



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

El suicidio filmado: tedio, bovarismo y muerte voluntaria de la mujer decimonónica en el discurso narrativo y audiovisual



Director de tesis:
Diego Falconí Trávez
Tutora:
Meri Torras Francès

**Departamento de
Filología Española**

**FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS**

**UNIVERSITAT
AUTÒNOMA DE
BARCELONA (UAB)**

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA (UAB)

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología Española

Año 2019

Tesis Doctoral de Xavier Corbella Fusté

**El suicidio filmado: tedio, bovarismo y muerte
voluntaria de la mujer decimonónica en el discurso
narrativo y audiovisual**

Dirigida por el Dr. Diego Falconí Trávez

Tutelada por la Dra. Meri Torras Francès

A Félix Ernesto Chávez, *in memoriam*

Sumario

CAP 1.: INTRODUCCIÓN GENERAL	8
Estructuración del trabajo y organización	9
Motivación del objeto de estudio: recorriendo la senda de las primeras hipótesis	12
<i>Femmes fatales y ángeles del hogar: entre el adulterio y el suicidio</i>	13
El estigma y la patologización médico-social de la identidad y sexo-afectividad femenina	15
Concreción de las hipótesis a validar y de los objetivos del estudio	19
Estado de la cuestión	21
Apuntes sobre la construcción de la metodología	26
CAP.2 MARCO TEÓRICO	33
Contextualización histórica: el mal du siècle y el impacto de las teorías sobre el suicidio.	35
Apuntes terminológicos en torno a las difusas fronteras del s.XIX	36
La exaltación del suicidio entre el <i>Mal du siècle</i> y el Fin de Siglo	40
Teorías sobre el suicidio (femenino) y la construcción social de la enfermedad/alteralidad	74
Ideas clave de la contextualización histórica	97
Literatura, bovarismo y cine	99
Corrientes literarias en el contexto de creación de las obras analizadas	99
La literatura bovárica desde la diacronía y la sincronía	128
<i>El Quijote, Madame Bovary y la génesis del</i>	129
Una mirada diacrónica a dos modelos suicidas decimonónicas. El bovarismo en la mirada dialógica del cine.	165
Ideas claves de literatura, bovarismo y cine	184
El tedio como vacío existencial. Diferencias y similitudes con la melancolía	186
Tedio y Melancolía como construcción suicida	188
Feminismos, cuerpos y deseos. La construcción del género, el amor y la sexualidad en el tedio decimonónico	198
Ideas clave del Tedio como vacío existencial	229
Adaptaciones cinematográficas desde perspectivas feministas	234
Teorías y metodologías feministas aplicadas al cine	234
Escopofilia, diégesis y fuera de campo	247
Melodrama como punta de lanza de la ideología patriarcal	250
Aproximaciones a las adaptaciones fílmicas: relaciones intertextuales desde una mirada de género	252
Literatura y cine: sobre el tiempo narrativo y la psicología de los personajes desde una perspectiva de género	261
Funciones del cine independiente	273
Ideas clave de adaptaciones cinematográficas desde perspectivas feministas	284
CAP. 3 ESTUDIO PRELIMINAR	285
Cap. 4: Análisis y discusión	301

<i>The Return of the Native</i> y su adaptación cinematográfica o sobre cómo el bovarismo se (re)construye	301
Síntesis de la novela y apuntes sobre su adaptación fílmica	301
El estilo de Hardy y la construcción de sus personajes en <i>The Return of the Native</i>	306
El paisaje como personaje autónomo, metáfora bovárica y encarnación del tedio vital	310
Personajes de destino y de carácter, de espíritu y carne, en <i>The Return of the Native</i>	320
Clym o cómo Eustacia se predetermina al amor	330
Realidad de la vida matrimonial, tedio y suicidio	347
Conclusiones preliminares de <i>The Return of the Native</i>	372
<i>La dulce</i> y su adaptación cinematográfica o sobre cómo el bovarismo masculino se proyecta en la mujer ausente	383
Síntesis de la novela y apuntes sobre su adaptación fílmica	384
El estilo de Dostoievski y la construcción de sus personajes en <i>La dulce</i>	386
El estilo de cine trascendental de Bresson en <i>Une femme douce</i>	390
El suicidio filmado de Bresson como eterno retorno	392
Conclusiones preliminares de <i>La dulce/Une femme douce</i>	422
Ideas clave del análisis y discusión	428
CAP. 5. CONCLUSIONES: Esa mujer que es (la) Otra	431
BIBLIOGRAFÍA	458
Fuentes Analizadas	458
Textos literarios principales	458
Textos literarios secundarios	458
Textos cinematográficos principales	459
Textos cinematográficos secundarios	460
Fuentes Teóricas:	461
Ensayos teóricos, artículos y libros científicos	461
Artículos en línea, webs y blogs	473
Imágenes	475

Índice de figuras y tablas

FIGURA 1: MIEMBROS DEL CÍRCULO BLOOMSBURY. EXTRAÍDO DE LA WEB DE ARTISTADDIE.....	39
FIGURA 2. KLARA ZIEGLER COMO MEDEA. THEATER MUSEUM. S.D.	51
FIGURA 3.PASOLINI DANDO INSTRUCCIONES A MARIA CALLAS. ZERO. 2017.....	51
FIGURA 4. VIDA Y MUERTE DE HILDEGART. REVISTA TRIUNFO. 1930.	59
FIGURA 5. BOCETO DE HENRY WALLIS. TATE.ORG.UK. 1856.	64
FIGURA 6. THE NETWORK OF RELATIONSHIPS IN THE BLOOMSBURY GROUP BY RORY MIDHANI. 2017.	68
TABLA 1: RESUMEN SINÓPTICO DE LA EVOLUCIÓN HISTÓRICO, CONCEPTUAL Y LITERARIA DEL SUICIDIO.	72
TABLA 2: CLASIFICACIÓN SEGÚN EL ESTILO INGENUO O SENTIMENTAL DE LXS AUTORXS ESCOGIDXS	108
FIGURA 7. LE SUICIDE.MANET. 1877.	117
FIGURA 8. PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE <i>THÉRÈSE RANQUIN (THE ADULTRESS)</i> . ZOLA. 1867.....	119
FIGURA 9. <i>THÉRÈSE RAQUIN (THE ADULTRESS)</i> . PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS DE PARÍS. 1953.....	120
FIGURA 10. CARTEL DE <i>IN SECRET</i> . LD ENTERTAINMENT. 2013.....	121
FIGURA 11. CENA DE GALA. <i>THE AGE OF INNOCENCE</i> . SCORSESE. 1993.....	127
FIGURA 12. PORTADA DE <i>THE AGE OF INNOCENCE</i> . EDITH WHARTON. SIMON & SCHUSTER. 2008	127

FIGURA 13. ANUNCIO DE PASTILLAS DE ARSÉNICO. NATIONAL GEOGRAPHIC. 2016.	137
FIGURA 14. MADAME BOVARY CÓMIC Y FIGURA 15. ANNA KARÉNINA CÓMIC.....	166
FIGURA 16. CARÁTULA SOPHIE BARTHES, FIGURA 17. Y FIGURA 18. VERSIONES XIAOGANG	167
FIGURA 19. EMA PAIVA JOVEN. OLIVEIRA. 1993. FIGURA 20. EMA PAIVA MADURA. OLIVEIRA. 1993.....	168
FIGURA 21. JAMES MASON ENCARNANDO A GUSTAVE FLAUBERT. MINNELLI.1949.	170
FIGURA 22. EMA Y CARLOS ANTE EL ESPEJO Y FIGURA 23. CARLOS HABLA DE EMA. OLIVEIRA. 1991.	174
FIGURA 24. FOTOGRAMA 6. ESCENA FINAL DE <i>LA HIJA DE RYAN</i> . LEAN. 1970.	176
FIGURA 25. <i>LOVE</i> . 1927 Y FIGURA 26. <i>ANNA KARÉNINA</i> . 1935.....	180
FIGURA 27. <i>ANNA KARÉNINA</i> . BROWN. 1935 Y FIGURA 28. <i>ANNA KARÉNINA</i> . BROWN. 1935.	181
FIGURA 29. <i>ANNA KARÉNINA</i> . BROWN. 1935 Y FIGURA 30. <i>ANNA KARÉNINA</i> . WRIGHT. 2012.....	183
FIGURA 31. <i>JOVEN DECADENTE</i> . CASAS. Y FIGURA 32. <i>LA FEMME QUI LIT</i> . JEAN-JACQUES HENNER.	202
FIGURA 33. <i>ENSUEÑO</i> . CHAPLIN Y FIGURA 34. <i>MARGARITAS AMARILLAS</i> . ALBERT MOORE.	203
FIGURA 35. FOTOGRAMA DE EFFI COLUMPIÁNDOSE. FASSBINDER. 1972-1974.	223
FIGURA 36. FOTOGRAMA DE EFFI Y MADAME BRIEST SOBRE EL EMBARCADERO. FASSBINDER. 1972-1974.	223
FIGURA 37. FOTOGRAMA EFFI Y SU MADRE SE ESPEJAN. FASSBINDER. 1972-1974.....	224
FIGURA 38. EFFI CONTEMPLÁNDOSE EN EL ESPEJO. FASSBINDER. 1972-1974.....	226
FIGURA 39. EFFI DELANTE DEL VENTANAL CERRADO. FASSBINDER. 1972-1974.....	227
FIGURA 40: PRIMERA ESCENA DEL FILME. EUSTACIA Y EL PAISAJE. GOLD. 1994	315
FIGURA 41: ESCENA DE LA NOCHE DE LAS HOGUERAS. GOLD. 1994.....	317
FIGURA 42: FOTOGRAMA DE SUSAN NUNSUNCH CON DEDO ACUSADOR. GOLD. 1994.	318
FIGURA 43: SECUENCIAS DE LOS PERSONAJES ALREDEDOR DE LA HOGUERA. GOLD. 1994.	319
FIGURA 44: LOS AMANTES FRENTE A LA HOGUERA. GOLD. 1994.....	327
FIGURA 45: DESENMASCARAMIENTO DE EUSTACIA ANTE LA MIRADA DE CLYM. GOLD. 1994.....	333
FIGURA 46: ESCENA DEL ENSUEÑO BOVÁRICO DE EUSTACIA. GOLD. 1994.	336
FIGURA 47: PRIMER ENCUENTRO ENTRE EUSTACIA Y CLYM. GOLD. 1994	340
FIGURA 48: ESCENA EN CASA DE LA SRA. YEOBRIGHT CON FOTOGRAMA DE TRANSICIÓN. GOLD. 1994.	342
FIGURA 49: PROMESA BAJO EL ECLIPSE LUNAR. GOLD. 1994.	347
FIGURA 50: LA CEGUERA DE CLYM Y LA DESESPERACIÓN DE EUSTACIA. GOLD. 1994.....	351
FIGURA 51: TEDIO DE EUSTACIA HACIA CLYM. GOLD. 1994	354
FIGURA 52: ESCENA DEL BAILE COMO HUIDA DEL TEDIO. GOLD. 1994.....	357
FIGURA 53: ESCENA PREVIA AL DESENLAZADO DEL SUICIDIO. GOLD. 1994.	362
FIGURA 54: ESCENAS DEL SUICIDIO DE EUSTACIA. GOLD. 1994.....	367
FIGURA 55: ESCENAS FINALES. GOLD. 1994.	372
TABLA 3: TRIANGULACIÓN DE SÍMBOLOS, SIGNIFICADOS Y SUS USOS EN <i>THE RETURN OF THE NATIVE</i>	380
FIGURA 56: FOTOGRAMAS DEL INICIO “CAÓTICO” DEL FILME. BRESSON. 1969.	392
FIGURA 57: ELLA SONRIENDO ANTE EL ESPEJO ANTES DE SU SUICIDIO. BRESSON. 1969	393
FIGURA 58: PRIMERA ESCENA DEL SUICIDIO DE <i>ELLA</i> . BRESSON. 1969.	396
FIGURA 59: ESCENA INICIAL DEL SUICIDIO RODADA DESDE LA ANTESALA. BRESSON. 1969.	397
FIGURA 60: ESCENA FINAL DEL SUICIDIO RODADA DESDE EL INTERIOR. BRESSON. 1969.....	397
FIGURA 61: SECUENCIAS ESCENA FINAL CON EL CAMBIO EN LA ELIPSIS. BRESSON. 1969.	398
FIGURA 62: ESCENA DEL DESAYUNO CON <i>ELLA</i> Y ANNA. BRESSON. 1969.....	400
FIGURA 63: LA LECTORA QUE LLORA. BRESSON. 1969.	408
FIGURA 64: ESCENA DE LAS FLORES LANZADAS AL ARCÉN. BRESSON. 1969.	409
FIGURA 65: ESCENA DE LOS RETROVISORES. BRESSON. 1969.....	410
FIGURA 66: ESCENA DE LA PELEA POR CELOS. BRESSON. 1969.....	412

FIGURA 67: ESCENA DE LA INICIATIVA SEXUAL FEMENINA EN NOCHE DE BODAS. BRESSON. 1969.....	415
FIGURA 68: ESCENAS DE FRAGMENTACIÓN METONÍMICA DEL CUERPO DE <i>ELLA</i> . BRESSON. 1969.....	415
FIGURA 69: ESCENA DEL ADULTERIO. BRESSON. 1969.....	417
FIGURA 70: ESCENA DEL INTENTO DE ASESINATO. BRESSON. 1969.....	418
FIGURA 71: SECUENCIAS DE INDIFERENCIA. BRESSON. 1969.....	419
FIGURA 72: ESCENA DE LA “CAÍDA DE LA VENDA”. BRESSON. 1969.....	420
FIGURA 73: ESCENA DE LA PASIÓN DE ÉL. BRESSON. 1969.....	422
TABLA 4: TRIANGULACIÓN DE SÍMBOLOS, SIGNIFICADOS Y SUS USOS EN <i>LA DULCE/UNE FEMME DOUCE</i>	427

CAP 1.: INTRODUCCIÓN GENERAL

Lo que la mayoría no sabe, o parece ignorar,
es que el suicida ya está muerto antes de saltar

Javier Villatoro

La presente investigación es una contribución al análisis del suicidio femenino, interconectando dos vertientes que se nutren mutuamente: el universo literario y el fílmico. Las producciones literarias de heroínas suicidas decimonónicas y sus posteriores adaptaciones cinematográficas son el objeto de estudio a analizar a través de diversas teorías literarias y fílmicas, aplicando especialmente la teoría literaria sobre la adaptación. Estas dos disciplinas se conjugan con una imprescindible perspectiva transversal de género que vertebra la presente monografía. Partiendo del enfoque interdisciplinar en el que se sustenta la literatura comparada, la investigación también se enriquece con las aportaciones pertinentes de la antropología, la sociología, la filosofía y la psicología. Este enfoque analítico, múltiple e interconectado, es el hilo transversal de la narrativa de mi tesis.

Sería pretencioso, por imposible, querer abarcar en una sola investigación el vasto campo del suicidio femenino. Es necesario, por tanto, antes de embarcarme en esta empresa, acotar el objeto de estudio. En este sentido, el abordaje del mismo se centrará en cómo se representa la muerte voluntaria dentro del contexto decimonónico, al ser éste un período histórico que despunta por su exaltación literaria. Me ceñí a esta época ya que, aunque el suicidio se haya representado literariamente a lo largo de la historia, no obstante, las obras producidas en Occidente durante el s. XIX, crearon una fascinación tal que, con el posterior desarrollo del cine, se han llevado a cabo múltiples adaptaciones cinematográficas sobre ellas. El suicidio femenino decimonónico, en definitiva, simbolizado como una muerte indisimulada que pone en cuestión al orden social burgués.

