunata, plasmada en lo que Germán Gullón denomina gestos *expresionistas*, en virtud de la deformación que implican del cuerpo burgués, sereno y equilibrado (1991: 108).

Las lágrimas no contenidas encabezan la lista de dichos gestos expresionistas: “A Fortunata se le humedecieron los ojos, porque era muy accesible a la emoción, y siempre que se le hablaba con solemnidad y con un sentido generoso, se conmovía, aunque no entendiera bien ciertos conceptos” (II, ii, 252).

A sus reiterados accesos de llanto, se le suma además una risa *convulsiva*: “Bajó Fortunata los peldaños riendo... Era una risa estúpida, salpicada de interjecciones. ‘¡A mí decirme...! [...]’. Le temblaban tanto las piernas, que al llegar a la calle apenas podía andar. [...] Más allá del Banco volvió a reírse” (III, vi, 566).

Gestos expresionistas que, en definitiva, se condensan en los numerosos episodios en los que la pasión desbordada de Fortunata da lugar a fuertes exabruptos, en los cuales emerge “toda la pasión fogosa de mujer de pueblo, ardiente, sincera, ineducada” (III, vi, 532).

Ejemplo paradigmático de estos exabruptos, en los que “la ira, la pasión y la grosería del pueblo se manifestaban en ella de golpe, con explosión formidable” (III, vii, 566), resulta el primer enfrentamiento directo entre la mujer de pueblo y la señora burguesa:

Guardaron silencio un rato, mirando al suelo. Jacinta no pensaba en nada importante; Fortunata sí, y por la mente le pasó toda su historia como envuelta en una nube de fuego. [...] “¡La cojo y la...! –decía para sí clavándose las uñas en sus propios brazos–” [...]. En esto vio que la *mona* volvía... Verla y cegarse fue todo uno. No podía darse cuenta de lo que le pasó. Obedecía a un empuje superior

⁶ Pues en efecto, como apunta Yvan Lissorgues en “La expresión del erotismo en la novela naturalista española del siglo XIX”, se trata de “un erotismo siempre sugerido, un erotismo que se dice con silencios, con miradas, con rubores, con el lenguaje de todo el cuerpo y además con el lenguaje oblicuo de un complejo de imágenes, comparaciones, representaciones de objetos cargados de significaciones eróticas” (1997, 44).

⁷ Erotismo y sexualidad que encuentran en el personaje de Mauricia la Dura su expresión más acabada e hiperbólica, correlato de la parte más salvaje de Fortunata.

a su voluntad, cuando se lanzó hacia ella con la rapidez y el salto de un perro de presa. Juntáronse, chocando en mitad del angosto pasillo. La prójima le clavó sus dedos en los brazos, y Jacinta la miró aterrada, como quien está delante de una fiera... Entonces vio una sonrisa de brutal ironía en los labios de la desconocida, y oyó una voz asesina, que le dijo claramente:
Soy Fortunata (III, vi, 532).

El verbo utilizado por la voz narrativa es elocuente: no la *mira*, la *ve*. No se trata de un acto consciente y deliberado, sino de “un empuje superior a su voluntad”, que se reduce a la mera percepción. Fortunata no puede *mirar*, pues está enceguecida.

La pasión, contenida en el acto de clavarse las uñas en su propio brazo, desborda, finalmente, su propia corporalidad y se traslada al cuerpo de su interlocutora, en un exabrupto que la liga directamente con el mundo de lo instintivo y animal: sus ojos lanzan llamas, su pecho, resoplidos. Es esta misma animalidad la que le impide dominar el lenguaje verbal: balbucea frases, pero sus palabras carecen de articulación.

El rubor, como gesto reiterado en Fortunata, parecería contradecir, sin embargo, esta falta de contención e inhibición evidenciada en las citas precedentes. No obstante, a diferencia del sentido que cobra dicho gesto en el cuerpo de Jacinta, en la mujer de pueblo, más que ser exteriorización de vergüenza o pudor ante la propia o ajena corporalidad, deviene en gesto que trasluce una cierta sensación de inferioridad frente al interlocutor, semejante a la función que cumplen sus miradas bajas:

[cuando Guillermina] avanzó hacia Fortunata, interrogándola con aquella sonrisa angelical que, vista una vez, no se podía olvidar, sentía la de Rubín una gran turbación, mezcla increíble de cortedad de genio y de temor ante la superioridad, y se puso muy colorada, después como la cera (III, vi, 520).

En suma, Fortunata apela a su propio cuerpo, signado por una especie de excepcionalidad contra natura, como instrumento de seducción,⁸ al que se le tributa una ambivalente atracción-repulsión, característica de todo tabú.

