

Cuando Galatea es Pigmalión: la artificialización de la identidad femenina en el *fin-de-siècle*

*When Galatea is Pygmalion:
The Artificialization of Women's identity in the Fin-de-siècle*

RESUMEN

El objetivo de este artículo es, en primer término, mostrar el uso político y subversivo del tema de la artificialidad femenina en *Monsieur Vénus*, de Rachilde y *Dulce Dueño*, de Emilia Pardo Bazán. Si bien sus protagonistas se han juzgado como mujeres fatales, mi propuesta es que ambas son personajes que utilizan los discursos sobre la artificialidad para explorar las posibilidades y los límites de la creación de una identidad femenina propia. En segundo término, quisiera poner esa lectura al servicio de una reflexión sobre la pervivencia y naturalización de ciertos modelos interpretativos, en este caso — la mujer fatal— cuya aplicación como cliché no sólo empobrece la interpretación de determinados textos sino que oculta la fisura que esos textos plantean respecto a ese modelo.

Palabras clave: Identidad femenina, artificialidad, *femme fatale*, Rachilde, Emilia Pardo Bazán.

ABSTRACT

The objective of this paper is, in first term, to show the political and subversive use of the topic of female artificiality in Rachilde's *Monsieur Vénus*, Rachilde and Emilia Pardo Bazán's *Dulce dueño*. Although the protagonists of the novels have been considered as *femmes fatales*, I propose that they are characters who use the discourses about artificiality to explore the possibilities and limits of the creation of their own feminine identity. In second term, I would like to reflect on the permanence and naturalization of certain models of interpretation—in this case, the *femme fatale*— whose application as a cliché not only impoverishes the reading of these novels but hides the split that those texts raise with respect to that model.

Key words: Female identity, artificiality, *femme fatale*, Rachilde, Emilia Pardo Bazán.

SUMARIO:

— Actrices, modelos, muñecas: la artificialización del cuerpo femenino en el *fin-de-siècle*. — El medio es el mensaje: la subversión de los modelos textuales. — Del hábito a la piel: la auto-construcción de la identidad femenina. — Cuando Galatea es Pigmalión o la construcción del amante.

¹ Grupo investigador «Cos i Textualitat». Universitat Autònoma de Barcelona.

«Hay una fantasía flotando, tenaz, en nuestra cultura desde hace siglos: la de que el hombre creó a la mujer. Y otra aún más osada, que procede de ella: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas para lo bueno y para lo malo, para el amor sublime y para la paliza mortal» (Pedraza, 1999: 19). Así empieza Pilar Pedraza su monografía sobre muñecas, autómatas y criaturas femeninas artificiales y tiene toda la razón: su propio trabajo, que arranca del mito de Pígalión para acabar en textos contemporáneos lo demuestra. Pero en toda la amplitud de ese recorrido, hay un momento en que esa fantasía se agudiza y se multiplica. Se trata del siglo XIX y en especial, del *fin-de-siècle*, época en que cristalizan, alimentadas por nuevos discursos, las fantasías sobre la mujer y su (incómoda) naturaleza.

La mujer como creación del hombre, la renovación del mito de Pígalión es, en realidad, un elemento crucial del *fin-de-siècle*; no sólo como motivo literario sino como proceso discursivo. El *fin-de-siècle* es un período en el que la mujer es construida discursivamente con una intensidad que no se da en otros momentos de la Historia. El arte, pero también la ciencia, la política, la cultura en general generan una serie de imágenes que definen qué es la feminidad y que, obviamente, devienen una clara normativa de género.

La complejidad de estos discursos normativos suele acabar reducida en un doble estereotipo, que se supone espejo de la buena o mala feminidad: la mujer fatal y la mujer frágil. Esta división es falsa por simplista y peligrosa por continuista, es decir, sostenerla la reproduce, por muchas notas a pie de página que se pongan. El caso de la *femme fatale* es especialmente curioso: definida como lugar en el que caben todas las manifestaciones femeninas que no complacen —o complacen demasiado, quizás— al discurso patriarcal, apenas hay rasgo que las incluya a todas puesto que ni la sexualidad desbocada, ni la capacidad de manipulación, ni la esterilidad, ni otros rasgos supuestamente útiles sirven para unificar el estereotipo. Es, finalmente, la propia fatalidad la única característica unificadora. Pero ¿fatales para quién? En realidad, el discurso crítico alrededor de las imágenes finiseculares de la mujer recuerda también al mito de Pígalión: la creación de una(s) figura(s) más cómodas y manejables que las que la realidad múltiple de los textos ofrece.

No es mi intención, en cualquier caso, ofrecer aquí un estudio teórico sobre los problemas y los riesgos políticos que conlleva mantener y dotar de continuidad una dicotomía sobre la feminidad que está totalmente traspasada por una ideología que desconfía de la mujer, pero sí me parece oportuno plantear esta reflexión a modo de prevención, pues lo que quisiera exponer en estas páginas es la posibilidad de estudiar algunos textos de ese período eludiendo las referencias a la fatalidad y ahondando en las que se refieren a la creación de la mujer, pues al fin y al cabo, ese es el núcleo del problema: la posibilidad de

imaginar Galateas, y, sobre todo, la conversión en tema literario de la resistencia de esas Galateas a comportarse como se supondría.

El objetivo de este artículo es, en primer término, mostrar cómo la resistencia de esas Galateas, es decir, el uso político y subversivo de la artificialidad femenina subyace en algunas representaciones que se han juzgado, sin más, como manifestaciones de fatalidad femenina. En segundo término, quisiera poner ese objetivo al servicio de una reflexión sobre la pervivencia y naturalización de ciertos modelos de lectura, en este caso —la mujer fatal— cuya aplicación como cliché a las manifestaciones de un determinado período —el fin de siglo— no sólo empobrece la interpretación de determinados textos sino que oculta la fisura que esos textos plantean respecto a ese modelo.

Actrices, modelos, muñecas: la artificialización del cuerpo femenino en el *fin-de-siècle*.

Toda propuesta crítica se debe, ciertamente, a una obsesión de su autor(a), pero plantearse el tratamiento de la feminidad en el fin de siglo desde los parámetros de la artificialidad me parece pertinente en la medida en que, en la época, el discurso de aborrecimiento de la naturaleza permea todos los ámbitos. La modernidad, decía Heidegger, es la época de la imagen y la obsesión por la imagen que plantea la modernidad acaba poniendo en duda la creencia en una realidad unívoca, sólida, inmutable (Heidegger, 1979), lo que en último término se traduce en la vulnerabilidad de la realidad y la naturaleza, que dejan de ser conceptos incuestionables para pasar a ser manipulables. La reivindicación de la subjetividad y de lo artificial por parte de los proyectos esteticistas —la naturaleza es una burda copia del arte, decía Wilde— y la obsesión por estudiarla, recrearla, reproducirla de forma controlada y predecible por parte de los proyectos naturalistas no son sino las dos caras de una misma moneda. Dicho de otro modo, la impostación del dandy y la minuciosidad analítica del científico positivista o del novelista naturalista no son sino usos interesados de la tecnología cuya meta es, bien relegar, bien desentrañar los caminos de lo natural. La insatisfacción respecto a la naturaleza es, pues, manifiesta.