Estructuración del trabajo y organización

Esta tesis se estructura en seis capítulos principales. A éstos hay que añadirles una sección donde constan las referencias bibliográficas. El primer capítulo comprende la introducción general a la presente investigación tesinal. Está estructurado en diferentes subcápites que abarcan las motivaciones iniciales y las primeras hipótesis e intuiciones que luego se concretan en el subapartado de las hipótesis a validar con los correspondientes objetivos que han guiado mi investigación. Una vez situados estos dos subcápites, paso a desarrollar el estado de la cuestión de los temas que abarcan mi tesis. Este subapartado no sólo comprende los estudios sobre el suicidio en perspectiva interdisciplinar, centrándose en el suicidio femenino en relación al masculino, sino que también lo contextualizo con estudios sobre el tedio, la melancolía, la construcción de la corporalidad y la sexualidad femenina, así como los estudios sobre adaptaciones fílmicas que tienen como centro la mujer en la pantalla desde un prisma crítico y generizado. Añadir todos estos temas se debe a las vinculaciones que estas temáticas tienen respecto a mi objeto de estudio. Una vez centrado el estado de la cuestión, paso al subcápite sobre la metodología escogida para emprender esta investigación. Este subapartado incluye las fuentes principales utilizadas para el presente estudio y los criterios de selección de las mismas. Sin olvidarme del enfoque hermenéutico utilizado para el abordaje del análisis de las narrativas literarias y fílmicas.

El segundo capítulo se centra en el desarrollo del marco teórico. En el primer apartado del mismo se realiza una contextualización histórica del suicidio y sus teorías desde una perspectiva de género. Este apartado se estructura en diferentes subapartados. El primero se inicia con las diferentes terminologías y los debates respecto al corte histórico de la época decimonónica. Posteriormente, se halla un subapartado sobre la exaltación literaria del suicidio durante el período decimonónico. En él se especifica, no sólo algunos de los suicidios literarios más relevantes –y especialmente el impacto que tuvo la obra de *Las aventuras del joven Werther* de Goethe (1774) –, sino que los pongo en relación con suicidios reales tanto femeninos como masculinos. La elección de mostrar no sólo los suicidios femeninos, se debe a que la imagen de la mujer se ha construido siempre como la otredad delante de la construcción de la masculinidad como modelo. En este sentido no se puede hablar de lo subalterno (en este caso la construcción de la mujer como “lo relativo a”), sin hablar de la hegemonía (el hombre

como la construcción de “lo universal”). Finalmente, el último subapartado, se centra en la construcción dialéctica del suicidio femenino en relación al masculino analizando temas como las diferentes teorías históricas, sociológicas y médico-psicológicas que han rodeado el suicidio y la construcción de la enfermedad y la alteridad femenina a lo largo del tiempo y especialmente durante el período decimonónico.

Respecto a la teorías médicas y psicológicas, éstas se analizan a partir de las teorías críticas de la construcción de la sexualidad y de la psiquiatría de Foucault¹ (1966a, 1966b, 1976, 1982, 1992, 2002), que se imbrican con sus conceptos de biopoder, así como de las teorías críticas sobre los procesos de medicalización de Szasz² (2008). Aunando estos conceptos críticos con el feminismo, autoras como Molina Petit (2015) junto con Emilce Dio (1985) exponen que el cuerpo femenino ha sido un cuerpo victimizado por todas las disciplinas académicas, desde la filosofía a la medicina, pasando por la literatura, en el sentido en que lo han convertido en un cuerpo frágil e inmóvil donde la histeria se entiende, como también dice Montilla (2018), desde un perspectiva de los cuerpos en sublevación más que como una enfermedad ligada a la sexualidad.

En el segundo apartado del marco teórico, se encuentra, por una parte, una contextualización literaria puesta en relación con el marco sociohistórico decimonónico y, por otra parte, una contextualización de las adaptaciones fílmicas de diversas obras. Para abordar estas dos vertientes, en primer lugar se desarrolla un primer subapartado con una aproximación a las corrientes literarias que convergen en el s.XIX y que forjaron las novelas de mi objeto de estudio: (Pos)Romanticismo, Realismo y Naturalismo. Posteriormente, en el subapartado subsiguiente, se analiza la literatura bovárica desde la diacronía y la sincronía. En este sentido, este abordaje se inicia a partir de la comparación literaria entre *Madame Bovary* (1857) y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615) para acabar realizando una comparación entre las llamadas bováricas y las figuras femeninas quijotescas. A destacar estas dos cuestiones, ya que *Madame Bovary* (1857) creó el arquetipo de mujer bovárica y existen

¹ Foucault, M. (1966a). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris:Gerhardi Akal; Foucault (1976) *Historia de la sexualidad*. Madrid: S.XXI; Foucault, M. (1982). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI; Foucault, M. (1992) “Del poder de soberanía al poder sobre la vida” a M. Foucault *Genealogía del racismo*. Madrid: La Piqueta, pp. 247-273; Foucault, M. (1966b). *Las palabras y las cosas*. Madrid:S.XXI; Foucault, M., Davidson, A. (2002). *El poder psiquiátrico*. Madrid:Akal

² Szasz, Th. S. (2008). *El mito de la enfermedad mental*. Buenos Aires-Madrid:Amorrortu

estudios que la comparan con el personaje de *El Quijote* (1605)³, empezando por el de Ortega y Gasset⁴ en 1914. Así que se ha considerado interesante poder relacionar este arquetipo bovárico, encabezado por Emma Bovary, no sólo con la figura del Quijote sino también con las figuras femeninas que Cervantes creó en esta inmortal obra⁵. A continuación he analizado, cómo Dostoievski y Hardy construyen en sus obras a las figuras literarias bováricas, al ser éstos los autores de los cuáles estudio sus novelas de forma más exhaustiva. Un último subapartado comprende, en clave de género, una mirada a dos modelos suicidas decimonónicas –Emma Bovary y Anna Karénina–, contraponiéndolas con la mirada dialógica del cine.

En el tercer apartado del marco teórico, se aborda el tedio distinguiéndolo de otros conceptos que a veces se imbrican en él, como el de la melancolía. Posteriormente se analiza el tedio como construcción suicida para finalmente cuestionar la construcción del género y el amor en el tedio decimonónico. Es decir, en este apartado del marco teórico se desarrolla el tedio, la melancolía y sus relaciones con el suicidio –especialmente el femenino– desde una perspectiva de las emociones como construcciones culturales de las cuales se embebe la literatura y el cine.

El cuarto apartado del marco teórico comprende las teorías de la adaptación cinematográfica desde una perspectiva de género. En diferentes subapartados se abordan conceptos como la escopofilia, el cine feminista y las similitudes y diferencias entre la literatura y el cine. Finalmente se halla un subcápite en relación al cine independiente remarcando la figura del cineasta francés Robert Bresson.

El tercer capítulo es un análisis de la película *A Woman Rebels* (1936) dirigida por Mark Sandrich. Su novela de origen está descatalogada. No obstante, más que un análisis entre la obra literaria y su adaptación fílmica, el objetivo de este capítulo es una aproximación al contexto decimonónico desde una visión histórica del s.XX. Es un capítulo bisagra cuya motivación consiste en dar paso al estudio de las obras literarias y fílmicas escogidas para analizar pormenorizadamente: *La dulce* (Dostoyevski, 1876) y *The Return of the Native* (Thomas Hardy, 1887), con sus respectivas adaptaciones cinematográficas: *The Return of the Native* (1994) adaptado por la BBC y dirigida por Jack Gold, que quiere ser una fiel adaptación, y el contraste con *Une femme douce*

³ Rodríguez Julià, E. (1997). Don Quijote por Nabokov. *Revista de literatura hispánica*, 45, pp. 79-83; Vélez, N. (2007). En los 150 años de Madame Bovary, 1857-2007. Diseño de un personaje: Madame Bovary. *Pensamiento y cultura*, 10, pp.123-137

⁴ Ortega y Gasset, J. (2014 [1914]). *Meditaciones del Quijote*. Barcelona:Alianza Editorial.

⁵ Marín, T. (ed.). (2007). *Las figuras femeninas en el Quijote*. Castilla La Mancha: UCLM.

(1969) de Robert Bresson, que es una adaptación libre situada en los años 60 del siglo XX.

El cuarto capítulo es el análisis comparativo entre estas dos obras literarias y sus respectivas adaptaciones fílmicas, poniéndolas en relación con el marco teórico elaborado para esta tesis. El análisis de cada una de estas obras literarias con sus correspondientes adaptaciones está estructurado en un subapartado específico para cada una de ellas.

El quinto capítulo comprende las conclusiones finales, la validación o refutación de las hipótesis concretas, así como un análisis de las limitaciones de la tesis y propuestas de estudios futuros.

Motivación del objeto de estudio: recorriendo la senda de las primeras hipótesis

Me empecé a interesar por la temática del suicidio a partir de una novela de David Lodge (2008) titulada *La vida en sordina*. Este autor que admiro, relata las vicisitudes de una joven que pretende hacer una tesis analizando las cartas de despedida de lxs suicidxs⁶. A partir de esta obra conecté con las figuras literarias que se dan muerte por propia mano y me pareció interesante ahondar en las representaciones de sus suicidios ligadas a construcciones específicas de género. A su vez, el visionado del filme *A Woman Rebels* (1936) dirigida por Mark Sandrich, que muestra un suicidio de un personaje secundario encarnado por una mujer de clase obrera, me hizo plantear las condiciones estructurales que pueden llevar a una mujer finisecular a darse muerte, más allá de explicaciones subjetivistas ligadas al bovarismo y al tedio. Estos dos conceptos pueden, en definitiva, enmascarar causas estructurales bajo un manto individualista y patologizador.

Así fue como mi motivación principal, convertida en hilo conductor de la tesis, partió del deseo de estudiar las imágenes estereotipadas que a través de las novelas nos han llegado de la mujer decimonónica, especialmente en cuanto llegan al extremo del suicidio. La primera ojeada me reportó a una recua de obras de la literatura universal

⁶ El uso de la “x” responde a un lenguaje que pone el género en cuestión siguiendo la propuesta de Judith Butler (2011). Para ser consecuente con el enfoque transversal de género he decidido usar esta forma de lenguaje aunque no esté validada por la RAE y que a mi parecer da un paso más allá del lenguaje inclusivo.

donde la protagonista escoge la muerte voluntaria como única opción delante de la vida. Existencias tediosas que, asimilándose al vacío existencial, comportaban una propensión hacia el suicidio como un *leitmotiv* escabroso presente en las novelas del s. XIX. Quería estudiar, a su vez, la transformación que estas representaciones literarias femeninas han padecido a lo largo de las décadas mediante sus (re)adaptaciones cinematográficas, donde cada adaptación se imbrica no sólo con la novela original sino también con la época de rodaje.

¿Por qué esta fascinación recurrente de llevar a la pantalla heroínas suicidas decimonónicas? ¿Qué nos dice esto tanto de la época en que las novelas fueron escritas como respecto a la década en que fueron adaptadas? ¿Corresponden estas representaciones a la(s) realidad(es) de la(s) mujer(es) decimonónica(s)? Y por último, y no menos importante, ¿Cómo se han ido transformando y a la vez perviviendo los estereotipos de género en diferentes períodos históricos? ¿Somos capaces de poder analizarlos a través de la analogía entre literatura y cine?.

En este sentido, esta motivación principal me llevaba a estudiar cómo lxs literatxs y cineastxs abordan y deconstruyen la representación literaria estereotípica de la mujer suicida del s. XIX. Período, no lo olvidemos, en el que todo y que se produce un giro en la libertad individual, la mujer se ve cada vez más coartada por la injerencia del poder moral, social, político, económico, legislativo y religioso, sometándose a las necesidades de la sociedad patriarcal. La libertad es sobre todo una libertad masculina basada en los ideales de la Ilustración fundada sobre la sumisión femenina (Amorós, 1985; Bolufer, 1997; Hardisson, 1999).

Femmes fatales y ángeles del hogar: entre el adulterio y el suicidio

Teniendo en cuenta que la mayor parte de heroínas suicidas eran adúlteras, cabía considerar qué posible vinculación existía, como representación, entre el suicidio femenino y el adulterio en un contexto donde la irrupción con fuerza del amor romántico cuestionaba la vinculación entre amor “verdadero” y/o “pasional” en relación a los matrimonios concertados. Esta división creaba una colisión moral en clave de género. Mientras se penalizaba el adulterio femenino, se daba por supuesto que era difícil encontrar el ideal del “amor verdadero” dentro de los matrimonios burgueses y de alta alcurnia. Escogidos éstos, por norma general, por condicionamientos y presiones

sociales: voluntad de los padres, intereses y transacciones pecuniarias o comerciales, deseo de escalada social, entre otros. Adriansens (2001) escribe respecto al adulterio femenino:

¡Adúlteras! Este epíteto, aplicado a la mujer, ha arrastrado consigo, durante siglos, ecos de una severa, cuando no implacable condena, acompañada, generalmente, de un morbosos estremecimiento o de un inquietante escalofrío. Nada es capaz de atraer mejor la atención de la gente que una pasión desordenada cuando ésta, además, va acompañada primero de peligro, y luego, de reprobación (2001, p.11).

La reprobación hacia el adulterio⁷, tal y como indica el mismo autor, ha sido dirigida casi exclusivamente hacia la mujer. Siguiendo esta línea argumental, Adriansens (2001) asevera que, por el contrario, el adulterio masculino “ha gozado, casi siempre, de consideración muy distinta, tanto desde un punto de vista legal como social” (2001, p. 11). Consecuentemente, mientras que según el autor, un Don Juan o un Casanova suscitan una admiración silenciosa o manifiesta, en las antípodas se encuentra el desprecio hacia personajes como Mesalina. Desdén que del mismo modo planea sobre las protagonistas de las obras escogidas para analizar. Pecado y delito que quizás sólo puede redimirse a través de la muerte. O incluso ni así, ya que el suicidio es un pecado capital sin remisión.

¿Es el suicidio una metáfora de un pecado tan nefando, el adulterio, que no tiene la mínima posibilidad de absolución? ¿Una condena que impide el acceso a la vida celestial?. Es más, ¿es la imagen simbólica del agua, donde muchas de ellas se ahogan, un intento desesperado de limpiar la ciénaga que su vida adultera representa? ¿Un inútil bautismo para acceder a una vida celestial cuya puerta se ha vetado con el suicidio, y donde no hay expiación social posible en la terrestre? El suicidio se muestra como “única” elección posible. Mientras que las imágenes que representan el *modus moriendi* nos conducen a representaciones simbólicas que deben ser analizadas desde las narrativas literarias y fílmicas.

En la otra cara de la moneda, en este contexto del s.XIX, el suicidio y el adulterio se toleran como resortes de una desmesura trágica que parecen situarlas más allá del orden moral común. En definitiva, las suicidas traspasan el umbral de su

⁷ Seydoux (2011), recoge en *Las mujeres y la Ópera*, la especial categorización, en términos de género, a este respecto. Pone como caso paradigmático *Così fan tutte* (Mozart, 1790) donde, en boca de Guglielmo y Ferrando, se enuncia una creencia masculina hegemónica al pensar que todas las mujeres – tal y como hace referencia el propio título de la ópera– son infieles por naturaleza y por ende, indignas de ser amadas. En cambio, no se cuestiona el adulterio masculino que se percibe como que los hombres “tienen todos los derechos” (Seydoux, 2011, p.65).

sufrimiento precedidas con una actitud de rebeldía ante el destino, el rechazo de toda fatalidad, el empeño por mantener el control sobre la propia existencia hasta el último instante. Suicidio como paradoja y tensión extrema entre control y rebeldía, castigo y fuga. Contradicción que se encuentra también entre una Ilustración hegemoníamente masculinizada y un Romanticismo que preserva las dicotomías de género a la vez que choca con el orden moral burgués (Hardisson, 1999). Coincidiendo estos elementos, en paralelo, con un cambio drástico en las relaciones materiales de producción, donde factores como la Revolución Industrial, alteraron el orden inmanente del Antiguo Régimen de forma vertiginosa. Disruptura abrupta del orden que produjo fenómenos como la *anomia*, utilizando el concepto de Durkheim (2012)⁸, causante –para el sociólogo francés– de un aumento significativo de ciertos suicidios tanto femeninos como masculinos.