De una parte, Fortunata es la *sagrada*, *santificada*, aquella a quien no sólo Juanito desea, sino a quien *todos* desean, en virtud de este cúmulo de características reseñado que, justamente por contraponerse al de las otras mujeres, la transforman en una figura particularmente tentadora.⁹

Personificación del deseo, en tanto que portadora y fuente del mismo, la joven despierta fascinación, con cada uno de sus detalles corporales y gestuales, en todo aquel que la contempla: desde Juan y Maxi hasta Ballester y Evaristo Feijóo, pasando por la

⁸ Prueba de ello son las reiteradas muestras de deseo, por parte de la joven, de que su antiguo compañero contemplase su embellecido cuerpo, luego de la separación: “Y ella, cuando se miraba al espejo, no se resistía a la admiración de su propia imagen. Algunos días le pasaba por bajo del entrecejo la observación aquella de otros tiempos: ‘¡Si me viera ahora...!’” (III, iv, 462).

⁹ El ofrecimiento del huevo crudo, gesto con el cual la joven se presenta al señorito burgués, evoca la imagen de Eva ofreciendo la manzana a Adán: atractiva y peligrosa, Fortunata deviene, para Juan, en imagen del demonio y de la tentación. En definitiva, se podría afirmar que Juanito –cuyo diminutivo del mítico Don Juan es elocuente por sí mismo– no es tanto el seductor cuanto el seducido por Fortunata (Schraibman 1982: 9).

misma doña Lupe. Inclusive el propio Nicolás Rubín, que “no tenía cierta clase de pasiones”, y “más pronto se le iban los ojos detrás de un jamón que de una cadera”, a fin de describirle a su tía su primera impresión de Fortunata, “hizo con los dedos de su mano derecha un manojito y llevándoselos a la boca los apartó al instante, diciendo: ‘Es una mujer... hasta allí’” (II, iv, 292, 299).

Por otra parte, justamente por este carácter tentador y cautivador, hablar de Fortunata implica mencionar “lo *ominoso, peligroso, prohibido, impuro*” (Freud 1993: 27), cuya transgresión es motivo de *terror social*, en tanto que pone en peligro el tan mentado equilibrio burgués. Quien, al provocar abiertamente el deseo, hace *lo que no debe*, amenaza con su rebelde discurso de la pasión y el instinto, de los sentimientos y de la ilusión, con quebrar la estabilidad del orden social burgués, en cuanto su comportamiento se opone al sistema de creencias y valores establecidos por el discurso institucionalizado.

El mundo entero burgués siente trastabillar las firmes bases sobre las que se asienta, a partir de la irrupción de esta mujer, cuyo discurso de la pasión llega incluso a cuestionar uno de los pilares del universo burgués, el matrimonio:

Entre ella y yo, ¡qué diferencia! Yo soy la madre del único *hijo de la casa* [...]. ¿Habrá quien me lo niegue? Yo no tengo la culpa de que la ley ponga esto o ponga lo otro. Si las leyes son unos disparates muy gordos, yo no tengo nada que ver con ellas. ¿Para qué las han hecho así? La verdadera ley [...] es la de la Naturaleza, y yo, por la Naturaleza, le he quitado a la *mona del Cielo* el puesto que ella me había quitado a mí (IV, vi, 701).

Fortunata antepone, así, el *matrimonio de la pasión* al *matrimonio de formas* burgués.

Fortunata es, en conclusión, aquello “que no está permitido tocar” (Freud 1993: 33), pues su sólo contacto ejerce un poder destructivo sobre aquel que ha entrado en relaciones con ella; es el elemento enfermo de la sociedad, que hay que evitar, a la vez que ejerce sobre ellos poder y fascinación, pues “en lo inconsciente nada les gustaría más que violar [la prohibición del tabú], pero al mismo tiempo temen hacerlo” (Freud 1993: 39).¹⁰

Carácter ambivalente que queda condensado en el discurso final de Ballester, quien reconocerá que:

la muerte de esa mujer es un bien para mí (bienes y males están siempre emparejados en la vida), porque créamelo usted: yo me preparaba a hacer grandes disparates por esa buena moza. [...] Me tengo por hombre de seso y, sin embargo, yo me iba derecho al abismo (IV, vi, 758).

¹⁰ De hecho, P. Ariès, en su *Historia de la vida privada*, reconoce que este “terror de ver al pueblo y a su animalidad penetrar y contaminar la burguesía nutre la ansiedad sexual” (1991: 248), al modo de un círculo que se retroalimenta.

Cuerpo dócil

Si bien esta actitud ambivalente hacia Fortunata no hace sino corroborar la tesis freudiana de que “el placer originario de hacer aquello prohibido sobrevive en los pueblos donde el tabú impera” (1993: 39), la sociedad burguesa, cual las sociedades primitivas estudiadas por el psicoanalista, se encargará de vengar la violación del tabú, es decir, de conjurarla mediante acciones expiatorias y ceremonias de purificación.