Los discursos sobre la mujer no son ajenos a este clima. Sospechosamente, la mujer se asocia a lo natural de una forma idílica —la fragilidad de las flores, la fertilidad maternal de la tierra, etc.— que se convierte pronto en pesadilla; pues la naturaleza es también una energía descontrolada, cuya fertilidad evoca a la siempre peligrosa sexualidad y es, también el lugar de las bestias.² En estas

² Sobre los discursos normativos sobre la feminidad en el fin de siglo en general, y la identificación de la mujer con la naturaleza, véase Dijkstra 1994.

coordinadas, de fantasía y contradicción, cabe ubicar la fascinación por las mujeres artificiales y la artificialización del amor, que flota en tantos textos finiseculares.

Valgan unos pocos ejemplos de muestra. Recordemos a Des Esseintes, protagonista de *A contrapelo*, y su fascinación por Miss Urania, la acróbata de aspecto masculino que le hace imaginarse a él mismo «soñando, como una adolescente clorótica, con llegar a encontrarse entre los brazos de un hercúleo mocetón que la pueda destrozarse de un apretón» (Huysmans, 2004: 233) o su aventura con la ventrílocua, a la que le hace reproducir el diálogo entre la Quimera y la Esfinge —que aparece en *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert— como forma de impulso erótico. Recordemos también la pasajera locura de amor de Dorian Gray por Sybil Vane, cuyo único atractivo consiste, precisamente, en interpretar, es decir, encarnar unos personajes de ficción. O recordemos, finalmente, a las modelos que Claudius Ethal —quien, dicho sea de paso, colecciona muñecas de cera— pinta en *Monsieur de Phòcas*, unas modelos/amantes convenientemente enfermas o mejor dicho, languidecientes por obra y gracia del pintor, que las seduce y manipula para poder crear así sus obras de arte.³

El denominador común de estos ejemplos no es otra cosa que la seducción por lo que no-es: todas ellas son piezas manipulables, muñecas con las que sus amantes juegan y el encuentro erótico se sostiene sobre ello. De lo que se trata es de desnaturalizar a la amante: como seres naturales no tienen el menor interés —el final de la historia de Dorian Gray y Sybil Vane es muy elocuente al respecto—, así que la opción es convertirla en otra cosa, fantasear con una nueva puesta en escena del amor en que la mujer es una Galatea que cobra vida según las instrucciones de su Pígmalión.

Todo ello se ve mucho más claro en la novela finisecular que tematiza, por excelencia, la artificialidad femenina y que no es otra que *La Eva futura* (1886). La obra plantea, ni más ni menos, la sustitución de una insatisfactoria amante de carne y hueso por otra de precioso metal. La gracia está, por decirlo de alguna manera, en que lo decepcionante de Miss Alicia Clary no es su carne —por cierto, exacta a la de una estatua, según dirá varias veces Lord Ewald, su prometido— sino su espíritu.

La creación de Hadaly, la Andreida, por obra y gracia de Edison se debe pues, a un acto de piedad hacia Lord Ewald, benefactor del inventor. El joven

3 Si bien las manipulaciones de Ethal pueden parecer una exageración literaria, no puedo resistirme a recordar que ese mismo proceso de manipulación de la modelo se dio en la vida real, concretamente, a manos de John Everett Millais, quien, para pintar a su famosa *Ofelia*, hacía posar sumergida en una bañera de agua fría a su modelo, Elizabeth Siddal, esposa de Dante Gabriel Rossetti, con el mismo fin que Ethal: conseguir un aspecto lánguido y mortecino para la figura femenina.

se presenta en Menlo Park al borde del suicidio, condenado a soportar a una bella sin alma, o mejor dicho, con un alma que no complace a su elevado espíritu. La novela, qué duda cabe, es un prodigio, en tanto que lleva al lector a recorrer cada uno de los secretos del cuerpo artificial de la Andreida y plantea de forma programática la superioridad de la criatura por encima de la mujer, en un proceso que recuerda, como bien señala Hustvedt al que las histéricas de la Salpetrière son sometidas.⁴

Esa superioridad es glosada en numerosos pasajes, pero ninguno tan revelador como el siguiente, que culmina el capítulo «El Eterno femenino»: «Veréis que para hacer caer a Hadaly se necesitaría un empuje mayor que para derribarnos, a menos que deseéis su caída» (Villiers de l'Isle Adam, 1998: 227). He aquí la superioridad de la Andreida: la mecánica al servicio de la voluntad del amante, sin que el propio afectado repare en el sesgo ideológico de su discurso, que yace escondido tras su canto a las maravillas de la tecnología.

En efecto, la Andreida no es otras cosa que «an empty corpse filled with the dream of men» (Hustvedt, 1998: 514), y el comentario de esos sueños merecería toda una monografía, pero me interesa señalar, sobre todo, el carácter narcisista que refuerza la obra, que es parte esencial de esa ensoñación tecnológica y que subyace también en los otros ejemplos que he consignado. Como señala Garelick, la propia Hadaly es un espejo del dandy decadente; ella es, de hecho, un dandy —como Lord Ewald o el propio Edison, sostiene— en la medida en que la tecnología está al servicio de su existencia artificial (Garelick, 1998).

En el fondo, la atracción por las actrices, las acróbatas, las ventrilocuas o la pasión por la escenografía del encuentro erótico, son destellos de una fascinación por lo artificial que no es si no una fascinación por uno mismo. Los propios amantes, dandies *avant-la-lettre* viven un proyecto de existencia artificial y sus amadas, sus criaturas, son espejos de sí mismos: convertirse en una obra de arte, hacer de la vida una narración a medida no sólo implica al sujeto, sino también a todo lo que le rodea, incluidas las destinatarias de su pasión. Y dado que las mujeres «naturales» no suelen armonizar, las más veces, con esos proyectos, nada mejor que las muñecas exhibidas en los escenarios, cuya vida es puro espectáculo o que las muñecas construidas en el laboratorio.

4 La lectura de la novela que desarrolla Hustvedt enfatiza las similitudes entre los procesos mecánicos que explican el funcionamiento de la Andreida y que expone Edison con todo detalle y las prácticas «científicas» aducidas en el estudio de la histeria en los estudios llevados a cabo por Charcot. La fotografía, la hipnosis, la dermagrafía, etc., fueron prácticas habituales en los estudios sobre la histeria: Hustvedt pone de relieve el extraordinario despliegue de medios para explicar una enfermedad que no se sitúa en ningún órgano humano y que parece no esconder nada más allá de los síntomas salvo un desajuste entre la armonía de cuerpo y alma. En ese aspecto, la construcción de la Andreida, según Hustvedt, ejemplificaría irónicamente un proceso inverso: la búsqueda de un cuerpo tecnológico armónico con su espíritu.

Ahora bien, toda fantasía con criaturas artificiales tiene un reverso tenebroso y es que a veces el reflejo y la armonía que se encuentra en la creación no es precisamente el que uno esperaría. Mary Shelley lo expresa maravillosamente bien en *Frankenstein*: la criatura que nace a la vida no complace a su creador, quien la rechaza, de ahí que la criatura no tenga más remedio que rebelarse contra él, y asumir una maldad que en realidad es una consecuencia directa de ese rechazo.

La lectura feminista de la novela de Mary Shelley es un clásico de la crítica feminista y con razón: contemplar la historia de Frankenstein como una tematización atormentada y gótica de la situación de Mary Shelley y por extensión, de la mujer, es una posibilidad muy sólida de entre las que ofrece el texto. La mujer, como el monstruo, es un ser construido metódicamente por un creador, el discurso hegemónico y patriarcal, que la modela para después rechazarla y abominar de ella.⁵

Tomando en consideración todas estas manifestaciones, una no puede dejar de ver a la *femme fatale* como una versión nueva y algo más sofisticada del monstruo de Frankenstein, es decir, como un ser depositario de las fantasías masculinas que resultan vedadas a la mujer natural, dócil, pieza de consumo en un universo burgués de calma aparente y cuya existencia, finalmente, resulta amenazadora para su propio creador.