El estigma y la patologización médico-social de la identidad y sexo-afectividad femenina

No se puede obviar que, los preceptos misóginos imperantes que anidaban en la sociedad decimonónica, se amparaban en una ciencia médica pretendidamente “objetiva” y “neutral”, donde se patologizan los malestares e injusticias sociales, interpretando los intentos frustrados o exitosos de suicidios femeninos como disfunciones psíquicas (principalmente la histeria⁹) o como estados transitorios de enajenación mental. Es decir, la ciencia médica, que se construye desde la misoginia social, intenta solaparla bajo las pretensiones de la objetividad científica, a la vez que sigue perpetuando los estigmas y prejuicios hacia la mujer¹⁰, individualizando –incluso biologizando– las causas derivadas de aspectos estructurales.

Las heroínas literarias escogidas padecen todas, un sinnúmero de sensaciones y estados de ánimo representados como negativos, que engloban un fenómeno común: el ya mencionado tedio unido a la melancolía. Las causas que suscitan este “nocivo” malestar están relacionadas con el inamovible rol que padece la mujer decimonónica. Me refiero al matrimonio y a la maternidad como destino. En este aspecto, la misérrima

⁸ Primer estudio del considerado como padre de la sociología, publicado en 1897.

⁹ Me refiero a la histeria como enfermedad inventada (M. Gilbert y Gubar, 1998; Montilla, 2016; P. Maines, 2010; García Dauder y Pérez Sedeño, 2017, *et alter*).

¹⁰ García Dauder y Pérez Sedeño. (2017). *Las “mentiras” científicas sobre las mujeres*. Madrid: Catarata

existencia vegetativa a la que está relegada la mujer como ángel del hogar¹¹, condiciona esta vida tediosa y carente de libertad. Ante este confinamiento valetudinario a la que es sometida la mujer del s.XIX, el tedio se presenta como pariente de la muerte. El suicidio representado como la única ruptura total con este fenómeno opresivo preñado de muerte en vida o una no-vida.

La mujer burguesa decimonónica (proyectada en el cine, literatura y en el arte en su faceta multidisciplinar) tiende, de manera recurrente, a someterse al sufrimiento por desengaño amoroso que desemboca en la melancolía, la efervescencia y la rendición de las emociones cristalizándose en la autodestrucción. Huelga decir que este discurso es perpetrado por gran parte de los artistas varones que brindan mensajes moralizantes a su público. Perpetúan la imagen, a través de la literatura, de que aquellas mujeres que desatienden el rol preceptivo de ángel del hogar y su función en aras de la procreación, caerán en el *estigma*¹² que comporta el desenfreno de las emociones y la sexualidad, siendo susceptibles a su propia autodestrucción.

Estigma conceptualizado por Goffman (2008)¹³ como aquella identidad deteriorada, que a modo de marca(je) social contaminante, ostentan aquéllxs que se desvían de la normatividad. Aplicable a la *femme fatale* decimonónica y a su “despreciable” y “corrupta” influencia en las mujeres que se le acercan. Las estigmatizadas reciben el ostracismo social como profilaxis de su potencial corrosivo. El *estigma* es un concepto que va más allá –aunque también se vincula en cierta manera– con los mecanismos de la patologización. Su influencia desafía los mandatos de género que al mismo tiempo la denostación pública de su figura se encarga de mantener. Arquetipo que funciona como engranaje social del orden. Figuras situadas aparentemente al margen del espacio simbólico cuando en realidad ocupan un espacio central. Monstruos que muestran la realidad deformada (Delgado, 2007). Suicidarse, a su vez, comporta un estigma sobre la víctima y allegados (Ferreira, González, Piñeiro y

¹¹ Tal y como indica Arias (2012): “La imagen del ‘ángel del hogar’ parte de un poema del poeta inglés Coventry Patmore, en recuerdo de su primera esposa, publicado en 1854, teniendo rápida difusión en la prensa y narrativa europeas, dirigidas a la mujer, de la segunda mitad del siglo XIX” (p.9).

¹² El *estigma* es un concepto que popularizó el sociólogo canadiense Erving Goffman (2008), adscrito a la Escuela de Chicago.

¹³ Para Goffman (2008) el estigma va más allá del concepto de psicopatologización. Es una identidad social deteriorada en el sentido que la sociedad establece un marcaje en función de la normatividad. Este estigma no sólo afecta a la persona a la que se marca sino a los que la rodean. Es en este sentido que especifica las “propiedades” contaminantes del estigma. Funciona como control social al crear una frontera profiláctica con los colectivos señalados a los que se quiere dejar al margen de la sociedad.

Ritvo, 2012). Aspectos interrelacionados que se analizarán con minuciosidad en el marco teórico.

La estigmatizada *femme fatale* –que se erige como una de las figuras centrales dentro del acervo cultural fílmico-literario– aparece recurrentemente en mi investigación como arquetipo reiterativo en la literatura decimonónica y sus adaptaciones fílmicas. A la vez que parece existir una imbricación entre este arquetipo y el de las llamadas bováricas. *Femmes fatales* y bováricas, condenadas, muchas de ellas, a la expiración voluntaria dentro de la literatura y el cine. Deudoras –salvo contadas excepciones– de la amenaza del patriarcado al incomodarse por la incipiente emancipación de la mujer (Dijkstra, 1994). Motivo, más que suficiente, para que la *femme fatale* sea cribada de ilusorios mitos, falsas creencias y miradas promisorias carentes de realidad. Propiciadora de habladurías salaces por parte del patriarcado y la guadaña homogeneizadora social, la *femme fatale* preconiza la sensualidad, la sexualidad insaciable, el temor, la oscuridad y, metafóricamente, la emasculación de la jerarquía falocéntrica. Alejada de la plomiza cotidianeidad conyugal, esta antiheroína o heroína –según el grado de naturaleza vitriólica atribuida– se erige como la adúltera o la promiscua prototípica. Infiel de la ideología patriarcal, de espíritu indómito, que abre la Caja de Pandora para dinamitar el orden social establecido. Una “traidora social” que se construye como fiel a sí misma en la medida que sigue su intuición, sus deseos y sus instintos que la ideología dominante pretende coartar. Representada bajo la metáfora del animal salvaje que se erige como advertencia social a la libertad (sexual) femenina que deviene en inefable fatalidad.

En la literatura decimonónica y en el Séptimo Arte proliferan – salvando las distancias entre unas y otras– conspicuos ejemplos de *femme fatale*. Desde las recurrentemente citadas y emblemáticas *Madame Bovary* (1857) y *Ana Karénina* (1877), a la balzaquiiana duquesa de Langeais o la no menos inquietante Wanda von Dunajew –llevada al cine recientemente por Roman Polanski (2013)–, siendo ésta la protagonista de la controvertida novela *La venus de las pieles* de Leopold von Sacher-Masoch (1883). La constatación de la recurrencia de este arquetipo femenino, me condujo a plantearme las causas que ejercen esta fascinación y su relación tanto con el orden social como con la construcción de la sexualidad femenina como desviación. Analizar esta imagen estereotipada se convierte en un arma poderosa para desenterrar esta cohorte de restricciones propias de una sociedad androcéntrica. Fenómenos restringentes que tienden a intrincarse debido a sus dimensiones sociológicas,

antropológicas, psicológicas y filosóficas plasmándose en la literatura y, posteriormente, en el cine.

El terror obsesivo del hombre, que se desprende sobre todo del discurso psicoanalítico iniciado por Freud (1972 [1905])¹⁴, relega a la mujer al ostracismo, fuera de la Historia. Por otra parte, la mujer se convierte en la Otra, creada a partir del modelo masculino universalizador, que le niega la construcción de su propia identidad como ser individual. La(s) mujer(es) aparece(n) como la desviación de la norma, en el sentido foucaultiano. Destinada(s) a deslizarse, como precaria(s) funambulista(s), en la línea patriarcal continua de ser o Santa (ángel del hogar) o Puta (*femme fatale*). El Séptimo Arte no ha sido ajeno a este discurso, manipulando y condicionando la mirada espectacular a través de un sistema binario: según el cual la subjetividad de la mirada pertenecería al hombre, mientras que la mujer y lo femenino se construirían como objeto receptor. Esta situación se mantiene en la actualidad en la mayoría de los filmes de tinte comercial. Como defiende elocuentemente Julia Kristeva (1983): “la acción (el hombre) se contrapone a la pausa de contemplación (el cuerpo de la mujer): la mente masculina es el motor de la diégesis, mientras que la mujer se reduce a espectáculo” (p.12). En definitiva, la mujer se ha quedado en silueta, en cuerpo. El hombre como *telling* (en su versión de relator) y la mujer como *showing* (la pasiva mostrada).

Volviendo a la figura del “ángel del hogar”, me refiero a esas mujeres condenadas a una vida pasiva, a la querencia de libertad y de goce, de la actividad y la pasión, de la indolencia y el apetito. Relegadas –en pos de la autocomplacencia masculina– a un confinamiento valetudinario que erosiona en la figura posterior de la *Kinder, Küche, Kirche*. Esposas y madres recluidas en un espacio doméstico despolitizado. Sin renunciar a la vida, son víctimas de una existencia muda y gris. Huérfanas de valores –ante la utopía de una vida ubérrima– son impelidas a atravesar páramos desiertos, dentro de los confines del hogar. Se encuentran en esta tesitura las ya mencionadas adúlteras y, por citar sólo algunas otras, también encontramos a: *Effi Briest* (1894), *Ruth* (1853), Hetty Sorrell¹⁵ o Ana Azores¹⁶. Todas ellas encorsetadas al ámbito del hogar y la procreación y enfangadas –sin atisbar nuevos horizontes– bajo el brumo lúgamo de la cotidianidad y un vacío abisal. Todo este volumen de obras con

¹⁴ En 1905 Freud escribe *Tres ensayos sobre teoría sexual* donde habla de la prostitución en términos muy equiparables a la concepción de la *femme fatale* a través de su teoría de la perversión polimórfica que asocia también a la etapa infantil.

¹⁵ Protagonista de *Adam Bede* (1859) de George Elliot.

¹⁶ *La Regenta* (1884).

mujeres suicidas, que se iba agrandando a medida que profundizaba aún más sobre el tema, contrastaban con la escasez de teorías literarias respecto al suicidio femenino en la literatura decimonónica, como se verá en el subcápite del estado de la cuestión.

Otro arquetipo recurrente, tanto en la ficción literaria como en la fílmica, es la mujer *mors in vita* que me llevó a cuestionar tanto el suicidio consumado, como el truncado intento suicida. Mujer muerta en vida, que junto a la bella muerta, conforman arquetipos femeninos –no sólo novelescos, sino también operísticos y teatrales– que permean dentro de las postrimerías del siglo XIX. Aunque adolecemos de una amplia visión de la realidad en la que se suscribe la mujer decimonónica, los datos que utilizan lxs historiadorxs aportan diferentes matices de un mismo cariz restrictivo: la legislación del matrimonio; la falta de potestad de poseer propiedades y ejercer control sobre el dinero; el ideal patriarcal que les exigía un papel sacrificado y el “desconocimiento” de su propia sexualidad y el arduo mosaico de dificultades e impedimentos a la educación y al sector laboral. Factores que empobrecían su imagen de forma demoledora e injusta, condicionando e impactando sobre los cuerpos femeninos y sus subjetividades, tal y como se quiere demostrar en la presente investigación.

Concreción de las hipótesis a validar y de los objetivos del estudio

A medida que avanzaba en mi investigación, para evitar la presumible dispersión de todas las preguntas y posibles hipótesis que me iban apareciendo a medida que perfilaba mi marco teórico e iba analizando las obras, me vi impelido a acotar unas hipótesis concretas que acabaron ligándose las unas con las otras. Una concatenación de hipótesis que se vinculan mutuamente desde lo más general a lo más concreto y que enuncio a continuación:

1. El contexto histórico del s. XIX donde se produjeron las novelas con heroínas suicidas, imbuido por el (Pos)Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo, marcó una determinada representación del suicidio femenino ligada a una imagen concreta del amor, de la mujer y de los valores morales

inculcados por la moral burguesa. Orden social tan asfixiante que se materializa en el tedio. Sentimiento que se vislumbra como una constante que acaba llevando a las protagonistas a darse muerte por su propia mano.

2. La asfixia que producía este orden social burgués en los ámbitos sexo-afectivos, corporales y de binarismo de género, se equipara a un superyó incorporado que se traduce en un tedio que aparece como el elemento recurrente del suicidio femenino. Aunque el suicidio no acabe consumándose, el tedio termina anidando de tal forma en el alma de la protagonista que ésta se consume en una *muerte en vida* equiparándose a lo que denomino como un *suicidio en diferido*. Es decir, a una muerte instalada en vida.
3. El tedio, como la histeria, es una somatización de la injusticia y la desigualdad de género imperante. Se suicidan delante de la época que les ha tocado vivir.
4. El suicidio femenino en la época finisecular se presenta en un doble rasero dependiendo de si se quiere afirmar o cuestionar el orden social: el suicidio femenino visto como castigo imperdonable para las adúlteras o como vía de escape y forma de rebeldía femenina.

Asimismo, ligados a las hipótesis, los objetivos que han guiado mi investigación son los siguientes:

1. Analizar las representaciones de las mujeres suicidas decimonónicas y las causas atribuidas a sus muertes voluntarias.
2. Realizar un estudio, con mirada interdisciplinar y perspectiva de género, que aborde la relación entre orden social, representación de la mujer como la Otra y suicidio femenino en la época finisecular.
3. Estudiar cómo lxs literatxs y cineastas del s. XX y XXI abordan y deconstruyen la representación literaria estereotípica de la mujer suicida del s. XIX.

4. Compensar, modestamente, el vacío dejado por los estudios literarios sobre esta temática concreta para equilibrarlo con los estudios que se ocupan al respecto en otras disciplinas. Realizando, por tanto, una recopilación que responda a testimoniar cuáles son las circunstancias –dentro de una perspectiva interdisciplinar y no siempre desde una vertiente ginocéntrica– que conducen a la mujer decimonónica a darse muerte a sí misma como solución draconiana a sus tormentos.

Estado de la cuestión

La temática del suicidio tanto masculino como femenino ha sido una de las grandes cuestiones analizadas especialmente desde la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología y la medicina –en su especialización psiquiátrica–, con el objetivo de buscar teorías lo más universales posibles. Es óbice resaltar que muchas de estas teorías no discriminan por género, y en el caso que lo hagan, el suicidio femenino se construye en relación dialéctica y comparativa con el suicidio masculino. No se puede (de)construir ni hablar de uno sin el otro, especialmente porque lo masculino se ha construido, hegemónicamente, como lo *universal* mientras que lo femenino se ha construido como la *otredad* en mecanismos de oposición simbólica¹⁷. En este sentido, en la pretensión de crear teorías universales suele primar la mirada androcéntrica.

En cambio, desde las teorías literarias y fílmicas, el suicidio (femenino) es un tema menor o es una cuestión que se coteja caso por caso –con exhaustivos estudios comparativos entre ellos–, llegando pocas veces a teorías más globales que unan las diferentes casuísticas en una teoría global respecto a las corrientes literarias. Es decir, la mayor parte de estudios sobre el suicidio, dentro de las teorías literarias y fílmicas, parten más desde enfoques microscópicos y minuciosos sobre suicidios de heroínas concretas, en lugar de atender a la casuística que las liga dentro de determinadas corrientes literarias y/o períodos históricos.

¹⁷ Tal y como se resalta desde los estudios de género y desde posturas feministas dentro de la filosofía, psicología, antropología, sociología, *et alter* con autoras como Rosaldo, 1974; Ortner, 1974, Kristeva, 2017 [1987]; Lerner, 1986; Rubin, 1986; Butler, 2011; Wittig, 1992; Osborne, 1993; Cixous, 1995; Chodorow, 2003 e Irigaray (2009). Sin olvidar la importante contribución de Pierre Bourdieu (2000) en *La dominación masculina*.