En efecto, la insubordinación de Fortunata capaz de desestabilizar el orden social burgués se convierte en un problema a resolver, hacia el cual se dirigirán todas las fuerzas burguesas. Mas no se tratará tanto de un mecanismo externo y superior que se imponga sobre la mujer proletaria, cuanto del despliegue de lo que M. Foucault denomina *micropoderes*, es decir, de una serie de relaciones estratégicas que acontecen en la vida diaria destinadas a apuntalar las bases del sistema económico y social burgués.¹¹

Sobre Fortunata recaerán, entonces, los esfuerzos domesticadores de una burguesía que procurará castigar la inobservancia: reprimir, encauzar, enderezar o anular conductas, en una palabra, normalizar, homogeneizar las desviaciones que, en su carácter de excepción, constituyen una exclusión de la norma general.

Como bien expresan las múltiples referencias a Fortunata como el *diamante en bruto*, *masa a modelar* o como piedra que tallar de la *cantera del pueblo*, que se suceden en la novela, la esposa de Rubín se convierte en objeto maleable que pretende ser *construido*, *fabricado*, *labrado*, *forjado* o incluso *inventado* por los diferentes caracteres del relato –desde Maxi hasta Juan, sin omitir a Evaristo Feijóo, Nicolás Rubín, doña Lupe, Guillermina y Ballester–, falsificando, negando o disimulando su naturaleza.

Pues, en definitiva, desde la mirada burguesa, Fortunata, en virtud del elementalismo, espontaneidad y primitivismo antes descripto, no es más que un *animal* a domesticar: “La pasión de domesticar se despertaba en ella [doña Lupe] delante de aquel magnífico animal que estaba pidiendo una mano hábil que lo desbravara” (II, iv, 305).

Ella misma “figurábase ser una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre” (II, vii, 376); incluso, en una de las secuencias finales de la historia, reconocerá la acción domesticadora a que fue sometida: “las señoras Micaelas me desbastaron, y mi marido y doña Lupe me pasaron la piedra pómez, sacándome un poco de lustre” (IV, iv, 671).

De este modo, el cuerpo de Fortunata deviene, en términos de Foucault, en *cuerpo dócil*, susceptible de ser transformado, utilizado, perfeccionado:

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder" está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen

¹¹ Como dice el pensador francés, “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que están investidas determinadas personas; es el nombre dado a una compleja relación estratégica en una sociedad dada” (2005: 113).

como quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles' (2006: 141).

Si bien uno de los instrumentos de dominio privilegiado esgrimido por estas fuerzas burguesas sobre Fortunata es la palabra, el sistema corporal y gestual constituye tanto un medio privilegiado de control burgués, así como también el ámbito ideal sobre el cual plasmar estos esfuerzos domesticadores.

El erotismo y voluptuosidad que definen el cuerpo proletario de Fortunata, contrarios a la moderación y feminización del cuerpo burgués, motivan, en primer lugar, una forma de domesticación orientada hacia la relación entre contrato social y contrato sexual, concretada en la desexualización de la mujer proletaria.

En efecto, el proyecto edificador burgués exige, como requisito para el ingreso en las clases medias, la readecuación corporal de la mujer de pueblo a los parámetros legitimados por el discurso dominante. En otras palabras, el intento de asimilación de Fortunata a los cánones burgueses implicará un intento de feminización de la mujer, a partir de la atribución de la consiguiente pasividad, obediencia y asexualidad.

La reclusión de Fortunata en el convento de Las Micaelas, institución destinada a “recoger a las muchachas extraviadas y convertirlas a la verdad por medio de la oración, del trabajo y del recogimiento” (II, iv, 295), conforma el paso más significativo y visible en este camino de reorientación de la pasión y reeducación corporal.

Las altas murallas que rodean el convento marcan una estricta separación entre la feminidad aceptada y la feminidad desviada, al mismo tiempo que las disciplinadas jornadas de trabajo doméstico actúan como reguladoras de la sexualidad femenina y orientadoras hacia los roles y los cánones femeninos legitimados: “los trabajos eran diversos y en ocasiones rudos. Ponían las maestras especial cuidado en desbastar aquellas naturalezas enviciadas o fogosas, mortificando las carnes y ennobleciendo los espíritus con el cansancio” (II, vi, 317).

Por otro lado, en la construcción de este cuerpo dócil, la mirada burguesa conforma una de las herramientas gestuales más poderosas y, quizá, más sutiles de control, puesto que, como apunta Foucault, “cala de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos” (1980: 182).