Un ejemplo evidente de este paralelismo se puede encontrar en otra de las clásicas novelas sobre artificialidad femenina, también enmarcada en el período finisecular, pero a diferencia de *La Eva futura*, escrita bajo los últimos destellos del *fin-de-siècle*. Se trata de la novela del alemán H.H. Ewers, *La mandrágora* (1911). Como en el caso de la novela francesa, *La mandrágora* parte del laboratorio donde el doctor Jakob Ten Brinken, ayudado de su sobrino Franz Braun, intenta convertir a la mítica mandrágora en una criatura de carne y hueso. Para ello, los creadores recurren a una prostituta (que simboliza, no casualmente, la fertilidad de la tierra) y al esperma de un ahorcado. La fecundación artificial dará lugar a Alraune Ten Brinken, la joven mandrágora, que como la planta llena la casa de riquezas y prosperidad y que, como la planta, es letal, pero no a causa de sus alaridos, sino de la fascinación que provoca a su alrededor: su presencia corrompe a sus discípulas, que cometen las mayores crueldades «inspiradas» por Alraune; maltrata, enamora y lleva a la catástrofe al joven Wölfchen Gontram, así como a su propio creador, y a punto está de hacer lo mismo con Franz Braun, sólo que en este caso, el super-hombre que encarna este personaje sabe imponerse a la criatura bestial, que acaba, como no podía ser de otro modo, muerta en medio de la noche.

5 Sobre la lectura feminista de Mary Shelley véase Gilbert y Gubar, 1979. La famosa obra no sólo contempla la obra de Shelley sino que la encuadra en el panorama de la escritura de mujeres del siglo XIX; en ese aspecto, es indispensable Showalter 1993 para seguir el mismo tema en la época finisecular.

Como digo, el paralelismo entre la joven Ten Brinken y la criatura de Frankenstein no puede ser más claro: ambos son un producto, exclusivamente, de los delirios de grandeza de sus creadores —aunque justo es decir que en el caso de *La mandrágora*, éstos lo plantean casi como una broma— y ambos resultan ominosos desde su mismo nacimiento. La menuda mandrágora, no obstante, juega con ventaja: poseedora de un aspecto encantador y de esa capacidad de fascinación que «naturalmente» poseen las mujeres bellas e inaccesibles, la relación de sus creadores con ella es de rechazo y seducción simultáneamente. Si Frankenstein es grotesco, Alraune es siniestra —familiar pero extraña— como lo es también Hadaly, cuyo féretro precioso, en el que descansa, y el sótano en el que vive, la llena de connotaciones vampíricas, en consonancia con su propio ser: un cuerpo que se alimenta del alma de otros.

La mandrágora, escrita en 1911, es decir, con varias décadas de sirenas, vampiresas, decapitadoras y demás alimañas femeninas flotando en las manifestaciones artísticas, resulta muy reveladora porque lleva al extremo los discursos sobre la artificialidad femenina y sus terribles consecuencias.⁶ De hecho, Alraune, más que ninguna otra de las criaturas citadas hasta el momento encarna a esa supuesta fatalidad femenina. Como recuerda Mario Praz:

Para que se cree un tipo, que es un suma, un cliché, es preciso que cierta figura haya cavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico. Una costumbre dolorosa ha creado una zona de menor resistencia, y cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta hasta alcanzar una mecánica monotonía (Praz, 1999: 351)

Es evidente que en 1911 el surco es lo bastante profundo para que quepan en él infinitas manifestaciones, y que Alraune encarna esa mecánica monotonía que unifica la mujer artificial y a la mujer fatal en una sola imagen, síntesis perfecta de los delirios y los temores del discurso patriarcal.

Ese es, a grandes rasgos, el panorama finisecular en lo concerniente a la imagen de la mujer artificial y la fatalidad que trae a los seres que la rodean. Obviamente, los textos comentados —en especial *La Eva futura* y *La mandrágora*— no problematizan ninguno de los aspectos comentados: se limitan a dejar fluir las fascinantes figuras de la andreida y la mandrágora y en ningún

6 Un extremo que apenas quince años más tarde pasará, intacto, al cine gracias a *Metrópolis*, de Fritz Lang, cuyo parentesco con *La Eva Futura* y *La mandrágora* es más que notorio sobre todo en lo que se refiere al maniqueísmo con que se contempla a la mujer. Aunque en los tres casos las mujeres «naturales» resultan totalmente insatisfactorias, en los tres casos, también, las criaturas artificiales resultan ser algo más que eso: resultan ser, directamente, ominosas y peligrosas. A propósito, Myman plantea una sólida lectura de la película y de las connotaciones ideológicas del cuerpo femenino natural/artificial.

caso plantean la responsabilidad del creador respecto a su criatura. No obstante, y de forma casi simultánea a esos dos textos, aparecen sendas novelas que de forma más sutil pero más incisiva dan una vuelta de tuerca al tema de la artificialidad femenina. Se trata de *Monsieur Vénus*, de Rachilde (1884) y *Dulce dueño* (1911), de Emilia Pardo Bazán. Las diferencias entre ambos textos no pueden ser, aparentemente mayores: *Monsieur Vénus* constituye la consagración literaria de Marguerite Eymerie, una joven belga que firma con el pseudónimo Rachilde y que es bien conocida en los círculos decadentistas parisinos, entre otras razones, por su costumbre de vestirse de caballero. *Dulce dueño*, por el contrario, constituye el cierre de la producción novelesca de Emilia Pardo Bazán, una mujer no menos llamativa que Rachilde, por su prolijidad literaria, por su papel fundamental como introductora y crítica del Naturalismo en España y centro de la intelectualidad finisecular española.

En principio, las novelas tampoco tienen nada en común salvo quizás, un final aparentemente poco feliz: *Monsieur Vénus* narra la historia de una pasión protagonizada por una joven aristócrata y un humilde florista, está repleta de rasgos decadentes y en cierta medida, responde al esquema de una novela rosa (Holmes, 2003). *Dulce dueño*, en cambio, plantea la búsqueda del amor, por parte de su protagonista; una búsqueda que, según parte de la crítica, tiene que ver con el histerismo, la neurosis y unas cuantas enfermedades mentales más que padece la protagonista, Lina. (Medina, 1998; Mayoral, 1989).

A mi juicio, no obstante, hay un rasgo decisivo que las asemeja: la utilización subversiva de los discursos sobre la artificialidad y la fatalidad femenina, y es que tanto Raoule como Lina desarrollarán en ambas obras un proceso de construcción, y de artificialización de su identidad basado tanto en el disenso respecto a los modelos de mujer que la sociedad les ofrece como en la búsqueda del cumplimiento de su propio deseo.

El medio es el mensaje: la subversión de los modelos textuales.

La artificialidad de las novelas y su capacidad de transgredir los modelos imperantes debe buscarse, en primer lugar, en la propia superficie del texto, en la piel de los relatos. Del mismo modo en que, temáticamente, la artificialidad implica que las cosas no son lo que parecen y adopta una apariencia de naturalidad que cuestiona a este mismo concepto, el aspecto formal de los textos utiliza esos mismos mecanismos, empleando modelos textuales que se reutilizan para ser finalmente subvertidos.