En este aspecto, encontramos ensayos sobre *Madame Bovary* (1857) o *Anna Karénina* (1877), especialmente enfocados al estudio de cada obra o autor¹⁸ relacionando en múltiples ocasiones a los personajes con la vida del literato, resaltando este enfoque especialmente en la obra de Nabokov (2010). Interesante en este panorama se encuentra el estudio de Cano Gaviria (1984), donde se analiza el impacto que tuvo *Madame Bovary* (1857) así como *Las flores del mal* (1857) a través de los juicios que sufrieron sus respectivos autores. Importante tenerlos en cuenta en este estado de la cuestión si se quiere ver la dialéctica entre las obras literarias y las sociedades donde éstas se crean.

Se encuentran también estudios comparativos entre diferentes protagonistas literarias que se han englobado dentro del término patologizador de *bovarismo*. El enfoque predominante es ver las influencias sobre Flaubert en la creación del personaje de Emma¹⁹ o hacer un análisis comparativo entre el personaje de Emma y otras heroínas literarias como Ana Ozores²⁰ en *La Regenta* (1884) de Clarín, o en personajes como Eustacia Vye y Edna Pontellier, entre otras. En este aspecto se incluyen las comparaciones entre Emma Bovary y el personaje de *El Quijote* (1605) por la vinculación de ambos a la ausencia del principio de realidad. Aunque el tratamiento de cada uno de estos personajes tenga un sesgo de género. Mientras que personajes como Emma Bovary han sido patologizadas como bováricas, Alonso Quijada –alias el Quijote– se acaba representando con el tiempo como un modelo altruista a seguir.

En todos estos estudios el suicidio, si aparece, se analiza como un factor más de la obra –asociado a las características psicológicas de las protagonistas más que a las causas sociales que las rodean– en lugar de poner el foco sobre el mismo. El objeto de estudio es la creación de los personajes relacionándolos de nuevo con: 1) la vida del autor; 2) los influjos literarios que recibe y 3) los aspectos vistos como más “psicológicos” relacionados con el tedio y la melancolía.

¹⁸ Ejemplos de los estudios acerca de *Madame Bovary* (1857) serían los siguientes. Vargas Llosa (2011) en *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* realiza un ensayo que analiza esta obra como la primera novela moderna de la historia de la literatura universal. Lottman (1991) en *Gustave Flaubert*, estudia su vida para ponerla en relación con la creación de sus personajes. Medrano (2014) en *Los frutos secos: análisis de las obras Flaubert* (2014), analiza la figura de Bovary en relación con las demás obras del escritor galo. Respecto a *Anna Karénina* (1877) encontramos a Ríos (2015) que en *Lev Tolstói: su vida y su obra*, engarza su personalidad en la construcción de personajes. En *Vida de Tolstói* de Rolland (2010) se realiza el mismo enfoque de estudio mientras que en *De la realidad a la literatura* (2002), Pitó realiza un exhaustivo análisis de Anna Karénina como personaje.

¹⁹ Resalto *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín* de Préneron (1996) como obra comparativa.

²⁰ *Madame Bovary - La Regenta: Parodia y contraste* (1989) también escrita por Préneron.

En los casos que se realizan teorías más globales sobre el suicidio desde las teorías literarias éstas no acaban de tener la repercusión que ameritarían dentro de la comunidad académica. En este sentido, encontramos la tesis de Vieco (2016) que relaciona suicidio femenino con la represión de la sexualidad y, que no obstante, ha tenido escasa repercusión. Sin embargo, sí que se encuentran obras que analizan la sexualidad a través de la literatura analizando la representación sociocultural de las adúlteras, de las *femme fatale* y de las suicidas –entre otras–. Estudios que se enmarcan dentro de la temática más global de la construcción de la sexualidad femenina a través de la historia de la literatura²¹. Si se quiere situar a las suicidas decimonónicas dentro de su contexto histórico, es imprescindible tener como referentes obras que hablan del *pudoricidio* que significó la publicación de algunas de ellas. Dalmau (2012), emprende esta tarea y a su obra se le suma Žižek (1999), sin desdeñar los estudios literarios de la construcción de la sexualidad femenina dentro de la ópera²².

Más allá de las teorías literarias sobre la representación de la sexualidad, se ha de tener en cuenta otras disciplinas y ciencias que teorizan acerca de la construcción de la sexualidad y el deseo, así como la corporalidad y las emociones. Encontramos como referentes a Rubin (1986), Butler (1990 [2011]), Monique Wittig (1992), Osborne (1993), Cixous (1995), Chodorow (2003) e Irigaray (2009) –entre otras– que, a través del sistema sexo/género analizan las construcciones identitarias y sexo-afectivas. En la misma línea, María Jesús Zamora (2013) edita una recopilación de artículos científicos que, desde distintos ámbitos, analizan la construcción de la corporalidad femenina en el devenir de la historia²³. Breton (2013) y Chodorow (2003) son, a su vez, referentes dentro de la antropología del cuerpo y las emociones como constructos socio-culturales sobre los cuerpos. Respecto a la construcción del deseo, no podemos olvidar la obra de Bataille (2010, 2015) ni las aportaciones de Foucault (1976) y Kristeva (2002) en su estudio sobre el amor, la sexualización femenina y el psicoanálisis.

Retomando el panorama académico literario encontramos los estudios de Montesinos (2005, 2014) que son relevantes al esclarecer conceptos como la melancolía

²¹ El compendio editado por Gómez, Zambrano y Alonso (1997) y titulado *El sexo en la literatura*, es una obra que recoge estas construcciones sobre la sexualidad desde la Grecia Clásica hasta la literatura del s.XX, deteniéndose en la inglesa, la germana, la norteamericana e la hispánica.

²² En este sentido se encuentran, de forma central, la obra de Starobinski (2007) *Las Hechiceras: Poder y Seducción en la Ópera* y *Las mujeres en la ópera* de Seydoux (2011) aunque esta última no se centra tan específicamente en la sexualidad femenina aunque la aborda.

²³ En *La mujer ante el espejo. Estudios corporales* (2013) recoge artículos de Carmen Gallardo, M^a Jesús Torquemada, José Manuel Pedrosa y Fernando Gómez entre otros siete autorxs.

y el tedio vinculados a los suicidios literarios y reales²⁴, aunque no llegue a establecer una teoría que los una en una relación causa-efecto. En la línea de desentrañar la madeja melancólica que envuelve a las heroínas suicidas, encontramos las obras de Mishari (2003), Canales (2013) y Dieter (2010) que a la vez realizan comparaciones entre distintos géneros literarios: ópera, teatro, novelas y las relacionan con las vidas reales de lxs literatxs que las escriben. Se añade, en la representación literaria del tedio decimonónico, a Bessa-Luís (1988 [1979]) en su análisis de la angustia, el tedio y la *saudade*, realizando también comparativas entre las obras de lxs literatxs y sus vidas. En esta temática, que se centra más en el tedio y la melancolía colindando con el suicidio sin acabar de establecer un vínculo causal, encontramos obras más específicas de género como el compendio *Taedium feminae* (1998) de Rosa de Diego y Lydia Vázquez. Todxs estxs autorxs tienen un enfoque que pretende desentrañar la vinculación entre las obras literarias vehiculadas por la melancolía como elemento literario decimonónico. Estudios que relacionan esta melancolía decimonónica con el llamado *Mal du siècle*. En el plano filosófico, la estela de Lars Svendsen (2006) trasciende su ámbito académico e influye en teorías literarias sobre el tratamiento del tedio en la literatura, así como lo hace la obra *Sol negro* de Kristeva (1987).

Dentro de las teorías fílmicas con perspectiva feminista encontramos diversas referentes. Todas ellas cuestionan las imágenes estereotipadas de las mujeres en la pantalla vinculadas al concepto *Mujer* como construcción social dentro del orden heteropatriarcal. Algunas de ellas relacionan las teorías literarias en la adaptación fílmica²⁵. La compilación *Mujer, adulterio y cine*²⁶ (2003) recoge esta mirada transversal entre cine, literatura y construcción de género. Todo y analizar la conjunción dialéctica ente estos tres factores, sólo Pérez Ríu (2000) aborda, sin que sea su foco analítico central, la temática del suicidio femenino²⁷. Seger (2007), sin tener un enfoque feminista, aborda el arte de la adaptación cinematográfica centrándose en la elaboración de los guiones y los escenarios a través de la comparación literaria.

El estado de la cuestión del suicidio dentro de la sociología, la filosofía, la psicología y la antropología es mucho más amplio, ya que, como comentaba, ha sido a

²⁴ Especialmente dentro del s.XIX, aunque no se ciña a una época determinada para su análisis.

²⁵ De Lauretis (1992), Pérez Ríu (2000), Pardeza (2004); Donapetry (2006), Cruzado (2009), P.Maines (2010), Zamora (2013) y Zecchi (2014).

²⁶ Se encuentran los escritos de Bacerra, Candelas, Aguión, Fariña *et alter*.

²⁷ En este caso en concreto encuadra su estudio dentro de la época victoriana tal y como recoge su título: *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas* (2000).

menudo un problema central de reflexión e investigación. En este campo no se puede ignorar la importancia de teorías teológicas sobre el suicidio que deben ser revisadas sobre la genealogía del poder y el saber, siguiendo en este sentido, la estela de Foucault (1966). Se pueden distinguir las teorías que, en este campo, tienen una mirada sobre el suicidio más estructural (filosofía estructuralista y post-estructuralista; sociología y antropología). Estos enfoques estructurales se centran en escudriñar las causas más allá de las “características personales” de lxs suicidxs. Teorías sociológicas sobre la muerte voluntaria, como las elaboradas por Durkheim (2012 [1897]), Mauss (1899) o Halbwachs (1930) han tenido una amplia difusión y aceptación no sólo dentro de sus propios ámbitos académicos sino que también fuera de ellos.

En este aspecto, es imposible hablar de suicidio sin mencionar a Émile Durkheim, fundador de la sociología contemporánea, cuyo exhaustivo estudio sigue siendo una de las obras capitales de referencia. *El suicidio* (1897) es una de las obras más citadas en todo el corpus teórico y bibliográfico que comprende mi investigación, aunque no se limite a hablar sólo del suicidio femenino. Su mirada no distingue género en lxs suicidas a diferencia de Marx (1864), que se centra en el suicidio femenino y las condiciones materiales de vida de las obreras. Estudios relevantes no sólo por su contenido sino porque fueron escritos en la misma época en la que me cino para analizar las obras literarias.

Dentro de la psicología y la medicina, el suicidio se ha analizado principalmente por el psicoanálisis y la psiquiatría desde un enfoque individualista más que estructural. Estudios que se vinculan con la construcción diferencial del superyó (Levinton, 2000). Es necesario hacer una revisión de todas estas teorías psicologizantes, problematizándolas, desde una mirada contextual y estructural. Contextual, ya que se inician con Freud en los albores del s. XIX, y estructural porque deben analizarse desde una perspectiva que cubra tanto los estudios de género como las teorías sobre el control social y la arqueología del saber (Foucault y Davidson, 2002; Szasz, 2008). En consecuencia, las teorías sociológicas, filosóficas y antropológicas, tanto desde una perspectiva feminista como desde un prisma del control social, me permitirán poner en tela de juicio los dogmas androcéntricos dentro del campo médico-psiquiátrico y psicoanalítico.

En la mirada de género se debe añadir, de forma imperiosa, las miradas feministas de autoras como Luce Irigaray (2009 [1977]), que merece una mención aparte. Esta autora filósofa post-estructuralista, lingüista y psicoanalista feminista se

centra en problematizar las corrientes psicológicas androcéntricas realizadas por Freud y Lacan. A su vez, sus aportaciones teóricas son ampliamente reconocidas dentro de ciencias como la psicología, la sociología y la antropología. Estos estudios, los cuales no todos hablan del suicidio femenino, son a la vez imprescindibles para cuestionar las miradas patologizantes hacia las mujeres, así como las enfermedades inventadas que se relacionaban con el suicidio.

Apuntes sobre la construcción de la metodología

Respecto a la metodología cualitativa escogida, ésta se ha basado en la hermenéutica aplicada a la intertextualidad dentro de las narrativas literarias y fílmicas. Como he mencionado al principio de esta introducción, el enfoque interdisciplinar de la literatura comparada exige la interconexión dialéctica entre estas dos principales vertientes. Puntualizando, en este caso, que no sólo me refiero a ellas como disciplinas – en cuanto a su faceta de análisis destinadas a la elaboración de teorías–, sino a los propios textos literarios y a sus respectivas adaptaciones cinematográficas entendidas en su dimensión de construcciones culturales y artísticas.

En la vertiente literaria, como se ha visto, las pulsiones entre el mantenimiento y la ruptura del orden moral hegemónico sobre los cuerpos femeninos durante el s.XIX, crearon obras inmortales como *Madame Bovary* (1857) o *Ana Karenina* (1877). Novelas sobradamente estudiadas y adaptadas cinematográficamente hasta la saciedad. Es por ello que, aunque no puedan dejar de ser referentes en mi investigación, preferí en un momento dado de la misma, indagar sobre obras no tan conocidas, o no tan adaptadas, y utilizar la obra de Flaubert y de Tolstoi como espejos comparativos. Obras especulares con las que quiero crear un juego de luces y sombras con aquéllas que he escogido para analizar pormenorizadamente tanto en su versión escrita como fílmica.

Así que, aunque la idea germinal de esta tesis fuese centrarme en dos obras cumbres de la literatura universal: *Madame Bovary* (1857) y *Ana Karenina* (1877)²⁸, que tienen como principal punto de encuentro el adulterio y el suicidio femenino durante el s. XIX, finalmente me decanté por las ya citadas *The Return of the Native*

²⁸ Analizándolas respecto a la exégesis de las mismas en relación a otros textos literarios, mitológicos y operísticos.

(Thomas Hardy, 1878) y *La dulce*²⁹ (Dovstoyevski, 1876), con sus respectivas adaptaciones fílmicas. El contraste literario y fílmico entre estas dos obras no tan conocidas permite ver, a nivel metodológico, diferencias y similitudes entre la obra de referencia, su contexto histórico y su adaptación fílmica. En el caso de *The Return of the Native* (1878), su adaptación homónima³⁰ quiere ser un fiel reflejo tanto de la obra como de la puesta en escena del s. XIX. Por el contrario, en el caso de *La dulce* (1876), se ve el contraste entre la obra literaria de referencia y una adaptación libre, a manos de Robert Bresson (1969), que la traslada a los años 60 del s. XX bajo el título de *Une femme douce*. Todo y haberme decantado por un análisis más pormenorizado de estas obras, realizaré comparaciones con otras obras y filmes con el fin de enriquecer el análisis comparativo.

Una vez superado el consabido *embarras du choix* y con la debida precaución de no diluirme en una neblina que me distanciase de las hipótesis planteadas, procedí a seleccionar estas otras obras literarias y sus adaptaciones fílmicas con el fin de poder compararlas con las obras escogidas. Éstas configurarían el *corpus* principal de la investigación. En este sentido, el análisis literario y fílmico se enriquece también con figuras de heroínas suicidas como *Cécile* (1887), *Tess d'Urberville* (1891), Edna Pontellier³¹ o las archiconocidas *Thérèse Raquin* (1867), *Hedda Gabler* (1891), *Madame Bovary* (1857) y *Ana Karénina* (1877), entre otras. Todas ellas (anti)heroínas que encuentran en la muerte voluntaria una solución *in extremis* para desertar de sus responsabilidades sociales y maritales bajo el yugo opresor de una sociedad heteropatriarcal.

Los motivos de elección de las obras literarias han sido múltiples. Respecto a las obras literarias el principal criterio ha sido que se enmarcasen dentro del bovarismo. Los criterios complementarios fueron su raigambre cultural, el tedio como elemento vertebrador de lxs personajes y la elección del autorx de utilizar un estilo trascendental, aderezado con moralina argumental. Entre las obras escogidas para cotejar en detalle y aquellas seleccionadas en razón de realizar comparaciones más puntuales, suman un total de 29 obras finiseculares, siendo 14 de ellas óperas³².