La mirada *penetrante, inquisidora, develadora* de Guillermina, “la santa burguesa”, como la denomina Ricardo Gullón (Sinnigen 1996: 131), se impone frente a una avasallada Fortunata, quien responde con una recurrente mezcla de *miedo, respeto y vergüenza*.¹²

En cuanto método de re-educación, el poder de la mirada de Guillermina radica, en gran medida, en su capacidad para autogenerar en Fortunata un sentimiento de pecado, culpa, confesión, perdón y sumisión al discurso dominante (Fernández 1992: 271). La misma Fortunata reconoce que “la persona que familiar y cariñosamente llamaban algunos la *rata eclesiástica*, infundíale más respeto que un confesor, más que un obispo, más que el Papa” (III, vi, 549), pues:

¹² Así, en uno de sus primeros encuentros cercanos, “desde que dio [Guillermina] el primer paso en la sala, fijáronse sus ojos en la joven, quien otra vez tuvo miedo. La santa iba derecha a ella, mirándola como no la había mirado nunca” (III, vi, 547).

nunca en tiempo alguno, ni en el confesionario, había sentido la prójima su corazón con tantas ganas de desbordarse, arrojando fuera cuanto en él existía. La mirada sola de la virgen y fundadora parecía extraerle la representación ideal que de sus propias acciones y sentimientos tenía aquella infeliz en su espíritu, como lo tenemos todos (III, vi, 551).

De esta manera, queda configurado un esquema espacial-corporal en el que el cuerpo tímido e inseguro de Fortunata, “aquel que se siente incómodo en su cuerpo y en su lenguaje; que, en lugar de aceptarlos como parte integrante de sí mismo, en cierta manera lo observa desde fuera, con los ojos de los demás, vigilándose, corrigiéndose, reprendiéndose”, choca con la soltura y seguridad del cuerpo burgués, indiferente “ante la mirada objetivante de los otros cuyos poderes neutraliza” (Bourdieu 1999: 204-5).¹³

Este *ser para el otro*, condicionado y limitado por la mirada de los demás, se traduce en “un cuerpo sometido a la representación de los otros hasta en sus reacciones pasivas e inconscientes” (Bourdieu 1999: 205), tales como el rubor y la mirada baja característicos de Fortunata.

Así, luego del enfrentamiento físico entre marido y amante, mientras sacaba la ropa del armario para marcharse, ante las preguntas de doña Lupe acerca de la causa de su partida, Fortunata responde, sin levantar los ojos del suelo (II, vii, 395). Del mismo modo, ante las lecciones de *filosofía práctica* de Evaristo Feijóo, “Fortunata tenía la mirada fija en un punto del suelo, como una espada, tan bien hundida que no la podía desclavar” (III, iii, 487).

De este modo, a pesar de contar con un esquema de valores divergente respecto de la ideología dominante, la inquisidora mirada burguesa, que la interroga sobre la ausencia o presencia de los valores legitimados, logra implantar turbación y sometimiento en el esquema corporal y gestual de Fortunata, hasta el punto de que la misma mujer de pueblo termina internalizando, ya sea por habituación de clase postergada o por sometimiento personal, esta superioridad de la axiología burguesa.

Prueba de ello comporta la manera de proceder de la joven durante su entrevista con Guillermina en la casa de ésta:

Fortunata, que iba vestida con mucha sencillez, entró como entraría una planchadora que va a entregar la ropa. Avanzaba tímidamente, deteniéndose a cada palabra del saludo, y fue preciso que Guillermina la mandase dos o tres veces a sentarse para que lo hiciera. Su aire de modestia, su encogimiento, que era el mejor signo de la conciencia de su inferioridad, hacíanla en aquel instante verdadero tipo de mujer de pueblo, que por incidencia se encuentra mano a mano con las personas de clase superior (1951, III, vii, 560).

¹³ Sentimiento de inferioridad, falta y subordinación que no sólo se va gestando en el interior de Fortunata a partir de las miradas de la *santa*, sino de un cúmulo de personajes que ejercen un cierto poder ocular sobre ella. El mismo Plácido Estupiñá, no muy distante en materia social de la realidad de clase de la joven, pero redimido por su trato con la familia Santa Cruz, “le echó una mirada de indignación y desdén”, al verla desde uno de los coches que conducían al entierro de Arnáiz el Gordo (III, vi, 571). E incluso, al ir a cobrarle a Fortunata el alquiler por su regreso a la casa del Cuarto Estado, “la miraba del modo más autoritario” (IV, iv, 668).

Esta internalización de la superioridad de clase burguesa se plasma en la fascinación de la carente Fortunata ante los talismanes propios de esta clase asumidos por la pareja Santa Cruz.

En constante vacilación entre la admiración y el resentimiento, Fortunata queda literalmente hipnotizada por los atributos de clase portados por Jacinta, y condensados en el título de *mona del Cielo*, con que acompaña sus constantes cavilaciones sobre ésta:

La impresión moral que recibió la Samaritana era tan compleja, que ella misma no se daba cuenta de lo que sentía. Indudablemente su natural rudo y apasionado la llevó en el primer momento a la envidia. Aquella mujer le había quitado lo suyo, lo que, a su parecer, le pertenecía de derecho. Pero a este sentimiento mezclábase con extraña amalgama otro muy distinto y más acentuado. Era un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella, de tener su aire, su *aquel* de dulzura y señorío. [...] De modo que si le propusieran a la prójima, en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona, sin vacilar y a ojos cerrados, habría dicho que quería ser Jacinta (II, vi, 332).