En el caso de la novela de Rachilde el modelo subvertido es el de la novela rosa, o más ampliamente, el de la novela galante. La trama se despliega sobre una historia de amor aparentemente convencional: joven de clase alta conoce a

joven de humilde y se enamoran perdidamente. El primer *tour-de-force* de la novela consiste, pues, en invertir ese patrón cruzando, sencillamente, una alteración de género y es que en este caso el elemento acomodado y poderoso de la pareja es femenino, de suerte que toda la historia adquiere un aire de excepcionalidad que la autora explota deliberadamente desde el primer encuentro.

La novela es, pues, el reverso de un género cuya temática instituye modelos de comportamiento erótico y al hacerlo, muestra la convencionalidad de esos modelos. Si no resulta raro ver, en la tradición folletinesca y galante del XIX, cómo la joven desprotegida es rescatada de su humilde entorno por un príncipe azul que la convierte en una dama respetable,⁷ el motivo inverso causa extrañeza que Rachilde utiliza para mostrar muy sagazmente el elemento de dominación que subyace en el desequilibrio de clases (y que quedaba oculto en el modelo original). El poder de Raoule, la protagonista, no sólo es resultado de un carácter fuerte e indómito, que no muestra —en principio— demasiado respeto por las convenciones sociales, sino que está directamente relacionado con su estatus económico y social. De hecho, la perversidad de la autora a la hora de mostrar la complejidad de vectores que entran en choque en la relación amorosa es prodigiosa desde la primera escena.

Raoule, último vástago de una familia aristocrática⁸ conoce a su futuro amante, Jacques Silvert, en la floristería que regenta la hermana de éste y a la que se ha dirigido para conseguir un tocado cuyo fin es ornar un disfraz que ha de lucir en una mascarada. Frente al mundo de placer, lujo y banalidad que se asocia a ese baile de disfraces, la figura de Jacques se asocia al mundo del trabajo, y es que el joven aparece por primera vez en la tienda, componiendo ramilletes con flores de papel. Ese dualismo social tan marcado contrasta con la confusión genérica que se despliega en la escena: Jacques, rodeado de flores, es presentado como una joven muchacha, en una descripción que evoca la iconografía clásica de la mujer; más aún, el chico reconocerá ser «a todos los efectos» Marie Silvert. La densidad de elementos en cada una de las escenas que son reconocibles desde la óptica de la novela galante es, pues, el factor formal más destacado de la novela: una artificiosidad respecto al género litera-

7 Ese cliché es, como digo, habitual en la novela folletinesca y en la novela rosa del XIX pero se extiende hasta nuestros días y asociado sobre todo, a un ámbito de consumo masivo como es el cine. No hace falta extenderse demasiado con las explicaciones: basta pensar en un producto cinematográfico de éxito, como la película *Pretty Woman*, cuya fuerza como referente idílico del amor se basa en la inferioridad social de la protagonista —una prostituta, para más señas— que se supera gracias a la intervención de un elemento masculino de clase alta y, obviamente, adinerado.

8 Este rasgo de Raoule es un típico motivo de los personajes masculinos de la literatura decadente (es también el caso de Des Esseintes, por ejemplo). No es ese el único rasgo que la aproxima a los héroes decadentes: sus antepasados se dividen, claramente, entre el hedonismo y el misticismo — como Des Esseintes— y padece una profunda crisis al leer ciertos libros de la biblioteca, una crisis que le hace perder, digámoslo así, la inocencia —como le ocurre a Dorian Gray leyendo, precisamente, las aventuras de Des Esseintes.

rio que también será crucial en el desenlace, en el que aparece otro elemento propio de la novela popular, el adulterio, aspecto que comentaré más adelante.

Si *Monsieur Vénus* subvierte un modelo formal cuya característica principal es, paradójicamente, proveer de modelos ideológicos y normativos, *Dulce dueño* no se queda atrás. También en este caso existe un subtexto, en este caso integrado en la novela, que se manipulará durante la trama: la hagiografía. La obra arranca con el relato de la vida de Santa Catalina de Alejandría, mártir cristiana cuyas rasgos más notables son la inteligencia, la guarda de la virginidad y la entrega a Cristo, obviamente. Ese relato es propuesto a Lina por su confesor, quien nada inocentemente se acoge a un modelo normativo y ortodoxo de feminidad para proporcionárselo a la joven. La necesidad de ese modelo viene dada por el hecho de que Lina/Natalia es una joven soltera, es decir, un elemento todavía no acomodado al sistema (re)productivo.

Mientras *Monsieur Vénus* toma la forma aparente de una novela rosa, en *Dulce dueño* la hagiografía es el marco necesario para entender el comportamiento de Lina/Natalia. Como en la novela francesa, la subversión es la nota predominante, pero esta subversión nace del seguimiento exacto y milimétrico de ese modelo: efectivamente, Lina se convertirá en una segunda Catalina de Alejandría, se ratificará en su soltería y sólo aceptará como compañero a su «dulce dueño», esto es, a Cristo. El uso de la hagiografía como modelo de conducta y el abuso que provoca su lectura literal, sirven, en este caso para mostrar el doble discurso normativo: la provisión de unas narraciones cuya aplicación ideal responde a una fantasía del sistema, de modo que la vida de la santa no se propone como tal, sino como una conducta de salvaguarda virginal y entrega a la fe que, según el discurso patriarcal debe clausurarse para entregarse al matrimonio cuando así conviene, es decir, cuando hay una fortuna de por medio que se «perdería» de entrar su poseedora en el claustro. De hecho, la novela enfatiza este doble discurso en la medida en que los asesores de Lina, su círculo más cercano, la presiona en ambos sentidos, hacia el claustro y hacia el tálamo según les convenga. Como en el caso de Raoule, su existencia al margen de las instituciones que regulan y controlan la sexualidad y la reproducción, apoyada en una independencia económica las convierten en unos especímenes doblemente peligrosos.

Del hábito a la piel: la auto-construcción de la identidad femenina.

Más allá de la artificiosidad de las novelas y de los subtextos que atraen, ambas obras tienen su mayor similitud en la artificiosidad de las protagonistas. Tanto *Monsieur Vénus* como *Dulce dueño* plantean la construcción de la identidad femenina como proceso en el que intervienen diversas tecnologías. Me

refiero a tecnologías en los términos planteados por Foucault, es decir, como todos aquellos procesos que:

... que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar ciertos estados de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 1990: 48).

Ambas protagonistas se encuentran, al arrancar la trama, en unas situaciones anómalas que cuestionan su identidad y ante éstas, el camino que eligen es la recreación de una nueva identidad que permita dar cumplimiento de su deseo.

En el caso de Raoule, esa situación anómala emana de su enamoramiento hacia Jacques, pues ese amor dista mucho de ser convencional, como ella misma reconocerá: «Je suis amoureux d'un homme et non pas d'une femme!» (Rachilde, 1977: 88). La frase podría ser un simple trabalenguas, pero no lo es en absoluto. Raoule detecta rápidamente en su pasión un componente que cuestiona la normativa erótica heterosexual; el proceso amoroso será entonces un proceso de reconstrucción discursiva de ese deseo erótico, dicho de otro modo, la creación de una ficción compartida en la que se fundan nuevas posibilidades genéricas.⁹ Para ello, Raoule, hacedora en exclusiva de ese universo y de los seres implicados en él —tanto ella como Jacques— utilizará dos mecanismos fundamentales: la escenificación a través del cuerpo y la escenificación a través del hábito.