²⁹ También conocida como *La mansa* o *La sumisa* dependiendo de la traducción.

³⁰ Adaptación a cargo de la BBC realizada en 1994 y dirigida por Jack Gold.

³¹ Protagonista de *The Awakening* (1899), obra de la literata norteamericana Kate Chopin.

³² Algunas de ellas readaptaban mitos greco-romanos desde una mirada decimonónica, otras eran creaciones nuevas.

En relación a la segunda vertiente de análisis centrada en la disciplina del cine, se parte del supuesto que este ámbito nos muestra postulados propios de la época donde se producen los filmes. En esta tarea me centro especialmente en la visión de lxs directorxs de cine al tratar el suicidio dentro del contexto decimonónico de las heroínas de ficción respecto a la obra literaria, pieza teatral u ópera de referencia. Es decir, utilizar el mismo método de análisis intertextual que el usado en la comparativa de las obras literarias entre sí. Este cometido se ha abordado analizando dos aspectos claves: 1) la época de realización del filme y; 2) el universo propio del cineasta basado en un discurso fílmico propio, que como sabemos está formado por el conjunto de códigos específicos y no específicos (Pérez Riu, 2000). A través de las herramientas proporcionadas por la teoría fílmica se pueden esclarecer múltiples lenguajes en las diferentes dimensiones de una película.

Por consiguiente, el análisis se focaliza no sólo en el argumento explícito del guión, si no en la percepción e identificación de los objetos visuales y sonoros, las estructuras narrativas y los simbolismos y connotaciones del conjunto de imágenes que construyen cada filme analizado. Es decir, distinguiendo dos niveles de análisis fílmico-literarios basados en el *telling*³³ y el *showing*³⁴ que, como indica Mercè Coll (2001), son de suma relevancia en la teoría narrativa y, por tanto, podemos extrapolar su importancia como método de análisis para abordar la semiótica audiovisual. El *telling* se relaciona a los elementos verbales equiparándose, por tanto, a la vertiente diegética del filme. Todo y que los elementos extradiegéticos no correspondan exactamente a lo que se atribuye al *showing*, sí que comparten cierta similitud. La *voz en off* como narradorx omnisciente, la alusión de personajes centrales que adquieren relevancia justamente por no aparecer en la pantalla, y por tanto se “muestran” magnificados precisamente por su ausencia³⁵. Éstos podrían considerarse un puente entre las vertientes *telling* y *showing* a analizar.

En cuanto a la selección de las múltiples adaptaciones cinematográficas he seguido el criterio de escoger aquéllas que permiten un mayor contraste entre la obra original y su “traslación fílmica”³⁶. En este sentido, me he guiado a partir de lo que

³³ Elementos verbales, “contar”.

³⁴ Elementos extraverbales, “mostrar”.

³⁵ Adquiriendo por tanto prestancia en la historia. Prestancia como presencia.

³⁶ Restom (2003) en su tesis sobre teorías de la adaptación nos recuerda las problemáticas sobre los términos. Por una parte adaptación, siendo el término que goza de más aceptación, ha mantenido una relación “peligrosa” e “incestuosa” entre literatura y cine debido al objetivo de establecer diferencias

resaltan, reemplazan, rehúsan o introducen con sutileza respecto a la obra de referencia. Se ha de tener en cuenta que algunas de las adaptaciones norteamericanas se realizaron bajo el restrictivo código Hays³⁷ (1934-1968). La censura de corte fílmico que este código represent se muestra como otro factor de análisis en la construcción de estereotipos femeninos, códigos amorosos y representaciones de las ideaciones suicidas. Algunas obras fílmicas, de escasa profusión analítica como *A Woman Rebels*³⁸, ameritan ser rescatadas del olvido ya que impactaron en la época desterrando la miopía de la censura al poner de relieve una serie de factores que se bifurcaban del citado código. El análisis de este filme, cuya novela de referencia se haya descatalogada siendo prácticamente imposible de encontrar³⁹, lo he querido usar como un engranaje entre el marco teórico y el apartado de análisis y discusión de las adaptaciones escogidas. El motivo de esta elección se debe a que este filme permite ver un retrato del contexto decimonónico, introduciendo elementos que enriquecen la investigación, a la vez que sorteas el mencionado código Hays.

Más allá de las estas adaptaciones citadas para estudiar en profundidad, visioné y analicé 26 películas que adaptan obras finiseculares. Entre ellas se encuentran 6 adaptaciones de *Madame Bovary* (1857) y 7 de *Anna Karénina* (1877).

A su vez, respecto a todas estas adaptaciones fílmicas, y siguiendo los parámetros de Carmen Pérez Ríu (2000), podemos distinguir tres tipos. El primer tipo que cita la autora, es el grupo que engloba las adaptaciones y re/adaptaciones de novelas escritas durante el período victoriano⁴⁰ y que quiero extrapolar al período decimonónico sin constreñirme sólo a Inglaterra. Es el más numeroso respecto al número de adaptaciones según el criterio de Pérez Ríu (2000), ya que corresponde con el gran volumen de obras escritas en dicho período. El segundo tipo se refiere a las

entre texto e imagen en una relación de oposición. La autora nos remite a la incomodidad del término por su "implicancia material" que ha llevado a teóricxs a utilizar otras acepciones como trasposición, traducción e incluso re-escritura (Restom, 2003, p. 9-10). El término traslación, también es problemático en la medida en que puede confundirse como un simple trasvase de contenido literario al fílmico. Es por este motivo que lo he escrito entrecomillado. Al igual que Restom (2003), me adhiero más a usar el término adaptación por gozar de más aceptación todo y sabiendo la problemática que conlleva.

³⁷ El código Hays (redactado por Will H. Hays y el reverendo Daniel A. Lord) es el instrumento que ha regido la censura cinematográfica en la época dorada de Hollywood. (Entre otras cosas) establece que cuando se muestra en una película a una muerta debe evitarse darle un aire seductor. (Pardeza, 2004, p.13). A su vez censurada escenas de erotismo y/o amor.

³⁸ Ver Cap. 3

³⁹ Se basa en la obra *Retrato de una rebelde* de Netta Syrett (1930) y se ubica dentro de la corriente realista.

⁴⁰ Como es el caso de *The Return of the Native* de Jack Gold (1994).

modernizaciones de dichas obras literarias; es decir, las adaptaciones libres⁴¹. Para finalizar, en el tercer tipo se encuentran las adaptaciones de obras decimonónicas escritas durante el s.XX⁴². Extrapolando estos tipos de adaptaciones a mi objeto de estudio, éste acoge obras literarias y fílmicas dentro de las diferentes tipologías.

Recalco que el grupo más numeroso al que he escogido darle más notoriedad son del primer grupo, al querer resaltar el contexto victoriano/decimonónico que llevó a exaltar el suicidio como castigo y a la vez como transgresión femenina. Tal y como se puede interpretar del célebre poema *Patmos* de Friedrich Hölderlin (1979 [1803]), de donde nace el peligro nace la salvación también.

Tanto en la elección de las obras literarias como fílmicas he escogido aquéllas que destacaban por su poder semántico en sus capas de subtexto. Es decir, el nivel de elaboración simbólica de las imágenes que (re)crean conceptos abstractos. Entre estos, destacar las imágenes simbólicas que encarnan la melancolía y/o el tedio y el sustrato psicológico de los personajes femeninos en contraposición a los masculinos. En este sentido, los usos simbólicos de imágenes de paisajes como alegorías del estado emocional o la metáfora del espejo en la construcción tanto de la identidad como de la alteralidad.

Metodológicamente, el contraste tanto entre literatxs como entre éstxs y lxs directorxs de cine, desentierra una colección de apólogos de la moral (sexual y generizada) cuyo baldón degrada, en la mayor parte de los casos, a la(s) mujer(es) como imagen. Una degradación –urdida por la necrosada sociedad patriarcal desde tiempos inmemoriales– que la(s) conduce a una suerte de condenación aplazada que se resarcirá, a modo de autodeterminación, al doblegarse *motu proprio* ante la muerte. Las adaptaciones cinematográficas confieren una idea más amplia de la representación de las mujeres decimonónicas en el cine contemporáneo.

En todas ellas, desde el punto de vista de los estudios de género realizados alrededor de la mujer decimonónica, y engarzados a la literatura y al cine como construcción cultural, se puede observar cómo la jerarquía binarista ignora la libre construcción de identidades, trazando –bajo los estereotipos androcéntricos– un ideal deforme y uniforme de “Mujer”⁴³ en pos de la autocomplacencia masculina. Visiones usufructuarias del cuerpo y la psique femenina que no sólo germinan en el arte canónico

⁴¹ Como es el caso de *Un femme douce* realizada por Bresson en 1969 que en su filme traslada la obra de Dostoievsky (1876) en los años 60.

⁴² Como es el caso de *A Woman Rebels* dirigida por Mark Sandrich en 1936.

⁴³ En el sentido simbólico de mujer como construcción social y cultural.

regentado por la mirada androcéntrica, sino que también influyen en autoras pioneras y contemporáneas –en menor medida éstas últimas– dentro del marco literario y cinematográfico, al delinear y denunciar realidades y ficciones de mujeres condicionadas por sentimientos de alteridad, inseguridad, ostracismo...y que encuentran en la muerte voluntaria, como representación literaria y fílmica, uno de los únicos gestos viables de autodeterminación asertiva en la vida. Su último acto posible de libertad personal.

El análisis comparativo entre el mundo literario y el fílmico permiten ampliar el campo de visión sobre las diferentes causas y enfoques morales sobre el suicidio de las heroínas decimonónicas, y las (dis)continuidades en las construcciones de género, en diferentes períodos temporales. En esta convergencia entre palabra literaria e imagen fílmica –en la que se aúna presente y pasado– he tenido en cuenta los dos aspectos anteriormente mencionados formados por el universo del cineasta en su contexto histórico, así como el análisis comparado de los códigos propios entre el cine y la literatura. En este enfoque hermenéutico, opté por vertebrarlo con la técnica de la *descripción densa* de Geertz (1973), procedente de la etnografía. Esta técnica se basa en describir profusamente las situaciones observadas, en este caso los filmes elegidos para el análisis y discusión, en aras de ofrecer una imagen contextual y analítico a través de la propia descripción.

En suma, cuando esboqué las primeras líneas de lo que iba a convertirse en una tesis doctoral, era consciente de que no sólo estaba tratando un tema peliagudo. Por una parte percibía que era una *vexata questio* que suscitaba el lícito desinterés de algunos de mis colegas en el ámbito universitario. Paradójicamente existe una ingente cantidad de investigaciones, realizadas desde casi todos los ámbitos y por una incipiente hornada de autorxs, alrededor de la muerte voluntaria. Abordar esta temática poco estudiada desde el ámbito académico de la literatura y el cine necesitaba de una mirada interdisciplinar de los numerosos estudios que se han realizado sobre esta temática por otras disciplinas académicas. Los pocos estudios realizados desde la literatura comparada me obligaban a ser cauteloso en mi andadura tesinal y, al fijar mi atención en un aspecto poco estudiado hasta la fecha, me obligaba a transgredir los referentes teóricos dentro de mi disciplina para buscar convergencias interdisciplinares. En esta línea integrativa, cabe recordar que, como enunciaba Said (1993), que la literatura debe ir más más allá del provincialismo y el insularismo. Desde este enfoque comparatista, la

literatura es “una experiencia cruzada basada en las ideas de contrapunto, interrelación e integración” (Said, 1993, p.22).

Finalmente quiero constatar – y que sirva de precedente a lo largo de la presente investigación- que mis argumentos, disquisiciones e hipótesis no van abanderadas por ninguna clase de apología a favor del suicidio o su patologización. Sustentar el andamiaje de una tesis precedida por un credo personal sería un error. Menoscararía su rigor. Mi postura, por el contrario, se encamina a apuntalar unas líneas de pensamiento que inviten a esclarecer y dilucidar –abriendo con ello futuras investigaciones– las causas que se atribuyen a las heroínas de ficción decimonónicas a encaminar sus pasos a una *voie d'autodestruction* y el por qué eligen la muerte voluntaria para franquear el umbral de su sufrimiento.

CAP.2 MARCO TEÓRICO

Al ser mi objeto concreto de estudio la representación literaria del suicidio femenino en la época decimonónica y sus posteriores adaptaciones fílmicas, el presente marco teórico, como se aludía en la presentación de la tesis, aborda un primer apartado de contextualización histórica. Éste comprende dos vertientes:

- 1) una primera parte con aclaraciones terminológicas del corte histórico escogido para este estudio, donde es preciso justificar dicho corte para delimitar la elección de las obras literarias, debido a los debates existentes sobre su inicio y finalización y la distinción entre la época decimonónica –que abarca más territorio geográfico– y el período victoriano que sólo se ciñe a Inglaterra. Asimismo, corresponde remarcar –para no crear confusiones innecesarias–, que el hecho de hacer estas aclaraciones entre decimonónico y victoriano no significa que me limite sólo a analizar las obras europeas aunque éstas representen el mayor grosor en mi análisis.
- 2) una segunda parte que aborda la exaltación del suicidio femenino dentro de este período histórico y su vinculación con las obras literarias que se forjaron en él. Este subapartado se construye a través de poner en relación esta exaltación literaria con suicidios reales. Su finalidad es poder ver las mutuas influencias que diversxs autorxs han establecido entre literatura y realidad.

Una vez realizado este primer encuadre, se lleva a cabo con más profusión, y desde un enfoque crítico, una revisión histórica de las teorías del suicidio desde diferentes ciencias sociales. Teniendo en cuenta que la mujer siempre se ha construido como la Otra, el suicidio femenino se construye dialécticamente con la representación del suicidio masculino. Esta representación masculina del suicidio se ha tomado históricamente como universal y hegemónica, siguiendo las mismas lógicas androcéntricas que han permeado la historia y la ciencia. Bien decía Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949 [2018]): “No se nace mujer: se llega a serlo” (p.341). En esta línea y como apunta Herrera (2012): “Todavía se puede ir mucho más

allá y afirmar que efectivamente no se nace mujer, sino que nos “construyen”” (p.239). No obstante, esta construcción hegemónica universal del suicidio, no es total y nos permite ver diferencias de género que se entienden dialécticamente ya que están alienadas a la construcción de la feminidad y la masculinidad.

El segundo gran apartado, se sumerge en una contextualización literaria enmarcada en el período finisecular, al mismo tiempo que pone en relación algunas de estas obras con sus adaptaciones. Se hace necesario, en este segundo apartado, aludir no sólo al contexto europeo sino también, y especialmente, al norteamericano. Es decir, si las obras literarias a las que aludo para compararlas entre sí se limitaran sólo a Europa, se perdería todo un ámbito de influencia angloamericana con obras capitales como *The Awakening* (1899) y el interesante contraste que se desprende de su comparación. En la misma línea de esta contextualización, no sería válido obviar las corrientes literarias que permean este período y los debates existentes entre sus (difusas) fronteras. Me refiero, por supuesto, al (Pos)Romanticismo, el Naturalismo y el Realismo dentro de la literatura occidental. Justamente, una parte de la presente tesis se basa en demostrar cómo las influencias de estas corrientes operan en la construcción simbólica y literaria del suicidio femenino.