Nótese que, para la mujer de pueblo, *ser Jacinta* equivale a “tener su aire, su *aquel* de dulzura y señorío”, a conseguir esa decencia que llevaba impresa en su rostro y en sus ademanes, y que hacía que ninguna de cuantas damas vio ese día Fortunata sea tan *señora* como la de Santa Cruz (II, vi, 332).

En efecto, ser *mona* se convierte en el paraíso social al que anhela ingresar Fortunata, no tanto porque le importe crecer socialmente, cuanto porque allí habita Juanito y la posibilidad de estar siempre con éste; anhelo traducido en el afán de imitación del rostro y el andar, los modales y el vestido de la esposa de Santa Cruz:

Mientras la Delfina y Severiana hablaban, Fortunata, que continuaba sentada, examinó con curiosidad a la esposa de *aquel*, fijándose detenidamente en el traje, en el abrigo, en el sombrero... [...] El abrigo era perfecto. La de Rubín hizo propósito de encargarse el suyo exactamente igual. Y la falda, ¡qué elegante! ¿Dónde se encontraría aquella tela? Seguramente era de París (III, vi, 521).

En su elogio y deseo de posesión de la vestimenta de Jacinta, Fortunata vehiculiza su pretensión de alcanzar el estatuto social de ésta, bajo la lógica de que toda indumentaria es, en última instancia, término de pertenencia de clase:¹⁴

El pensamiento, recorriendo todas las caras del tema, iba de las cosas más sutiles a las más triviales. “Me tengo que hacer una falda enteramente igual a la que llevaba ella..., lo mismito, con aquel tableado; y si encontrara tela igual... La verdad es que tiene la mona un aire de señorío y de..., de... ¿De qué? De majestad, sí... (III, vi, 535).

¹⁴ Como apunta Rossella Chiolini Bagley, en “La importancia y el valor simbólico de la indumentaria en la novela *Fortunata y Jacinta*”, el vestido tiene un carácter fronterizo, pues se encuentra en un terreno intermedio entre el propio cuerpo y el exterior, “pero constantemente está cruzando esta frontera porque participa tanto de la construcción del individuo como en la explicación de una sociedad” (2011: 322).

Desoyendo los dictámenes de la sociedad, lo que comienza siendo un deseo en Fortunata –deseo de *ser 'Jacinta', ser 'mona del Cielo', ser 'ángel'*– se convierte, en la cuarta parte de la novela, en una verdadera obsesión.

Fascinación análoga a la que despierta la figura burguesa de Jacinta en Fortunata, cifrada en el anhelo de ésta de alcanzar el estatuto de *mona del Cielo* de aquella, parece ser la irreprimible atracción de la mujer proletaria hacia el señorito burgués.

En efecto, semejante a la pescadora Tisbea del Don Juan de Tirso de Molina, quien se enamora del sortilegio del noble más que de su persona, Fortunata, incluso sin plena conciencia de ello, es seducida no tanto por el *ser* de Juanito –velado por la superficialidad que define su existencia–, cuanto por las *virtualidades* que éste porta. Pues, en definitiva, Juan, cual su homónimo mítico, nunca logra devenir en persona, sino que queda anclado en la pura exterioridad, reducido a mero vehículo banal y unidimensional del juego social que embelesa a su amante.

En suma, Fortunata, cual droga fuerte y peligrosa para la axiología burguesa, deviene en objeto de un paulatino ritual de domesticación, que conlleva la internalización de la superioridad de clase burguesa y habilita una relación triangular de identidades y rechazos, jugada por un binomio femenino excepcionalmente sano y un ente masculino perverso en lo emocional, pero asumida por una pareja portadora consciente de talismanes propios de la clase burguesa, apetecidos desde la lástima por la carente y fascinada Fortunata.

Cuerpo como instrumento de venganza

Fortunata no sólo reconoce en su belleza corporal una de sus más fieles herramientas de seducción, sino que inclusive utiliza su propio cuerpo como instrumento de venganza, mediante el cual materializar sus *ideas* y obtener su legitimación como *madre del heredero* y *esposa* de Juan, de una parte, y la reparación del agravio cometido por Aurora, por otra.

Ciertamente, la reanudación de la relación con Santa Cruz, hecho con el cual se cierra la tercera parte de la historia, no repercute tanto en beneficio hacia Juan, cuanto hacia Fortunata, quien se vale de la relación para tener el hijo que servirá de prueba de su legitimidad:

¡Angelical!... Sí, todo lo angelical que usted quiera; pero *no tiene hijos*. Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa. [...] Dirá usted lo que guste; pero es idea mía, y no hay quien me la quite de la cabeza... Virtuosa, sí; estamos en ello; pero no le puede dar un derecho... Yo, yo, yo se lo he dado, y se lo puedo volver a dar... (III, vi, 561).