La escenificación a través del cuerpo se ha entendido, en muchas ocasiones, como un simple, escandaloso y banal ejercicio de transvestismo, pero a mi juicio resulta un fenómeno mucho más complejo. Por una parte, la asimilación de los discursos del dandysmo resultan fundamentales en la figura de Raoule y por tanto, se erige como un personaje absolutamente consciente de que ser es parecer —como decía Barbey d'Aurevilly a propósito de los dandies y las mujeres. En ese aspecto, el transvestismo de Raoule, que sólo se produce cuando va a visitar a su amante supone la asunción de una nueva identidad y de unos códigos, que son leídos y entendidos por Jacques, en tanto que determinan su papel en la pareja. Por otra parte, la agudeza la obra es extrema, en la medida en que la apariencia, lo suplementario, no es sólo el atuendo, sino que también el cuerpo es entendido como una superficie significativa, donde se inscriben significados y que los genera también. La posición de Raoule, pues, dista mucho de ser una simple fantasía erótica compartida: todo lo contrario,

⁹ Sobre la subversión genérica que protagoniza Raoule, véase Beizer 1998. Wilkinson 2003 desarrolla una interpretación que si bien enfatiza el carácter de creadora/artista de Raoule insiste en su condición monstruosa y sádica.

asume que no hay una esencia identitaria que invertir, sino que esa identidad se performativiza, se actúa, se genera.

Las reflexiones de Judith Butler a propósito del transvestismo son especialmente apropiadas a la hora de entender el proceso de artificialización del atuendo/cuerpo que Raoule lleva a cabo:

En la medida en que las normas de género (dimorfismo ideal, complementariedad heterosexual de los cuerpos, ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad apropiadas e inapropiadas, muchos de los cuales están avalados por códigos raciales de pureza y tabúes en contra del mestizaje) establecen lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará «real» y lo que no, establecen el campo ontológico en el que se puede conferir a los cuerpos expresión legítima. Si hay una tarea normativa positiva en *El género en disputa*, es insistir en la extensión de esta legitimidad a los cuerpos que han sido vistos como falsos, irreales e ininteligibles. El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la «realidad» no es tan fija como solemos suponerlo; el propósito del ejemplo es exponer lo tenue de la «realidad» del género a fin de contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género. (Butler, 2001)

La artificialización del cuerpo, el transvestismo que desarrolla ocasionalmente Raoule debe leerse, en mi opinión, en estos términos: como una exhibición de la fragilidad de la normativa genérica que aprovecha para abrir un espacio propio de deseo.

Como digo, hay en la novela otro mecanismo desarrollado en el proceso de creación de las identidades: la escenificación a través del hábito. Con ese nombre me refiero a las operaciones de apropiación y reformulación de costumbres, acciones, gestos que habitualmente se atribuyen a un género determinado y que por tanto, marcan posiciones identitarias. Por ejemplo, en un momento determinado de la obra, Raoule regala accidentalmente a Jacques un ramo de flores y absolutamente embelesada al ver como las dispone en un jarro y hace los arreglos pertinentes —otra escena, por cierto, en la que se pervierte la iconografía tradicional— empieza a regalarle flores blancas cada día. Ese gesto, en principio inocuo, muestra, al ser repetido por Raoule, el sesgo genérico que contiene. La acción de escenificar cotidianamente ese momento —como tantos otros en la novela— tiene un carácter claramente performativo. Tal y como lo define Butler:

Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos: no se trata de una fabricación radical de un sujeto sexuado genéricamente. Es una repetición obligatoria de normas anterior-

res que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. Son normas que configuran, animan y delimitan al sujeto de género y que son también los recursos a partir de los cuales se forja la resistencia, la subversión y el desplazamiento. (Butler, 2002)

La resistencia, la subversión se forja precisamente porque nunca se alcanza el ideal normativo que se presupone; por esa razón, las pequeñas actuaciones de Raoule son subversivas, porque muestran la fisura entre lo que debería ser y lo que pone en práctica y sobre todo, porque al alterar esa normativa muestra el carácter genéricamente determinado de ciertas acciones, es decir, las desnaturaliza y exhibe el componente normativo que existe en tales acciones.

Las estrategias de Lina Mascareñas son, no casualmente, muy similares a las de Raoule. Como Raoule, Lina iniciará su andadura con el descubrimiento de un hecho que alterará completamente su identidad: que no es Natalia Mascareñas, sino Catalina, y que la que ha conocido como su tía era, en verdad su madre. Las circunstancias la sitúan, pues, en un nuevo inicio de su vida; la anterior, la de joven humilde, queda cancelada y Natalia/Lina asume esa posibilidad con todas las consecuencias: el cambio de nombre es el primer indicio claro de esa disposición a reescribirse que desarrollará con dos estrategias básicas.

La primera de ellas, como en el caso de Raoule, es la escenificación de la nueva identidad a través del cuerpo. La asunción de su nueva identidad se escenifica, noche tras noche, en su alcoba cuando ella se viste ante el espejo con las ropas, las joyas, los lujosos complementos heredados de su madre. De hecho, la escena pone en juego los dos procesos ya explicados a propósito de Raoule: la in-vestidura, es decir, el uso del vestido y del cuerpo como lugar significativo en el que se materializa la nueva identidad y la repetición, como mecanismo que la canaliza. Como recuerda Halberstam la identidad no es una emanación orgánica de la carne, sino un complejo acto de autocreación en el que el cuerpo vestido representa el propio deseo: es evidente que las maniobras de tocador de Lina ejemplifican esa trayectoria del deseo que surge del cuerpo vestido y regresa a él.

El acto repetitivo que Lina protagoniza apela directamente a la multiplicidad de la identidad: se desarrolla ante un triple espejo que proyecta diversas imágenes de sí misma. Esta imagen reflejada no puede sino leerse como una tematización muy gráfica de la cancelación de la idea cartesiana de una identidad única, cerrada y estable. Por otra parte, la escena ejemplifica, también, de forma muy inspirada, el verdadero proceso que está viviendo la joven: construirse de nuevo, lo cual, como dirá más adelante, es un proceso minucioso en el que lo exterior, lo ajeno, lo complementario pasa a ser un elemento constitutivo del sujeto en una caracterización que también asume los postulados del dandysmo:

Quiero la nota de lo superfluo, la que nos distancia de la muchedumbre. Lo que pasa es que procurarse lo superfluo es más difícil que procurarse lo necesario. No se tiene lo superfluo porque se tenga dinero; se necesita el trabajo minucioso, incesante, de quintaesenciarnos a nosotros mismos y a cuanto nos rodea. La ordinarietà, la vulgaridad, lo antiestético nos acechan a cada paso y nos invaden, insidiosos, como el polvo, la humedad y la polilla [...]