Una vez situados estos elementos, se define el paradigma del bovarismo, esencial para entender todas las heroínas de ficción que emulan la caracterización que Flaubert (1857) realiza de Emma. Como apuntaba en la introducción, aunque *Madame Bovary* (1857) no sea el centro de mi análisis, es imperativo recurrir a ella porque crea y/o representa un paradigma literario determinado, sin el cual es imposible entender al resto de heroínas que siguen el rastro de su influencia. Siguiendo este nexo lógico, cabe resaltar como mencionaba en la introducción, que diferentes autorxs han comparado a este personaje femenino con el Don Quijote. Por tanto es interesante, no sólo contrastar a la (anti)heroína de Flaubert con el héroe cervantino sino ir más allá y compararla con los personajes femeninos que aparecen en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615). Las analogías que se pueden hacer entre estos cervantinos arquetipos femeninos –a las que llamaré *las quijotescas*– y personajes considerados bováricos, permiten realizar triangulaciones interesantes en la construcción de las identidades literarias femeninas en contraposición con la construcción de personajes identitarios masculinos. El tercer gran apartado del marco teórico abarca la construcción del tedio como sentimiento recurrente y generizado en todas las heroínas de ficción suicidas o muertas en vida. La perspectiva desde la que se aborda comprende el análisis

sociocultural de las emociones y el cuerpo como construcciones determinadas aunque no deterministas.

Una vez planteados todos estos supuestos que se aúnan en la representación (femenina) del suicidio en la literatura decimonónica, pasaré a abordar el último gran apartado sobre las teorías de adaptación fílmica desde una perspectiva de género. El hecho de que se halle en el último lugar no se debe a que se le atribuya una importancia menor, sino que sirve de concatenación lógica con los subsiguientes capítulos dedicados a analizar las adaptaciones de las dos obras escogidas. Su posición final dentro del marco teórico, también se debe a que resultaría extraño hablar de adaptación antes que del período literario e histórico donde se crearon las obras que la cinematografía adaptó.

El marco teórico se halla atravesado en diferentes grados de intensidad por comparaciones, no sólo sincrónicas, sino diacrónicas. La decisión de realizar comparativas entre diferentes periodos históricos viene motivada no sólo por la introducción analítica de las adaptaciones fílmicas –a partir de la entrada en escena del Séptimo Arte–, sino por la idea que Bruno Latour (1994) aporta sobre la temporalidad moderna. Según este filósofo y antropólogo de la ciencia, la Modernidad es una construcción que crea una falaz escisión entre naturaleza y cultura. Dicha escisión, a *grosso modo*, se sustenta, entre otros postulados, en concebir la temporalidad (histórica) moderna como una flecha progresiva y coherente. Para preservar esta coherencia, escinde los elementos que romperían con ella, ya que se presenta la Historia como una sucesión de revoluciones epistemológicas que arrasan con el pasado, aboliéndolo. Latour (1994), recuerda que el tiempo no es sólo esta construcción lineal sino que se puede interpretar de muchas otras maneras: ciclo, decadencia, inestabilidad, retorno o presente continuo. Aboga por una comprensión multidimensional del tiempo donde pasado y presente se encuentran y se recrean mutuamente.

Contextualización histórica: el mal du siècle y el impacto de las teorías sobre el suicidio.

La lógica que vertebra la exposición del período histórico donde se sitúa la investigación, parte de un primer encuadre histórico del s.XIX, entrando en la distinción sobre diferentes nomenclaturas que se encabalgan –período finisecular, decimonónico,

victoriano⁴⁴, *mal du siècle*,.. – y los debates entre su inicio y, especialmente, sobre su finalización. Una vez centrado este necesario encuadre se relacionará la exaltación literaria del suicidio durante la época decimonónica y el impacto mutuo entre literatura y realidad (suicidios literarios y suicidios reales).

Posteriormente, se mostraran aspectos claves dentro de la historia del suicidio y de las teorías que sobre éste se han elaborado desde diferentes miradas y ciencias (teológicas, filosóficas, sociológicas, antropológicas y médico-psicológicas). Más que un exhaustivo análisis de las mismas, se pretende exponer aquellos aspectos que, a mi modo de ver, han influido más en las diferentes construcciones del suicidio en el contexto histórico-social y literario decimonónico. La mirada médica sobre el suicidio, en su vertiente también psicológica, será cuestionada como un elemento patologizador construido a partir –aunque no sólo– de una visión androcéntrica. Es decir, con un claro sesgo de género.

Para poder visualizar de forma sucinta todos estos elementos, facilitando su lectura, se ha elaborado una tabla que contrasta teorías del suicidio, suicidios literarios y suicidios reales (ver Tabla 1).

Apuntes terminológicos en torno a las difusas fronteras del s.XIX

Todo y que mi marco contextual no se constriñe únicamente al ámbito europeo, si que es necesaria una primera aclaración histórica, aunque resulte obvia, que concierne a la distinción entre época victoriana y el período decimonónico. Mientras la primera se refiere al reinado de Victoria de Inglaterra (1837-1901), el otro abarca unas fronteras temporales imprecisas, donde algunxs autorxs marcan su inicio y su fin más allá del propio s. XIX. A su vez, el período decimonónico amplía el contexto territorial fuera de la Gran Bretaña.

Este período decimonónico, en sentido amplio, coincide parcialmente con el llamado *mal du siècle*, acuñado por Chateaubriand, que engloba al protagonismo que el Romanticismo tuvo como movimiento en la crisis de creencias, valores –y me gustaría añadir que sentimientos– en la Europa del s. XIX (en Janín, 2009). Aunque Chateaubriand se refiere al contexto europeo cabe matizar, en el marco más amplio de mi investigación doctoral, que el Romanticismo tuvo un fuerte impacto en toda

⁴⁴ Restringido, como se verá, al reinado de la reina Victoria de Inglaterra.

América, donde se subrayaron los valores románticos de la libertad conectados al surgimiento de las luchas de independencia y al surgimiento de los nuevos Estados-Nación. Valores especialmente encarnados por mujeres que representan los ideales de la madre-patria (Atlas Histórico de América Latina, 2017; Molina, 2011)

Janín (2009), remarca que este *mal de siècle* no empieza propiamente con el siglo sino en las últimas décadas del s.XVIII, extendiéndose hasta muy entrado el período decimonónico. *Mal du siècle* que, para este autor, se caracteriza por la predominancia de la melancolía, los deseos de evasión, la separación en aumento entre la realidad social y las aspiraciones individuales, el choque entre las corrientes idealistas y las materialistas, así como por el descontento y la insatisfacción. Este autor ve, en la exacerbación del subjetivismo y la exaltación del naciente individualismo, una pérdida de la socialización. Este debilitamiento de los vínculos definido por Janin (2009) como la “falta de control de la colectividad sobre el individuo que lo vuelven frágil, desvinculado y flotante”⁴⁵ (p.326), puede también conectarse con el concepto de anomía que Durkheim (2012, [1897]) desarrolla en su obra *El suicidio*. La muerte voluntaria, como asevera Janín (2009), se convierte para estos idealistas en una liberación carcelaria y “como una vía de acceso a un mundo superior sin límites (...) en este sentido, la muerte voluntaria ejerce una poderosa seducción sobre los vivos” (Janín, 2009, p.327).

La melancolía y el desánimo se convierten en un destino. Los sentimientos grandilocuentes en su vertiente atormentada llegan a su esplendor romántico “mientras el destino prepara en secreto su muerte”⁴⁶ (Citati, 2006, p. 29). No obstante, como pretendo aportar en mi tesis, el tedio se presenta como un sentimiento disímil a la melancolía, aunque pueda vincularse a ésta. Heroínas literarias como Cécile St. Arnaud, Eustacia Vye o Tess d’Uverville, Edna Pontellier, Hedda Gabler o las archiconocidas Emma Bovary y Anna Karenina⁴⁷, por mencionar sólo algunas, padecen este sentimiento común –el tedio-, que las aboca irremediablemente a tomar una decisión tan funesta y draconiana como el suicidio. En su defecto, las condena a una misérrima vida

⁴⁵ Sorprende ver como esta definición se asemeja, salvando las distancias, a la que Bauman (1999) realizó sobre la sociedad líquida surgida del consumismo postindustrial.

⁴⁶ Pietro Citati elabora esta frase en su capítulo de *Afinidades electivas* refiriéndose a la obra de Goethe, donde Ottilie, desbordada por su sentimiento de culpa al haber sentido una gran pasión que la distrae del cuidado del pequeño Otto, se deja morir en soledad. Mientras Eduard, padre del mismo, también movido por la culpa, decide dejar de beber y comer –en suma de vivir- hasta su misma muerte.

⁴⁷ Siguiendo el orden de aparición de las protagonistas en el presente texto, lxs autorxs de referencia son: Fontane (1887), Hardy (1887 y 1891), Chopin (1899), Ibsen (1891), Flaubert (1857) y Tólstoi (1877). El año de las obras se refiere a la primera publicación de las mismas.

vegetativa que puede considerarse un suicidio en vida. Muerte en vida a la cual yo me refiero como *suicidio en diferido*, como apunaba en la introducción. Iré profundizando en estos aspectos a lo largo de la presente investigación.

Siguiendo con las difusas fronteras del período decimonónico más allá de su versión de *mal du siècle*, encontramos a Villena (2002). Este autor explicita que el llamado *Fin de Siglo* –término francófilo que se refiere por antonomasia al fin de siglo XIX– “se extendió hasta bien entrado el XX. Sus fechas teóricas podrían ser 1867-1916. Recordemos que en 1916 falleció Baudelaire y Rubén Darío” (Villena, 2002, p.4). La *Historia de la Literatura* (1994), en su volumen quinto, también sitúa que el s. XIX comprende de forma aproximada desde la Revolución Francesa y el Romanticismo hasta los albores de la Primera Gran Guerra. Dalmau (2012), a su vez, señala que “desde la perspectiva que da el tiempo, el s.XIX no concluyó en la fecha aceptada sino que se prolongó hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial” (p.91). Añade que, durante este período, se produjo el “ocaso del pudor” al que denomina “pudoricidio”. El Círculo de Bloomsbury⁴⁸ –primer tercio del s.XX–, vinculado a nombres como la suicida Virginia Woolf y a personajes como Leonard Woolf⁴⁹, Virginia Stephen, Lytton Strachey, Keynes, M. Foster, Clif Bell y Dora Carrington, entre otros celebridades de disciplinas plurales, destaca por seguir rompiendo el pudor que había dejado incrustado la persistente estela de los robustos cimientos victorianos.

En una fotografía anónima (ver Figura 1) se puede apreciar a diferentes miembros de dicho Círculo en posiciones corporales interesantes a analizar. En orden de aparición de izquierda a derecha encontramos a Virginia Woolf y Dora Carrington, Lytton Strachey en el centro sentado en una silla y a Roger Fry de pie detrás de él y, en el ángulo derecho, a Vanessa Bell. La fotografía se ha realizado en un gran plano general o Plano largo que, según Bárcena (2013), ofrece un mayor ángulo de cobertura de la escena. Estos planos resaltan una situación, dando importancia a la escena en su conjunto, más que fijarse en un detalle en concreto.

Analizando la escena, se observa que las mujeres aparecen todas en un plano inferior a los hombres, sentadas en el suelo. Strachey y Fry ocupan el espacio central, siendo el primero quien se erige como el centro de atención, mientras que ellas se sitúan circundantes a su alrededor en una especie de contemplación admirativa. Analizando en

⁴⁸ También denominado Grupo o Club Bloomsbury. A efecto de esta investigación usaré sus denominaciones.

⁴⁹ Creador, escritor y director de la famosa editorial Hogarth Press que se encargó de publicar la producción literaria de gran parte de los miembros del grupo.

retrospectiva las posturas de esta fotografía en cuestión, y a pesar de los postulados feministas del grupo, se observa en ella una jerarquía en clave de género en la composición de la misma.



Figura 1: En esta fotografía se aprecian las posiciones corporales de algunos de los miembros del círculo Bloomsbury. Extraído de la web de artistaddie. Recuperado de http://www.artistaddie.com/2013_05_01_archive.html

Más allá de esta imagen, el grupo Bloomsbury, viene definido como un “falansterio de intelectuales”, según Gagnault (2011), procedentes de buena familia. Estuvieron empeñados en la denuncia del fariseísmo victoriano y eduardiano rompiendo los moldes en materia de relaciones afectivo-sexuales heteronormativas. Fueron considerados, al mismo tiempo, como los artífices del modernismo británico y la ironía crítica (Godayol, 2006). Su nombre se debe a los encuentros, iniciados en 1904⁵⁰, que realizaban en casa de los consortes Woolf, en el barrio residencial de Bloomsbury, todos los jueves. Tal y como afirma esta autora:

El círculo no ha dejado de fascinar a generaciones de exegetas no sólo por su aspecto de caldera intelectual en permanente ebullición, sino también, seamos sinceros, por la terrible maldad de algunos de sus miembros (...). El gran público, aficionado a mirar por el ojo de la cerradura, no ha dejado de discurrir sobre la gran libertad de costumbres reinante en los *circuleros*. (Godayol, 2006, p.43)

Por tanto, aunque este Círculo se suscriba en los límites del período decimonónico y los trasciendan –ya que se siguen reuniendo hasta el primer tercio del s.XX–, se sitúan a caballo entre dos épocas, siendo importantes por impugnar los postulados morales decimonónicos que les vieron crecer. En este sentido, es interesante introducirlos en la investigación como contrapunto y denuncia de este período teniendo en cuenta que, además, dentro del propio Círculo, algunas de sus miembros más

⁵⁰ Sus inicios, por tanto, estarían dentro del período decimonónico si partimos de que autores como Dalmau (2012) y Villena (2002) sitúan su finalización en 1914.

relevantes se suicidaron. Una vez realizada esta primera contextualización de la terminología que se entrecruza respecto al s.XIX, es importante adentrarse en la exaltación suicida que lo caracterizó. Una exaltación no sólo en el plano literario sino también en las propias prácticas sociales. Suicidios literarios y suicidios reales se imbrican dialécticamente, desarrollándose prolíferos debates sobre las influencias recíprocas entre literatura y realidad.

La exaltación del suicidio entre el *Mal du siècle* y el Fin de Siglo

Es posible que me suicide, pero no quiero morir

Masafumi Oka

El poeta Masafumi Oka se suicidó el 17 de julio de 1975, dejándonos este epigrama. En él se ve una clara escisión entre la voluntad de vivir o morir. Por un lado, no querer morir no implica no suicidarse. Son las condiciones de vida las que pueden impulsar a una muerte voluntaria aunque se desee seguir viviendo en otras condiciones que, por diferentes causas, no se están dando. Una especie de eutanasia, que como diría Ramón Sampedro (1996), se imbrica con la dignidad del buen vivir y la del buen morir. Cuando la vida pierde su dignidad por los condicionantes que la envuelven, la muerte voluntaria aparece como opción. Oka, al igual que muchas de las heroínas decimonónicas, se suicida no por despreciar la vida, sino por “no encajar” en ella. La vida requiere en esos momentos una mutilación, con tal de encajar, que no están dispuestas a hacer. Matarse, no por desesperación sino por deserción vital del período que les ha tocado vivir, con la esperanza de encontrar una vida mejor.

Durante el período decimonónico hubo por una parte una exaltación y apología literaria del suicidio y por otra, un cúmulo de suicidios reales, tanto de personajes relevantes en el mundo artístico e intelectual como de población obrera. Ya Leandro Fernández de Moratín, en un viaje que realizó al Reino Unido en 1793, advirtió: “Conviene todos en que el suicidio es muy común en Inglaterra: las circunstancias exaltan el temperamento melancólico de esta gente, y a fuerza de raciocinar, concluyen que es necesario matarse” (Montesinos, 2005, p.66). Más allá de las consideraciones

étnica/culturales que el autor hace hacia el carácter inglés, las cuáles pueden ponerse en duda, cabe resaltar que realmente se acumulan un amasijo considerable de suicidios en el período decimonónico en este territorio, aunque no sólo en él (ver Tabla 1).