El *Pitusín* devenido en *mono del Cielo* se presenta, a los ojos de Fortunata, como vía de acceso al mundo de la familia Santa Cruz:

Yo bien sé que nunca podré alternar con esa familia, porque soy muy ordinaria y ellos muy requetefinos; yo lo que quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es la madre del heredero, y que sin una servidora no tendrían nieto. Ésta es mi idea que vengo criando desde hace tantísimo tiempo, empollándola hasta

que ha salido, como sale el pajarito del cascarón... Bien sabe Dios que esto que pienso no es porque yo sea interesada. Para nada quiero el dinero de esa gente, ni me hace maldita falta; lo que yo quiero es que conste... Sí, señora doña Bárbara, es usted mi suegra por encima de la cabeza de Cristo Nuestro Padre, y usted salte por donde quiera, pero soy la mamá de su nieto, de su único nieto (IV, vi, 702).

La formulación de su *pícaro idea*, atributo típicamente masculino y burgués, invierte los papeles ‘activo’ y ‘pasivo’, otrora inherentes a Juan y Fortunata respectivamente,¹⁵ y convierte al primero en un sencillo objeto sexual por medio del cual garantizarse la apropiación de las virtualidades axiológicas de clase que éste porta:

- ¿Y cuál es tu idea? ¿Qué idea es esa?
- No te lo quiero decir... Es una idea mía: si te la dijera, te parecería una barbaridad. No lo entenderías... Pero ¿qué te crees tú, que yo no tengo también talento?
- Lo que tú tienes, *nena negra*, es toda la sal de Dios –besándola con romanticismo.
- Pues eso..., junto con la sal está la idea...

(III, vii, 574).

En palabras de Sinnigen, “ella lo utiliza sexualmente a él para sus propios fines” (1996: 133); ya no necesita del *otro* porque su existencia dependa, emocionalmente, de él, sino porque se lo estima como instrumento al servicio de *su idea*:

Lo que había soñado se le quedó a la señora Rubín tan impreso en la mente cual si hubiera sido realidad. Le había visto, le había hablado. Completó su pensamiento amenazando con el puño cerrado a su ser invisible: “Tiene que volver... ¿Pues tú qué te creías? Y si él no me busca, le buscaré yo... Yo tengo mi idea y no hay quien me la quite” (III, vii, 570).

Si la primera parte de la novela se cierra con la cacería de Juan, quien, noche tras noche, sale de caza por Madrid en busca de su res,¹⁶ ahora es ELLA quien toma la iniciativa y sale en persecución de su amado. Así como en sus sueños “siente vivos impulsos de salir a la calle; se levanta, se viste [...], sale, se dirige a la calle de la Magdalena, y se para frente al escaparate de la tienda de tubos” (III, vii, 568); del mismo modo, “sentía Fortunata vivos deseos de salir a la calle, y no sabía qué pretexto inventar para procurarse escapatorias”, con la ilusión del reencuentro (III, vii, 570).

¹⁵ Ya en la penúltima separación entre los amantes, un gesto de la joven anticipa esta futura inversión de roles: “Fortunata le miró de un modo que le hizo callar... ‘¡A buena hora y con sol! –quería decir aquella mirada-. Después que hemos cometido todos los crímenes, ahora salimos con escrúpulos... Y yo pago la falta de los dos...’” (III, iii, 446).

¹⁶ “Y siempre que iba de noche por las calles, todo bulto negro o pardo se le antojaba que era la que buscaba. Corría, miraba de cerca, y no era. A veces creía distinguirla desde lejos, y la forma se perdía en el gentío como la gota en el agua. [...] Mujeres vio muchas, a oscuras aquí, allá iluminadas por la claridad de las tiendas; mas la suya no aparecía. [...] Es mucho Madrid este. Sale de caza un cristiano por esas calles, noche tras noche. La res no cae. ¿En dónde estará la res? Tira por aquí, tira por allá, y nada. La res no cae” (I, xi, 209-10).

Si su sexualidad es utilizada como instrumento para la concreción de su *pícaro idea*, su corporalidad será, asimismo, utilizada como instrumento de venganza contra Aurora, quien no sólo la había agraviado a ella, sino a la *mona del Cielo*, manchándola con falsas acusaciones primero, engañándola con su marido, después: “Esa bribona me ha engañado, nos ha engañado a las dos, porque somos dos las agraviadas, dos, y usted debe saberlo...” (IV, vi, 718).¹⁷

Toda su fortaleza física de mítica amazona es empleada en pos de la reparación de la ofensa recibida:

Y diciendo verás, hizo con el brazo derecho un rauda y enérgico movimiento, y le descargó tan de lleno la mano sobre la cara, que la otra no pudo resistir el impulso, y dando un grito, se cayó al suelo. [...] No fue posible impedir que Fortunata, empuñando su llave con la mano derecha, le descargase a la otra, un martillazo en la frente; y después, con indecible rapidez y coraje, le echó ambas manos al moño y tiró con toda su fuerza (IV, vi, 717-8).