Por otra parte, como no soy un premio de belleza, lo que me realza es el marco, quiero ese marco, prodigio de cinceladura, bien incrustado de pedrería artística, como el atavío de mi patrona, la Alejandrina, que amó la Belleza hasta la muerte (Pardo Bazán, 1989: 178)

Este aspecto, la estetización de la vida es la segunda estrategia que Lina pone en funcionamiento para construirse. La muchacha se convierte en auténtica guardiana de los discursos, en la medida en que los analiza y los reconstruye a placer, desvinculándolos de la noción de verdad para utilizarlos según su conveniencia. Así, Lina construye un relato alternativo para explicar sus orígenes, su nacimiento, su identidad, ajustándolo a los modelos que le parecen oportunos. Lo interesante del asunto no es sólo que haga eso, sino que es consciente de la manipulación que ello supone; no obstante, antepone el valor estético por encima del ético:

¡Mi desprecio hacia los hechos, mi gran desprecio idealista, qué bien fundado! [...]... El hecho vive porque nosotros, con la fantasía, le vestimos de carne y sangre...El hecho es la tecla, hay que pulsarlo...Ahora poseo la historia, si se quiere la novela, construida completamente (Pardo Bazán, 1989: 145)

No hay que perder de vista, además, que esa voluntad de reescribir su historia personal tiene un componente político clarísimo, como ella misma dirá tras reconstruir mentalmente la historia de sus padres y su inesperado nacimiento:¹⁰ «[...]me han impuesto el secreto, el silencio, la mentira. La mentira no es antiestética. Me conviene. Dueña de la verdad, encierro esta espada desnuda en un armario de hierro y arrojo la llave al pozo» (Pardo Bazán, 1989: 147). Esa radicalidad de planteamientos muestra, tal y como afirma Maryellen

¹⁰ Quizás haya que especificar que la identidad de los lazos familiares de Lina es un secreto que ella descubre, pero del que no es informada. Oficialmente, recibe la herencia de su tía Catalina. Ahora bien, la joven no sólo se descubre como hija ilegítima de la dama sino que descubre también a su padre, Farnesio, entre su círculo de asesores. En la escena a que me estoy refiriendo Lina se plantea la conveniencia de desvelar su posición y hacer público que sabe quién es y quiénes son sus padres o, por el contrario, «hacerse la tonta» y simular que sigue considerando a sus padres adoptivos como padres biológicos.

Bieder, que el principal intertexto de la novela no es otro que *A contrapelo*, de J.K. Huysmans, precisamente por esa capacidad de estetización que Lina despliega para «evitar dejarse definir por otros —su confesor, su amigo volteriano, su padre y sus pretendientes— y que, al fin, alcanza una definición de sí misma» (Bieder, 2002).

Cuando Galatea es Pigmalión o la construcción del amante.

Hasta aquí, espero haber demostrado cómo las dos novelas parten de una caracterización de las protagonistas como criaturas artificiales, pero en una dimensión mucho más profunda que la que proponen los clásicos del género. La artificialidad de Raoule y Lina se basa en un deliberado ejercicio de autoconstrucción cuyo componente político —decidir acerca de su sexualidad y su estatus social— es más que evidente. Obviamente, la principal diferencia respecto a los clásicos del género es que, tanto en el caso de Rachilde como en el de Pardo Bazán, sujeto y objeto coinciden, creador y criatura son el mismo ser. El lector avezado entenderá ya que es esa característica, en primer término, lo que las convierte en criaturas inquietantes. No obstante, ese rasgo que en realidad surge de un choque con el discurso normativo tiene más y mayores derivaciones: como es lógico, la capacidad creativa de Lina y Raoule envuelve también a otro elemento esencial en esta constelación de maniobras de deseo ante la norma. Me refiero, obviamente, a los hombres implicados en su vida.

El amor, como ya he apuntado, es otro de los hilos conductores de ambas novelas: el amor, o mejor dicho, la dificultad de acomodar a las narraciones identitarias de las protagonistas una relación amorosa que, por decirlo de algún modo, esté a la altura de las circunstancias. Las novelas parten de planteamientos muy distintos al respecto: mientras *Monsieur Vénus* profundiza en una pasión amorosa que parece contar con la co-participación del elemento masculino, *Dulce dueño* se basa en el contraste del modelo amoroso ideal —planteado en la hagiografía, es decir, el amor a Cristo y de Cristo— con distintas y más prosaicas posibilidades amatorias.

El tema de fondo de la artificialización, en términos clásicos, es mucho más persistente en la obra de Rachilde; de hecho, la historia de amor entre Jacques y Raoule adquiere tintes cada vez más tenebrosos conforme va avanzando, hasta el punto de convertirse en una nueva y subversiva versión del clásico *Frankenstein*. Como ya he sugerido, la relación parte de cierto asentimiento mutuo: Jacques se deja querer, participa de los gestos, las señales que lo convierten en el amante ideal de Raoule. Más aún, muchos de esos gestos evocan la manipulación de la carne, el escrutinio del cuerpo, la manipulación de los tejidos que son habituales en la narrativa fantástica sobre la creación de vida artificial. Así,

veremos a Jacques drogado por Raoule, para que éste pueda ser contemplado y manipulado a placer por ella; veremos cómo ella modifica sus heridas en una escena realmente dura, en la que la carne de Jacques se muestra claramente como superficie de inscripción del deseo pero también de dominación.¹¹ Raoule no repara en usar cualquier mecanismo que le parezca apropiado para acomodar a su amante a sus propias necesidades y las disciplinas corporales a las que le somete son esenciales, pues como ella misma observa, la carne es maleable y poderosa, no es sólo el elemento que tienta al amante sino también el lugar donde éste/a inscribe su deseo, es decir, su deseo de que el otro sea cuanto él/ella quiera.

Hasta aquí, la situación plantea a Raoule convertida en creadora de su propio amante, sin más problemas; ahora bien, como ocurre en otros textos precedentes, el ser creado acaba tomando conciencia de sí mismo y alza la mano contra su creador. *Monsieur Vénus* no es ajena a este proceso; el matrimonio que Raoule propone a Jacques en la recta final de la novela —el presunto «happy end» del cliché de la novela rosa popular— es el último intento de Raoule para controlar a una criatura que cada vez es más consciente de haber sido manipulado y construido.

En ese punto, el ser inventado se reinventa a sí mismo: consciente ya de que se ha enamorado como «una mujer» (en armonía con el amor como «un hombre» que experimentaba Raoule) decidirá amar como tal a otro cuerpo más acorde con su nuevo estado, a un cuerpo masculino... Es precisamente la vacilación de esos adjetivos lo que la novela desestabiliza en esta fase. Los cuerpos son aquello que se quiere que sean y Jacques lo ha aprendido perfectamente, de modo que se lanzará también a una re-creación de sí mismo, tan política y tan reivindicativa como la de la propia Raoule. De hecho, el proceso que ha seguido ella es, entre otras cosas, convertirse en el discurso normativo para Jacques, de modo que el cambio de identidad/ropa que éste plantea es un reflejo de la propia *performance* subversiva de Raoule. Así, en un acto tan subversivo como desesperado, Jacques visita a Raittolbe para seducirlo y para estrenar allí y con él su identidad como ¿mujer?.¹²

11 La escena en cuestión se produce cuando Raoule encuentra a Jacques herido a causa de las heridas que Raittolbe —el tercero en discordia— le ha producido; si bien en un primer momento la actitud de ella es tierna, e incluso maternal, la actitud sumisa de Jacques la lleva a tal estado de excitación que hace que le desgarre las vendas y reabra con sus uñas las cicatrices para convertirse en «autora» de cualquier marca que haya en el cuerpo amado.

12 El proceso de Jacques, su intento de seducir como mujer al que ha sido adorador de Raoule puede entenderse como una vuelta de tuerca sobre el tema de la unidad entre creador/criatura. Si, como afirma Garelick, la creación del amante es un gesto que el dandy decadente utiliza para generar un reflejo de sí mismo, es evidente que la similitud entre la rebelión de Jacques y la de Raoule son una misma cosa, o dicho de otro modo, que Raoule ha dejado demasiado de sí misma en su creación, que es Jacques. La intercambiabilidad entre ambos es, además, un aspecto que se subraya en las escenas siguientes.