En la vertiente de la fascinación literaria por el suicidio, cabe considerar los mitos greco-romanos que fueron plasmados recurrentemente, con especial énfasis, en las piezas operísticas. Por otra parte, en la literatura de este período, pesan también las influencias sociales e históricas pasadas. En este sentido, influyen las diversas concepciones acerca de la muerte voluntaria que, a *grosso modo*, pueden dividirse en cuatro:

1. Las diversas concepciones greco-romanas aludidas, tanto en contra del suicidio como en su vertiente apologeta. Estas concepciones se verán reflejadas en el análisis de la relectura de mitos como Medea durante el s.XIX, que algunos literatos y compositorxs, cambiando el mito original, convierten en suicida. En la recreación de heroínas mitológicas suicidas durante el s.XIX, se detecta un indudable sesgo de género tal y como trataré de demostrar a través de un mitoanálisis. En otro plano analítico, es importante también tener en cuenta esta herencia clásica que va más allá de la representación del suicidio, ya que protagonistas literarias como Eustacia Vye, el personaje bovárico de Hardy (1878) escogido para mi análisis, se proyecta en mitos clásicos identificándose como alguna de las heroínas trágicas de los mitos greco-romanos⁵¹.
2. El suicidio asociado al sacrificio como autoinmolación, con el ejemplo de los mártires. Esta vertiente de suicidio sacrificial y altruista, como se verá, aparece más en las reescrituras decimonónicas de mitos como Antígona. Especialmente, los suicidios de las heroínas vírgenes se asocian al sacrificio en bien de los valores de la comunidad. No obstante, esta visión de suicidio altruista no aparece como explicación en los suicidios literarios de las heroínas bováricas, cuya muerte voluntaria se adscribe más a la cosmovisión que engloban los puntos 3 y 4. Es decir, a una visión entre el nefando pecado y la rebeldía personal que, salvando sus respectivas distancias, convergen en una idea más egocéntrica/individualista del suicidio.

⁵¹ Alexandre (2004) también cita que personajes bováricos masculinos de Wharton (1913), como Marvell en *The Custom of the Country*, se proyectan también en la mitología clásica.

3. El suicidio visto como pecado por la doctrina canónica hegemónica propugnada desde San Agustín. En este sentido, las muertes de las (anti)heroínas bováricas se interpretan como pecados sin posible absolución.
4. Y finalmente, el suicidio como acto racional e individual que no puede ser sancionado por la doctrina cristiana. Punto de vista que surge con la Ilustración ya que, estuviesen en contra o a favor del suicidio, proclamaba la escisión entre el acto y la moral impuesta por la fe. Suicidas literarias como Edna Pontellier⁵², se inscribirían en esta versión del suicidio conectándose con la deserción social y la rebeldía ante la moral (sexual) impuesta.

Esta clasificación, tiene por tanto, un impacto en la exaltación literaria del suicidio en la época finisecular que se imbrica con algunas de las explicaciones de los suicidios reales. A su vez, se enlaza con las teorías sobre el suicidio que en el s.XIX empiezan a tener una vertiente más sociológica y psicológica⁵³. Las influencias literarias de estas visiones sobre el suicidio, las vemos reflejadas, como decía, en la reinterpretación de los arquetipos de algunas heroínas mitológicas, así como en obras de suma influencia social entre sus lectorxs, como el Werther de Goethe (1774), que se ligó en la época como causante de algunxs de los suicidios reales cometidos por personalidades relevantes. Estos influjos literarios son el hilo vertebrador de este apartado.

Empezando por la recreación de los mitos greco-romanos, cabe mencionar los suicidios mitológicos de figuras femeninas como Andrómaca; Antígona; Casandra; Dido; Fedra; Medea; Yocasta; Laodamía y Tisbe, por citar las más relevantes. Respecto a Medea, Fedra, Dido y también sobre Clitemnestra, Valentis y Devane (1997) recuerdan que “remiten a las imágenes culturales de arpías, fierecillas y psicópatas femeninas (que) han estado con nosotros desde tiempos antiguos. Son imágenes clásicas de la venganza femenina descontrolada” (p.43), sobre la que volveré más tarde.

Sobre esta influencia mitológica en la literatura finisecular, sorprende que en lugar de escoger mitos como el de Ulises, se escogiese a heroínas que se daban muerte⁵⁴, encajando en la exaltación romántica de la mujer emocional y vulnerable cuyo último acto de fuerza es quitarse la vida. El contraste entre lo sublime y la tragedia; entre la vulnerabilidad y la fortaleza femenina, que a su vez se confronta con el héroe clásico

⁵² En *The Awakening* (1899).

⁵³ La profundización en las teorías sobre el suicidio se verá con más detalle en el siguiente apartado.

⁵⁴ Ya fuese a heroínas que se suicidaban en la trama original o a reescrituras de la misma que introducían la muerte voluntaria de estas heroínas modificando el mito clásico.

masculino que suele matar en lugar de matarse. Más allá de los arquetipos greco-romanos, lo que interesa en este estudio son los mitos que se eligen, se exaltan y, especialmente, cómo se recrean en clave de género, tal y como se irá viendo a continuación.

En esta línea del interés en la representación de la muerte, en términos generales que van más allá de los citados mitos femeninos, Pardeza (2004) asevera que la representación de la muerte masculina es promiscua en todos los períodos de la historia del arte. Por el contrario, sobre las representaciones de “la mujer muerta en edad fértil pesa una prohibición tácita, como si constituyera una obscenidad o un sinsentido” (Pardeza, 2004, p.23). No obstante, como afirma la autora, en la segunda mitad del s.XIX, el cuerpo femenino muerto se vuelve más deseable, inundando las diferentes representaciones artísticas de la época. Mórbido deseo que atrae la mirada masculina. Para sustentar esta aserto, recurre a las evidencias conformadas por las imágenes de Ofelias, Atalias, y otras heroínas literarias que “sólo tienen su belleza y su muerte como atributos” (Pardeza, 2004, p.24).

La mentalidad occidental se ve sembrada con estas imágenes, tal como también señalan Mario Praz (1999) y Bram Dijkstra (1994) en su insigne libro *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Por tanto, como concluye Pardeza (2004), esta retahíla de representaciones de mujeres desnudas en la muerte, dentro de un período tan corto de tiempo, denotan “una crisis de valores y de la identidad masculinos (decimonónicos)” (Íbidem). En este certero análisis de la autora, se pueden incluir las imágenes de mujeres suicidas. Muchas de ellas, como decía, recuperadas de los mitos greco-romanos, alterando en ocasiones el mito original.

Mitos, opera y (auto)destrucción

Es dentro del teatro y, especialmente, de la ópera⁵⁵ donde encontramos grandes muestras de estas reconstrucciones mitológicas. En Medea se encuentra un ejemplo paradigmático de mito recurrentemente reconstruido a lo largo de los siglos. Recuérdese que Medea, en el mito original, es hija del rey Eetes de Cólquide y de Ídia (hija de

⁵⁵ Seydoux (2011) resalta que la ópera ha sido una de las artes donde más se ha priorizado un tipo de mujer que no ha sido precisamente la mujer burguesa, doméstica y cotidiana. Fustinoni (2012), en su ensayo *La alienación en la ópera*, de 360 argumentos analizados, encuentra 67 suicidios de los cuales 45 son femeninos y 32 masculinos. A este funesto recuento cabe tener en cuenta, como indica Seydoux (2011), que: “el dolor y la muerte están constantemente presentes y las mujeres son las víctimas inevitables” (p.16).

Océano), siendo a su vez nieta de Helios. Su amor a Jasón la llevó a ayudarlo a robar el vellocino de oro, traicionando a su propia familia. Huye con su amante a Corintio, lugar donde Jasón se promete a Glauce/Creusa, hija de Creonte y más joven que ella⁵⁶. Invadida de rabia por la traición amorosa, Medea mata a Glauce. No obstante, lo relevante de la tragedia es su filicidio, cometido en venganza por la afrenta ocasionada por su amado. Posteriormente, huye a Atenas donde recibe protección del rey Egeo. Matar a sus hijos puede interpretarse como el pecado simbólico de atacar la filiación patrilínea relacionada con el patriarcado griego⁵⁷. Patriarcado griego, del cual no se puede obviar que, como el romano, conforman las bases legislativas, simbólicas y sociales del patriarcado occidental.

Dentro de las enunciadas reconstrucciones de esta tragedia clásica, una obra resaltada como clave por diversos autorxs (Pociña y López, 2007; Janín, 2009; Monrós, 2012; Rossi, 2016), es la del dramaturgo galo Pierre Corneille (1635), que recrea una Medea donde se suicida Jasón, modificando en este aspecto el mito original. También cabe resaltar la Medea de Luigi Cherubini, ópera estrenada en 1797, con libreto de François-Benoît Hoffmann. Así como el libreto de Benedetto Castiglia, convertida en otra pieza operística por Giovanni Pacini (estrenada en 1845). Se encuentra como precedente la famosa ópera homónima de Charpentier, estrenada en 1693 con libreto de Thomas Corneille, que como las anteriores está basada en el hipotexto de la tragedia de Eurípides (431 a.C.).

Seydoux (2011) asevera que en la ópera romántica del s. XIX, lxs personajes no buscan una razón. Se representan como personajes que se dejan llevar por sus inhumanos tormentos que les conducen a la locura y la muerte. Señala que la Medea de Cherubini (1797), después del *Fidelio*⁵⁸ (1805) de Beethoven, inauguró un género que

⁵⁶ Estereotipo de la mujer abandonada por otra más joven, hecho que se relaciona con la pérdida de la belleza física ligada al poder erótico de la despechada y que hace aumentar su ira por ser desplazada, suplantada por otra que antes era ella. Fantasma que persigue como un peligro a la mujer madura, que se convierte en una especie de cáscara vieja sin atractivo.

⁵⁷ Es interesante recordar otra revisión operística de un mito griego como el de Elektra. Richard Strauss, estrena el 25 de enero de 1909, esta ópera arriesgada la cual, según Seydoux (2011), “explora el reino de las madres y el mundo de las mujeres, lo que hoy llamaríamos el mundo matrilineal” (p.139). La presente ópera muestra a una Elektra libre e indómita, que ve su vida más allá de la maternidad la cual rechaza como destino y que es capaz de entrometerse en el mundo masculino sin su permiso ni beneplácito, agrediendo con su carácter y actitud al ideal burgués decimonónico.

⁵⁸ Seydoux (2011) remarca que Mozart y Beethoven hicieron un tratamiento especial hacia las figuras operísticas femeninas. Mientras Mozart, para la autora, seguía una moral más propia del s.XVIII, marcada por una mayor libertad que la que impuso la moral burguesa y puritana del XIX –de la cual somos deudorxs–, Beethoven en su única ópera *Fidelio* (1806) –antes denominada *Leonora* (1805)–

desencadenó, dentro de esta ópera romántica finisecular, una simbolización de las mujeres como seres extremadamente desgraciados cuya desesperación las deparará la locura, la muerte repentina, el suicidio y/o la venganza. En palabras de la autora: «Serán víctimas de circunstancias espantosas. *Ah! Segnata e la mia sorte*. “Mi destino está trazado”, canta Ana Bolena y, en efecto, ellas no podrán escapar de ese destino» (Seydoux, 2011, p.33). Prosigue la autora que la implorante, asesina y vengadora Medea de Cherubini (1797), es deudora del primer retrato musical y psicológico de lo que será la heroína romántica del bel canto. De ahí radica su importancia para aparecer en mi tesis: la impronta que la representación decimonónica de Medea dejó en la simbolización de las mujeres dentro de esta época. Imagen que puede extrapolarse a visiones que aún existen respecto al género femenino.

Seydoux (2011) precisa que de la *Medea* de Cherubini (1797) a la *Favorita* de Donizetti (1840), sin olvidarse de la *Norma* de Bellini (1831), se configura el mismo perfil femenino: la mujer abnegada que no toma las riendas de su destino, siempre sujeta a un poder masculino superior –sea un Dios o un hombre (la representación de Dios en la Tierra)– sin ningún tipo de aspiración propia y sin ninguna voz que pueda clamar en su favor. Sin suerte, con un amor siempre amenazado y de mentalidad frágil, como no podría ser de otra manera dado el contexto social de la época, hegemoníamente misógino por definición. En palabras de la propia autora: “la única meta de su vida es unirse al hombre al que ama y se puede decir que está obcecada con el matrimonio” (p.34). Siguiendo esta línea, puede aportarse que su obsesión se representa en dos variantes de un mismo cuño, vertebrándose la identidad a través del amor que recibe del otro, que le confiere el sentido último de su vida y su razón de ser:

1. Soy amada, nos casaremos y seré feliz.
2. No soy (ya) amada y sólo me queda la locura y/o la muerte.

Es decir, la representación de que la mujer “es” porque es amada y “deja de ser” en el desamor. Visión romántica por antonomasia donde la ideología amorosa subordina la existencia, la identidad y la subjetividad femenina conectándose con la crítica al pensamiento amoroso teorizado por Esteban (2011). Seydoux (2011), delante de esta distópica lógica amorosa finisecular, recalca que es un fiel reflejo de la “errada

convierte a la mujer en liberadora. A su vez, en palabras de Seydoux (2011): “mientras que la mujer es símbolo de la clase ascendente en Mozart, con Beethoven se convierte en liberadora” (p.31).

educación” femenina cuyo resultado es “una fragilidad psíquica manifiesta” (p.35). Por tanto, se cuestiona qué otra opción les queda a estas mujeres si no es la enajenación o el deseo de morir debido a su incapacidad de “asumirse a sí mismas” (Íbidem). Capacidad de la cual, según la misma autora, se las ha privado. Una indefensión aprendida, bajo la lógica amorosa de la abnegación y el sacrificio, que invisibiliza –o naturaliza– la violencia de género estructural a la que están sometidas. Dentro de la visión histórica de la ópera, según Seydoux (2011), en muy pocos años y durante el período decimonónico, “las escenas líricas de Europa estarán literalmente cubiertas de cadáveres y, más que nunca, la ópera será sinónimo de historias de amor y muerte. En las mujeres sinónimo, también, de locura” (p.36).

Volviendo específicamente a Medea, en todas sus reconstrucciones, ésta realiza el infanticidio de sus hijos al igual que en el mito original. Sin embargo, un hecho que emerge en ellas es la existencia o ausencia del suicidio y quien lo comete. Como se ha visto, en el mito original no hay ninguno. En las versiones del s. XVIII, el suicidio es masculino –en la de Corneille (1635) se suicida Jasón y en la de Charpentier (1693) Creonte. Mientras que, tanto en la de Cherubini (1797) como en la poco conocida versión decimonónica de Pacini (1845), es la propia Medea la suicida.

En la reconstrucción de Cherubini (1797), Medea se suicida arrojándose a las llamas (Rossi, 2016, p.7-8). Cabe considerar que la autoincineración, como *modus moriendi* que se remonta a los más antiguos mitos y leyendas (Janín, 2009. P.162), se puede entender como un sacrificio a la divinidad o por el bien de la colectividad como un acto purificador. Como era purificador la quema de las brujas que aún seguía vigente en los inicios de la ópera en pleno Renacimiento y período barroco. En este aspecto es óbice recordar que el verdadero trasunto de la Medea clásica son sus artes mágicas. Es temida tanto por sus artimañas sibilinas como por su don de invocar poderes sobrenaturales. Según Aurora López (2007), Medea:

domina tanto la magia blanca como la negra (...). Por otra parte domina el arte de la palabra, elemento fundamental en acciones mágicas, que pone en juego Eurípides al presentar toda la maquinación de su venganza, maquinación que el dramaturgo considera también producto de su naturaleza femenina (p.124).

Maga y sabia, cuyo intelecto se pone al servicio de artimañas dentro de la visión misógina y androcentrista que estigmatiza a las mujeres que tienen no sólo inteligencia, sino voz y voluntad propia. En la ópera encontramos una cohorte de hechiceras más allá

de Medea. Seydoux (2011), se plantea que “cuando una mujer tiene poder o poderes ajenos al poder político, será hechicera o la acusarán de serlo” (p.23). Se puede añadir, en su reverso, que el deseo de poder político de la mujer junto con sus dotes de liderazgo, se demonizan para desnaturalizarlos como forma de deslegitimación política. Seudoux (2011) prosigue preguntándose retóricamente si una bruja puede ser algo más que una mujer marginal, para posteriormente responderse que, en las sociedades androcéntricas, la mujer relegada será considerada loca o hechicera. Siguiendo la estela de este argumento, la lógica se mantiene al revés: a las mujeres fuertes que se las quiere expulsar del ámbito público o político –donde quieren hacerse ver y ocupar un lugar–, se las marginará bajo acusaciones de locas y hechiceras. Forma, primera y última, de descrédito. A su vez, la centralidad del hombre en los argumentos, comporta que pocos sean vistos con estos atributos de magia negra.