“Dando resoplidos, lívida y sudorosa, los ojos despidiendo llamas”, Fortunata actúa como auténtica fiera que, movida por un impulso casi instintivo,¹⁸ lucha por defender lo propio: “Gracias que las oficialas la sujetaron a la fiera en el momento en que clavaba sus garras en el pecho de la víctima” (IV, vi, 718).¹⁹

En suma, el paso de una corporalidad dócil y maleable a la utilización de su cuerpo para la concreción de sus iniciativas da cuenta de la apropiación de una voluntad de *hacer* y de *ser* más allá de los condicionamientos sociales, cifra de una individualidad floreciente.²⁰ “El acto vengativo –como señala Sarlo a propósito del cuerpo de Eva– se ha convertido en acto de conocimiento” (2008: 129):

Ella quería para sus actos la absolución completa o la completa condenación. Infierno o Cielo, y nada más. Tenía *su* idea y para nada necesitaba de consejos ni de la protección de nadie. Se las componía sola mucho mejor, y cualquiera que fuese su cruz, no le hacía falta Cirineo. Sus acciones eran decisivas, rectilíneas, iba a ellas disparada como proyectil que sale del cañón (IV, i, 595).

¹⁷“Uno de los motivos por que le pegué fue el haber dicho eso, el haberme encajado la bola de que Jacinta era como nosotras... Y dígame: ¿no merecía el morrazo que le di con la llave por afrentar a nuestra amiguita?” (IV, vi, 740).

¹⁸“Me era tan preciso vengarme como el respirar y el comer” (IV, vi, 724).

¹⁹“-Y tú, ¿cómo estás?... Siempre tan famosa... -le dijo Fortunata, acercándose y poniendo una cara fingidamente amable, pero en la cual no era difícil ver la cruel suavidad con que algunas fieras lamen a la víctima antes de devorarla” (IV, vi, 717).

²⁰“Había nacido para menstrual; no le importaba trabajar *como el obispo* con tal de poseer lo que por suyo tenía. Pero alguien la sacó de aquel su primer molde para lanzarla a vida distinta; después la trajeron y la llevaron diferentes manos. [...] Ocurrióle si no tendría ella *pecho* alguna vez, quería decir iniciativa..., si no haría alguna vez lo que le saliera *de entre sí*” (II, vii, 376).

Cuerpo sacrificial

Eslabón final de una extensa cadena de estrategias de domesticación, el subversivo discurso de la pasión y el deseo de Fortunata termina siendo negado, finalmente, mediante la exclusión de la muerte.

Fortunata deviene, en efecto, en víctima propiciatoria; su cuerpo actúa cual objeto sacrificial al servicio de la burguesía, en un doble sentido: renuncia de su maternidad, en la entrega final del Pituso a Jacinta, y renuncia de su propio físico, al ofrecer el don de su cuerpo a la muerte, a la extinción física, como consecuencia de haberlo utilizado como instrumento de venganza contra Aurora.

En este sentido, se actualiza la complementariedad necesaria entre clases, ya anunciada por el narrador burgués, al reconocer que “el pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas, de que vive” (III, vii, 565).

Con su muerte, el cuerpo de Fortunata cumple su destino de *médium*, de “cuerpo puente”, en palabras de Beatriz Sarlo (2008: 32). Se consume porque es una mediación necesaria para, por un lado, restaurar el ‘orden’, generar un nuevo equilibrio familiar, al consolidar a Jacinta en su papel de madre burguesa y nueva dueña de casa; y, por otro lado, para instaurar el ‘saber’ en la esposa burguesa, al contribuir directamente en su consolidación como mujer, independizada de la figura de Juan.

Sin embargo, paradójicamente, el sacrificio físico de Fortunata no hace sino reafirmar su excepcionalidad propia de su identidad de sujeto apasionado.

El sacrificio y venganza de Fortunata surte el efecto de reafirmar su magnetismo: la enfermedad y muerte que la van invadiendo no deterioran su peligrosa belleza, sino que, por el contrario, acentúan sus rasgos no convencionales y la dotan de un *pathos* cautivante: “Ballester no se saciaba de contemplarla, observando la serenidad de aquellas facciones que la muerte tenía ya por suyas, pero que no había devorado aún. Era el rostro como de marfil, tocado de manchas vinosas en el hueco de los ojos y en los labios, y las cejas parecían aún más finas, rasgueadas y negras de lo que eran en vida” (IV, vi, 754-5).

Su venganza y sacrificio la devuelven “otra vez, bruscamente, a las condiciones de su origen, mujer de pueblo, con toda la pasión y la grosería que el trato social había disimulado en ella” (IV, vi, 718). Su sacrificio, a la vez que contribuye a la restauración del orden burgués, recupera esa misma naturaleza que la burguesía había procurado domesticar.