No obstante, el talento creador de Raoule está muy por encima de su criatura y utilizará una estrategia nueva y doblemente subversiva para controlarlo: utilizar los códigos del discurso normativo en su propio provecho. Raoule, vestida de hombre y ejerciendo el papel de marido burlado y ofendido se presentará allí también para actuar —con todo lo que de teatral tiene este término— según los estereotipos, es decir, para montar un escándalo y acusar a su mujer de adulterio. De ese momento tumultuoso emergerán nuevamente Monsieur y Madame Silvert: Monsieur, esta vez Jacques, aceptando la confesión que Madame Silvert, Raoule, hace sobre su adulterio; ficción sobre la ficción, cambio de ropa, cambio de identidad, cambio de la historia. Raoule confesará absolutamente avergonzada «su» adulterio, y concluirá que la única solución posible es un duelo entre el marido ofendido y el tercero en discordia.

La actitud de Raoule en este punto es similar, salvando todas las distancias, a la de Lina al leer y aplicar literalmente el modelo hagiográfico: ambas utilizan interesadamente una lectura literal del modelo normativo cuyo resultado es subversivo porque ellas mismas son las interferencias que lo cuestionan. Las trayectorias de lo que deberían ser y lo que son chocan, produciéndose ahí la subversión, para explicarlo en términos butlerianos. Obviamente, utilizando otro aparato crítico, lo que emerge del comportamiento de Raoule es una fatalidad y una perversidad extrema en la medida en que ella es una mujer seductora, que gestiona su sexualidad y lleva a su amante a la muerte con frialdad calculada y sin pestañear.

No obstante, esa lectura resulta particularmente pobre puesto que la novela no se detiene en la muerte de Jacques. Por el contrario, la historia continua, poniendo de manifiesto el amor extremo de Raoule hacia él, un amor que no se detiene ante la tumba. De hecho, el final de la novela plantea un proceso de construcción del amante verdaderamente perfecto, que consagra a su creadora como un genio: aprendida la lección de que las criaturas vivientes, por muy artificiales que sean, se pueden rebelar, Raoule decidirá recluirse —emparedarse, más bien— en su alcoba, con una determinada compañía:

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuages. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les

12 El proceso de Jacques, su intento de seducir como mujer al que ha sido adorador de Raoule puede entenderse como una vuelta de tuerca sobre el tema de la unidad entre creador/criatura. Si, como afirma Garelick, la creación del amante es un gesto que el dandy decadente utiliza para generar un reflejo de sí mismo, es evidente que la similitud entre la rebelión de Jacques y la de Raoule son una misma cosa, o dicho de otro modo, que Raoule ha dejado demasiado de sí misma en su creación, que es Jacques. La intercambiabilidad entre ambos es, además, un aspecto que se subraya en las escenas siguientes.

cheveux roux, les cils bolnds, le duvet d'or de la poitrine son naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds on été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard (Rachilde, 1977: 227)

Raoule alcanza por fin al amante perfecto: un cuerpo frío, mecánico, que es lo que es, pura anatomía y sobre todo, como observa Felski, es «[...] the perfect simulacrum, a male body preserved in docile and immutable form». (Felski, 1995: 107). La diferencia entre el Jacques de carne y hueso y su simulacro es, como remarca agudamente la última frase de la novela, que éste es una obra maestra, como Olimpia, como Hadaly, como tantas autómatas que han llenado la literatura del siglo XIX. La genialidad de la novela estriba precisamente en mostrar que la fatalidad femenina de Raoule entendida como capacidad de manipulación del otro se parece, y mucho, a comportamientos típicamente masculinos, con la salvedad de que en esos casos no se habla de manipulación sino de genio creativo. Por otra parte, al desarrollarse en ese marco de subversión de modelos literarios precedentes y al enfatizar el carácter programático con el que Raoule se construye y construye, muestra la auténtica carga ideológica de esos procesos y es imposible leer, bajo la sombra del maniquí de Jacques, otras lugares clásicos de la cultura finisecular: las ensoñaciones de Giorgio Aurispa, que lo llevaban a imaginar a su amante Ippolita Sanzio muerta, desangrada, más bella que nunca en *El triunfo de la muerte* o la minuciosidad del cuerpo inerte de la Ofelia de Everett Millais señalan, a la luz de *Monsieur Vénus*, que si Raoule es una mujer fatal por desear y conseguir un amante bello y dócil, deberíamos empezar a hablar también de los hombres fatales.

Una conclusión similar se desprende de los desencuentros eróticos que protagoniza Lina en *Dulce dueño*. La narración expone, tras el marco impuesto por la hagiografía, la imposibilidad de encontrar el amor humano: un amor que es servido por el círculo íntimo de Lina, respetables caballeros que no dudarán en presentarle uno tras otro a los posibles candidatos. La novela es tremendamente cínica en este sentido, ya que parte del punto de vista de la propia Lina, quien se refiere a los pretendientes como «los procos» e incluso les atribuye origen («El de Farnesio», «El de Carranza»). Aparentemente, el papel de Lina ante esos pretendientes es el de una *belle dame sans merci* inaccesible y renuente a todo contacto, que disfruta, además, del rechazo. De hecho, la escenificación del rechazo es un elemento esencial en los tres casos: empezando por un distanciamiento claro y juguetón respecto a las pretensiones del primer candidato («representamos la comedieta» dice Lina a propósito de su primera cita), pasando por la huida ante la infidelidad del segundo y acabando en la muerte, cuanto menos, contemplada con placer, del tercero.

Es este último lance el que caracteriza definitivamente a Lina como mujer fatal: nada más ver a Agustín Almonte, Lina detecta un parecido con el Bautista, lo que la sitúa a ella misma, a la vista de los resultados, en una posición de Salomé. Por otra parte, la muerte del joven muestra el lado sádico de Lina que es capaz de racionalizar lo que ocurre y asumir, contemplar, cómo su prometido muere ahogado. Ahora bien, esa muerte no es sino el resultado de una prueba de amor que Agustín Almonte no logra superar, una prueba en la que ella misma arriesga su vida para saber si él será capaz de sacrificar la suya por ella. Justicia poética, tal vez: mientras Lina clama que la salve y la ayude, intentando aferrarse a él, éste la golpea y la hiere para finalmente morir él mismo.

Tal vez sea fatalidad, o tal vez, como otra parte de la crítica ha entendido, una auténtica locura. La búsqueda del amor ideal por parte de Lina, forjada bajo los modelos religiosos, siempre se reviste de un aire místico y se verbaliza como la búsqueda de «una amor que yo crease y que ninguno supiese; un amor blanco y dorado hacia la flor misma ¿y hacia quién?» (Pardo Bazán, 1989: 150). Evidentemente, ninguno de los tres pretendientes alcanza esa elevación que Lina reclama; de hecho, la novela, muy irónicamente señala los intereses económicos que subyacen tras los apasionados discursos de «los procos». A pesar de todo, la decisión final de Lina, esto es, entregarse al amor divino le ha hecho ganar los adjetivos de «fanática», «neurótica» y «desequilibrada» (Mayoral, 1989).

Loca o/y monstruosa, cabría apuntar, en cualquier caso, que esa condición estaría mediada por el propio discurso normativo, que la empuja primero a un ideal —el místico— para después intentar situarla en el prosaico mundo de la economía y el intercambio mediante el matrimonio. De hecho, la imbricación de esos dos conceptos está muy clara en el texto: entendida como una criatura monstruosa —esto es, rebelde e indisciplinada— por quienes la rodean, finalmente es recluida en un sanatorio, convertida en loca para mayor tranquilidad de su padre, su confesor y sus asesores. Las implicaciones políticas de este diagnóstico y esta reclusión no pueden ser más claras: suponen una última maniobra de control por parte del discurso patriarcal, de ahí que me parezca especialmente peligroso entender a Lina como una desequilibrada, pues ello implica reproducir y perpetuar ese mismo *status quo* que la novela, a mi juicio, denuncia. Mucho más adecuada y esclarecedora me parece la lectura de Bieder, quien señala:

Se puede leer la vida de Lina, lo mismo que la de Santa Catalina, como un acta de acusación a la sociedad contemporánea o como el triunfo de una experiencia radicalmente transformadora del individuo (...) Tanto la locura como el éxtasis místico prescinden del hombre, abriendo un espacio íntimo para la voz y el placer de la mujer. Es importante señalar que nosotros no identificamos a Lina con la locura hasta descubrir, al final, que su voz emana del asilo, institución que subraya la doble —o

triple— marginación de la mujer que resiste las demandas del patriarcado. (Bieder, 2002: 16)

La observación de Bieder es, en mi opinión, extensible a la novela de Rachilde. La reclusión final de ambas protagonistas resulta, salvando las diferencias entre ellas, un acto que manifiesta su resistencia. Obviamente, el encierro de Raoule es voluntario mientras que Lina es recluida, pero incluso en el discurso de Lina desde el asilo se percibe una autoafirmación que, en el fondo, muestra la liberación de la joven: «soy lo que nunca he sido: feliz», dirá en las últimas páginas de la novela.

Las reclusiones de Raoule y Lina son ambiguas: pueden leerse como el fracaso de un proyecto vital al margen de la normativa genérica y sexual, pero precisamente, a la luz de los procesos de artificialización y reconstrucción de su identidad me parece mucho más adecuado entenderlas de la forma contraria, es decir, como la muestra palpable de que ambas son capaces de llevar hasta el extremo su propio proyecto vital.

Ninguno de los dos textos, pues, es complaciente en lo que se refiere a las posibilidades de la auto-creación de la identidad femenina y eso, a mi juicio, es una virtud en la medida en la que los aleja de la utopía fácil y los sitúa, de una forma compleja y muy honesta en la encrucijada discursiva que es la identidad y particularmente en la dialéctica con el poder que supone la alteración de la identidad femenina normativa.

Por otra parte, tal y como espero haber mostrado, los textos son mucho más que una simple aportación al mito de la fatalidad femenina; ambos, por el contrario, cuestionan ese modelo al confrontarlo con la norma que lo genera aprovechando sus propios instrumentos, y los más afilados, por cierto, pues es esa fantasía de una mujer hecha a medida, de la materialización del deseo, de la creación de nuevas identidades, la materia prima de la que se nutren. De hecho, el propio mito de la fatalidad femenina resulta bastante débil a la luz de textos tan contundentes y sagaces: cabría pensar pues en seguir el ejemplo de las nuevas Galateas y empezar a proponer nuevos modelos para explicar(nos) y explicar la representación finisecular del género que es mucho más que una dicotomía de buena y mala feminidad, como las propias novelas ejemplifican.¹³ La mujer fatal no es más que una nomenclatura que designa un punto de vista que, obviamente, no es el de las mujeres sino el de un discurso patriarcal normativo. Seguir apelando a ella, seguir usándola no es más que utilizar «las herramientas del amo» que, como decía Audre Lorde, «nunca

13 Me parece conveniente recordar que la cyborg de Donna Haraway es una criatura que nace, con voluntad irónica y política, para poder romper con las dicotomías sobre la feminidad (Haraway 1995). Resulta cuanto menos interesante repensar a las protagonistas de las novelas comentadas como manifestaciones decimonónicas o antecedentes de ese cyborg y desde luego, resulta necesario remarcar la deuda ideológica de este artículo con la propuesta de Haraway.

desmantelarán la casa del amo». Tal vez nuestra primera opción como Galateas decididas sea dejar de aplicar mecánicamente a ciertas representaciones de feminidad un nombre —*femme fatale*— que es un puro constructo.

BIBLIOGRAFÍA

- BEIZER, Janet (1998): «Venus in Drag, or Redressing the Discourse of Hysteria: Rachilde's *Monsieur Vénus*». En: A. Hustvedt: *The Decadent Reader*, Nueva York: Zone Books, pp 242-262.
- BIEDER, Maryellen, «Divina y perversa: la mujer decadente en *Dulce dueño*». En: Carne Riera, Meri Torras & Isabel Clúa (eds.). *Perversas y divinas*. Caracas: Ex cultura, 2002.
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós-UNAM.
- (2002): «Críticamente subversiva». En: Rafael M. Mérida (ed.): *Sexualidades transgresoras*. Barcelona: Icaria, 2002.
- DIJKSTRA, Bram (1986): *Idols of Perversity*, Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- EWERS, Hans Heinz (1993¹⁹¹¹): *La mandrágora*, Madrid: Valdemar.
- FELDMAN, Jessica R. (1993): *Gender on the Divide. The Dandy in Modernist Literature*, Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- FELSKI, Rita (1995): *The Gender of Modernity*, Cambridge (Mass.)- Londres: Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós-ICE UAB.
- GARELICK, Rhonda K. (1998): *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the Fin-de-Siècle*, Princeton: Princeton University Press.
- GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan (1979): *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GUBAR, Susan & GILBERT, Sandra (1979): *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- HALBERSTAM, Judith (1998): *Female masculinity*, Durham- Londres: Duke University Press.
- HARAWAY, Donna (1992): «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others». En: L. Grossberg, C. Nelson & P. A. Treichler (eds.): *Cultural Studies*. Nueva York: Routledge, pp. 295-337
- (1995): «Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX». En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

- HEIDEGGER, Martin (1979): «La época de la imagen del mundo», *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- HOLMES, Diana (2003): «Decadent Love: Rachilde and the Popular Romance», *Dixneuf*. N.º 1, septiembre, pp. 15-28.
- HUSTVEDT, Asti, «Science Fictions: The Future Eves of Villiersde l'Isle-Adam and Jean Martin Charcot». En: A. Hustvedt, *The Decadent Reader*. Nueva York: Zone Books.
- HUYSMANS, Joris Karl (2004¹⁸⁸⁴): *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- MEDINA, Raquel (1998): «Dulce esclava, dulce histórica: la representación de la mujer. *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán», *Revista Hispánica Moderna*, N.º 51, pp. 291-303.
- MYMAN, Francesca, «The "Nature" of the Female Cyborg: Evidence of Will in the Mechanical Woman» (versión on-line: [http://www.cyrune.com/Metropolis.html])
- RACHILDE (1977¹⁸⁸⁴) : *Monsieur Vénus*. París: Flammarion.
- PARDO BAZAN, Emilia (1989¹⁹¹¹): *Dulce dueño*. Madrid: Castalia (edición y estudio introductorio a cargo de Marina Mayoral).
- PEDRAZA, Pilar (1999): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- PRAZ, Mario (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- SHOWALTER, Elaine (1993): *Daughters of decadence: women writers of the fin-de-siècle*. Londres: Virago Press.
- VILLIERS de l'Isle Adam (1998¹⁸⁸⁶): *La Eva Futura*. Madrid: Valdemar.
- WILKINSON, Marta (2003): «The Threat of Vénus, Monsieur? :Rachilde's vision of the *artiste féminin*, Creator and Monster», *Equinoxes*. N.º 1, verano. (versión on-line: http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue1/eqx1_wilkinson.html)

Recibido el 1 de diciembre del 2005
 Aceptado el 21 de diciembre del 2005
 BIBLID [1132-8231(2005)16: 49-70]