En la entrega final, la mujer proletaria logra aliar cierta ‘ética de la responsabilidad’, donando el hijo a aquella a quien tanto dolor había causado, con la ‘ética de la convicción’ que constituyó su móvil de acción permanente, reafirmando su carácter de *ángel*, de *mona del Cielo*. De hecho, es justamente la propia entrega del hijo la que la hermana a Jacinta en su carácter de *ángel*: “*Aquella* es un ángel; yo, otro ángel; digo, yo no... Pero hemos tenido un hijo; *el hijo de la casa*, y ésta [Aurora] es una entrometida, fea, tiñosa y sin vergüenza, que me la tiene que pagar, me la tiene que pagar” (IV, vi, 718).

Ciertamente, las últimas palabras pronunciadas por la moribunda Fortunata parecen colocar en tela de juicio el triunfo de la reconducción burguesa: ya sea por la igualdad que le otorga a esposa y amante la infidelidad de Juan con una tercera mujer, ya sea por la recategorización que experimentan los valores burgueses tras su paso por

la mente de Fortunata, entre las articulaciones difícilmente definibles pronunciadas en su lecho de muerte, “el padre Nones creyó entender [...]: ‘¿No lo sabe?... soy ángel, yo también..., *mona del Cielo*” (IV, vi, 753).

Consideraciones finales

El sistema corporal de Fortunata, signado por la ambivalencia, funciona, en suma, como eje vertebrador de la ambigüedad y dualidad características del relato, cifra de la singularidad del Realismo galdosiano, portador de marcas identitarias diferenciadoras respecto del modelo eurocéntrico.

Ciertamente, la tabuización del cuerpo proletario, identificado como soporte material de un sujeto apasionado, cuya cualidad es la excepción, ligada al plano del sentimiento y la naturaleza, conlleva la consiguiente valorización del eje axiológico burgués, totémico, codificado como centro de dominio y control. Construcción narrativa dicotómica que culmina con la exclusión, por medio de la muerte, del margen corporal tabú, como rito sacrificial necesario para la restauración del orden.

Sin embargo, el propio cuerpo dócil de Fortunata, sobre el que actúan diversos sistemas impositivos de control social, sirve, asimismo, como medio de conquista de una individualidad que impone su subversivo discurso del deseo y el sentimiento frente al orden dominante, y que encuentra en su muerte una forma de reafirmación de su singularidad cautivante.

Imposibilitado de ser reducido a una conceptualización fija y unívoca, espacio de cruce entre el poder y la rebelión, la fascinación y el rechazo, la corporalidad dinámica y simbólicamente fluctuante de Fortunata propone “un orden heteróclito que no funciona según las lógicas dicotomías occidentales” (Contreras 2012: 15), y que devela, en última instancia, toda la riqueza y complejidad de *Fortunata y Jacinta*, y la competencia receptiva propia del relato galdosiano.

Referencias bibliográficas

- Ariès, P. (1991), *Historia de la vida privada*. Tomo IV. Buenos Aires: Taurus.
- Bourdieu, P. (1999), *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Caudet, F. (2009), “Introducción”. En Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Cátedra.
- Chiolini Bagley, R. (2011), “La importancia el valor simbólico de la indumentaria en la novela *Fortunata y Jacinta*”. En *IX Congreso Internacional Galdosiano* (2009). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 320-326.
- Contreras, M. J. (2012), “Introducción a la Semiótica del Cuerpo”. En *Revista Cátedra de Artes* 12: 13-29.
- De Ráfols, W. (1990), “El metalenguaje en *Tormento y Fortunata y Jacinta*”. En *Hispanic Review*, 58 (4): 469-486.
- Feher, M. (coord.). (1992), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Vol. 1. Madrid: Taurus.
- Foucault, M. (2005), *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ (2006), *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Freud, S. "Tótem y Tabú" (1993). En *Obras completas*. Vol IX, Buenos Aires: Hispamérica.
- Fuentes Peris, T. (1996/1997), "The control of prostitution and filth in *Fortunata y Jacinta*: the panoptic strategy in the convent of Las Micaelas". En *Anales Galdosianos*, xxxi/xxxii: 35-52
- Gullón, G. (1991), "El subtexto en *Fortunata y Jacinta*". En *Crítica Hispánica*, XIII (1-2): 99-109.
- Izquierdo, L. (2000), "Notas sobre una escena de *Fortunata y Jacinta*: sueño y tráfico urbano". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 557-567.
- Lastra Paz, S. (2002), "El arquetipo femenino eclesial - caballeresco". En *La cultura clásica en América Latina. Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos* (28-29 de junio de 2001). Buenos Aires, UCA, 164-168.
- Lévi-Strauss, C. (1968) "El triángulo culinario". En *Estructuralismo y dialéctica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lippenholtz, B. (1995), "*Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, ¿una novela romántica o un folletín realista?". En: PORRÚA, María del Carmen (ed). *Temas galdosianos*. Buenos Aires, UBA.
- Pérez Galdós, B. (1951), *Fortunata y Jacinta*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Sarlo, B. (2000), *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- _____(2008), *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sinnigen, J. (1996), *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid: Ed. de la Torre.