En consecuencia, sabiduría y magia –o fuerzas ocultas en su sentido de oscuras– caracterizan al prototipo de hechicera clásica bajo la perspectiva decimonónica⁵⁹. Medea es un claro ejemplo donde, mientras que en la Grecia clásica estos dos atributos también se supeditaban a su naturaleza heroica de descendiente de los dioses (es nieta de Helios), en siglos posteriores la marcan con el estigma de la bruja medieval que pasará a ser la *femme fatale* decimonónica. Pardeza (2004), hábilmente, muestra el trasvase de esta genealogía simbólica respecto a la mujer. En sus propias y sugerentes palabras:

En el imaginario del s.XIX la bruja se ve sustituida por la mujer fatal, cuyos atributos e iconografía tienen que ver con los monstruos femeninos de la mitología antigua – esfinge, sirena, medusa, pantera– y por las histéricas, a menudo fundidas en una sola figura (p.286).

Dos caras del mismo miedo masculino al poder femenino, simbolizado éste por fuerzas telúricas y coléricas. Incluso en la época clásica –como se ha visto– el poder de Medea era temido y denostado, a diferencia de la temerosa admiración que provocaban personajes como Hércules, otro semidiós. Caracterización de la mujer que se deja llevar por sentimientos de venganza provocados por la ira, los celos y la rabia del desamor.

⁵⁹ Entre otros ejemplos a destacar se encuentra en *Dido y Eneas* de Purcell (1689) donde la tiránica princesa Dido es apartada de su amor por una hechicera sin nombre. Más allá de personajes míticos clásicos convertidas en brujas no heroicas, encontramos personajes como la *Alcina* de Haendel, (1735), o a la wagneriana Ortrud al final de *Lohengrin* (1850) “que paga con su vida sus maleficios de hechicera” (Starobinski, 2007, p.27).

Mujeres en desmesura que salen de la virtud que, como decían los clásicos, se encuentra en el punto medio de la templanza.

En el libreto de Benedetto Castiglia (1845), musicado en ópera por Giovanni Pacini, Medea se suicida después de apuñalar a sus hijos. Pacini recrea en la obra como Medea, a la que quieren desterrar de Corinto, intenta irse con sus hijos y por ellos suplica: “I miei figli!...son empia, ma madre—/ Mi rendete i miei figli, o crudeli!.../Io vi prego, mi prostro (...)”⁶⁰ (Castiglia, 1845, p.26). El hecho de que se le niegue, la lleva al filicidio al igual que en el mito original. Uno de los centros del debate en esta adaptación operística, más allá de plasmar el conflicto por el que Medea pasa, es de a quién pertenecen lxs hijxs, si al padre o la madre. La pulsión entre la patrilinealidad y la matrilinealidad. En la escena IV del primer acto, Medea expresa el conflicto de dejar los hijos al padre, ya que ve que los deja como prenda casi de cautiverio, más que dejárselos a un padre amoroso. A la vez, se niega a ser suplantada por otra madre (Creusa), que no sea ella. Defiende el derecho de propiedad matrilineal sobre lxs hijxs, rebelándose a las leyes consuetudinarias patriarcales, donde lxs hijxs eran propiedad del *Padre*:

MED.: Ah figli!... se privi –mai foste di madre,
Se vili lasciarvi –in preda qui al padre!
Ah tutti pria spenti –si spenti...non de’
Mia prole aver madre –mai altra che me!
(Castiglia. 1845, p.10-11)⁶¹

Más tarde, en la escena IV del segundo acto, hace un alegato a la madre abnegada frente a un padre ausente que ahora los reclama. No deja de ser vista como un ángel del hogar que para Virginia Woolf (1932) nunca acaba de estar lo necesariamente muerto, debido a su pervivencia en el imaginario decimonónico burgués⁶². Para Medea, si el padre los mira, sus hijos están perdidos ya que serán privados del amor que siempre les ha dado como madre:

MED.: Io gli allevava...ed egli
“Sempre a’ suoi figli intorno,

⁶⁰ “mis hijos!... soy impía pero madre- Devolvedme a mis hijos, o crueles!.../Os lo suplico, me prostro (...)” (Castiglia, 1845, p.26).

⁶¹ “Ah hijos!... si privados - alguna vez fuerais de madre/ Es vil dejaros –en prenda aquí...al padre!/Ah todos aparagados –sí, apagados....no debe/ Mi prole tener madre – nunca otra que no sea yo!” (Castiglia, 1845, p.10-11).

⁶² Tal y como incica Seydoux (2011), Woolf aconsejaba a las mujeres con retorcer el cuello al ángel del hogar, “ese ser inalcanzable, la pureza personificada, completamente desprovisto de pensamientos y de deseos propios” (Woolf en Seydoux, 2011, p.173).

D'altro curar mai non pareo" Ma volgono
 Oggi più di ch'ei non li guarda
 (...)
 Que' miseri me sola
 Hanno, e tal padre!... e s'egli a lor s'invola
 Perduti son! ⁶³ (Castiglia, 1845, p.17).

Finalmente, delante de la imposibilidad de poder llevarse a sus hijos con ella, decide matarlos y luego, modificando el mito original, matarse ella. No sólo le lleva a hacerlo el dolor del desamor y la traición de Jasón. Ni tan sólo la impotencia de ser una madre ignorada y con intención de ser suplantada como tal por la nueva esposa de éste. Sino que, también los mata para salvarlos del padre y de la ausencia materna que implica su destierro. Y, especialmente, porque la ley se los ha otorgado finalmente al padre:

MED. O ferro, o tu compagno fido mio (traendo il pugnale)
 Ministro a mie vendette pur sarai...
 Figli innocenti...puri...
 Oh quanti vi sovrastano perigli!...
 Ambi morran... sono a Gisone figli...
 Vedrà il mondo qual vendetta
 Gustar voglia una tradita:
 Questa fémina reietta
 Nuova Erinni diverrà.
 Saprà alfine la rivale
 Che Medea non è avvilita,
 Quando freddo il mio pugnale
 Al suo cuore scenderà
 (...)

MED. Non appressarti...arretrati...
 Volle Medea vendetta...l'ebbe e muor (s'uccide)⁶⁴ (Castiglia, 1845, p. 35).

Como se puede interpretar de estos versos finales que clausuran la ópera finisecular, la venganza de Medea matando a Creusa es necesaria para no envilecerse. Aunque se apiada de los dolores que han sufrido sus hijos los acaba matando por serlos de Jasón. Se convierte en una Erinias, la representación femenina de la venganza en el

⁶³ "Yo los criaba...y ellos/ "siempre con sus hijos entorno,/del otro curar no se percataba" Pero quieren/ Hoy más de lo que le toca (...)/ "Me tiene, y tal padre!... y si a ellos él se gira/ perdidos están!" (Castiglia, 1845, p. 17).

⁶⁴ "MED.: Oh hierro, a tu compañero me confío (trayendo el puñal)/ Ministro de mis venganzas tú serás/ Hijos inocentes...puros.../Oh cuántos peligros os sobrarón!/ Ambos mueran... son de Jasón hijos.../ Verá el mundo que venganza/ Gustar quiera una traicionada:/ Esta mujer paria/ Nueva Erinia se convertirá/ Sabrá al fin la rival,/ que Medea no ha sido envilecida,/Cuando frío mi puñal/en su corazón descenderá/ (...)/ MED.: No me apreséis...paraos.../Quiere Medea venganza,...la tuvo y muere (se mata)" (Castiglia, 1845. P.35).

mundo clásico. Cabe constatar que Medea no sólo se venga de Jasón sino de la legalidad patriarcal y de la sociedad en su conjunto. Matando a los hijos, mata al padre.

En versiones posteriores de esta tragedia sigue predominando el suicidio femenino de la protagonista. Como ejemplos, se encuentra *Médée*, la ópera de Darius Milhaud (estrenada en 1939), con libreto de su mujer Madeleine Milhaud, y en la versión literaria y poco conocida de León Daudet (*Médée*, 1935). Como se ha ido exponiendo en los párrafos precedentes, las alteraciones que sufre en el s.XIX el mito de Medea tienen que ver especialmente con la incorporación del suicidio femenino de la heroína clásica, modificando la trama original.

Esta abrupta alteración puede vincularse tanto por la morbosa fascinación que suscita la muerte femenina ya aludida por Pardeza (2004), como por la apreciación de que la vida de la mujer –vulnerable y frágil– no tiene sentido si no es amada. Se puede añadir que, si se la priva de sus hijos, si deja de ser ángel del hogar desde el prisma patriarcal, no puede seguir viviendo ya que “es” en relación a los otros, a los que se debe, y no por ella misma. Dejar de ser ángel del hogar comporta convertirse en ángel caído, la *fallen woman* decimonónica que, enraizada en la visión de la bruja medieval, recibe a cambio el ostracismo (suicidio social) o la alternativa del suicidio físico. Tal y como se cuestiona la estudiosa de la ópera, Hélène Seydoux (2011), es difícil seguir viviendo “sin el manto reparador de la ternura humana” (p.120) o en un mundo donde todo el mundo te ignora. Ignorar a un ser humano es una forma sibilina, silenciosa y cruel de maltrato. Frecuentemente ligado al abuso de poder. En este caso, del poder que se deriva de la asimetría entre la sociedad y la persona individual. Forma extrema de castigo social a quienes se desvían de las normas alterando el orden.

Según Aurora López (2007), las reconstrucciones sobre Medea eclosionan más tarde, resaltando que lo que llama poderosamente la atención “es la ingente cantidad de reelaboraciones, no sólo literarias⁶⁵, sino también en los ámbitos de la música, las artes plásticas, y el cine⁶⁶ durante el siglo XX” (p.161). Matizando este dato, Rossi (2016) a su vez, expone dos premisas. Por una parte, y al igual que López (2007), remarca la reconstrucción continuada de estos mitos pero no sólo a lo largo del s. XX. Por otra parte, aduce que a pesar de ésta fascinación europea por la reconstrucción del mito de Medea, éste había tenido escaso interés en la Inglaterra anterior al *Ottocento*, a

⁶⁵ Como curiosidad, citar la desconocida obra de Carmen Posadas (2013).

⁶⁶ Encontramos tres adaptaciones emblemáticas: *Medea* (Pier Paolo Pasolini, 1969); *Medea* (Lars von Trier, 1988), basada en un guión de Carl Theodor Dreyer adaptando a Eurípides; *Así es la vida* (Arturo Ripstein, 2000), adaptación libre.

excepción de la versión de Richard Glover en el s.XVIII. Parte de este interés puede verse reflejado en las siguientes imágenes (Figura 2 y Figura 3), que recogen a dos Medeas distanciadas por el tiempo.



Figura 2. Klara Ziegler como Medea. Theater Museum. s.d.

En esta imagen (Figura 2), vemos a la famosa actriz alemana Klara Ziegler interpretando a Medea el 15 de diciembre de 1871 en el Meininger Hoftheater. Klara Ziegler fue una de las actrices alemanas más importantes en la segunda mitad del siglo XIX. La foto pertenece a una serie de retratos de papel casi idénticos del estudio fotográfico Raschkow en Breslavia y recogidas en el *Theater Museum* (s.d.).

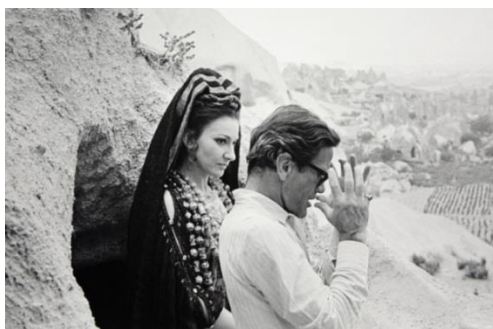


Figura 3. Pasolini dando instrucciones a Maria Callas. Zero. 2017.

En la Figura 3 vemos a Maria Callas encarnando a Medea en la película de Pier Paolo Pasolini (1969). Caparrós (1995) destaca de Pasolini su peculiar sensibilidad y su forma de combinar “la crudeza naturalista hasta extremos insospechados de obscenidad, con el lirismo místico-mitológico más insólito” (p.222). Esta combinación, prosigue este crítico, puede hallarse en obras como *Edipo Rey* (1967) y *Medea* (1969).

“Venganzas” de mujeres iracundas: abandono de lxs hijxs, filicidios y suicidios.

No obstante Aurora López (2007), advierte que durante la época victoriana Medea adquiere una gran popularidad. Es este un período, durante el cual una serie de dramas y burlesques la rescatan y la trasladan sobre la escena británica, subsiguiéndose una serie de traducciones de la obra del tragediógrafo griego. Entre 1845 y 1878 Rossi (2016) recuenta cinco burlesques, dos dramas y una obra de teatro, entre otras adaptaciones⁶⁷. Esta autora nos recuerda que este revival de reelaboraciones de Medea:

va collegato con il dibattito sul divorzio e sul voto alle donne, con la legislazione riguardante l’infanticidio e con la nascita del movimento femminista in Gran Bretagna. In quest’epoca il mito di Medea si rivela emblematico soprattutto per la rappresentazione del desiderio di emancipazione sociale e politica delle donne: il personaggio, antitetico rispetto alle immagini della figlia fedele, della moglie devota e della madre accudente che costituiscono il caposaldo dell’ideologia vittoriana, mette in discussione in maniera radicale i valori della subordinazione e della passività femminile e si presta a divenire portavoce delle rivendicazioni femministe” (Rossi, 2016, p.11)⁶⁸

Es decir, en medio de los debates conectados con la emancipación social y política femenina (derecho al sufragio y derecho al divorcio), más la legislación sobre el infanticidio, Medea emerge como la antítesis del modelo de hija, esposa y madre sumisa, devota y leal, dentro del marco contextual del nacimiento de los movimientos feministas británicos.

Entre los textos escritos por mujeres reelaborando el mito en esta nueva y naciente dirección feminista, Rossi (2016) destaca como particularmente interesantes el poema de Augusta Webster (1879) y la ópera de Amy Levy, escrita en 1882, pero publicada en su segundo volumen de poemas *A Minor Poet and Other Verses* (1884). Sin olvidar, entre las mujeres que reescriben la tragedia de Medea, a Matilda Herón

⁶⁷ Las burlesques de: Robinson Planché (1845); Jack Wooler (1851); Robert Brough (1856); Mark Lemon (1856) y la de J. Addison y J. Howell (1878). La conocida obra teatral del dramaturgo Ernest Legouvé (1856) representado en el *Lyceum Theatre of London*. Los dos dramas, titulados *Medea en Corintio*, escritos progresivamente por John Heraud (1857) y por Gordon Willis (1872).

⁶⁸ “va ligado al debate sobre el divorcio y sobre el voto femenino, con la legislación referida al infanticidio y con el nacimiento del movimiento feminista en Gran Bretaña. En esta época el mito de Medea se revela emblemático especialmente porque representa los deseos de emancipación social y política de las mujeres: el personaje, antitetico respecto al imaginario de la hija fiel, de la mujer devota y de la madre solícita que constituye el epítome de la ideología victoriana, pone en discusión de manera radical los valores de la subordinación y de la pasividad femenina y se presta a devenir portavoz de las reivindicaciones feministas” (Linguanti, 2016, p.11).

(Monrós, 2012). Esta última realiza una traducción de la *Medea* de Ernest Legouvé⁶⁹, llevada a cabo en 1857 y publicada en 1861 que, según Monrós (2012) “causó sensación en los escenarios neoyorquinos suponiendo el punto más álgido de su carrera académica” (p.146).

De entre todas estas autoras, resalto para el tema de mi estudio, que Amy Levy se suicidó a la edad de 27 años en la casa paterna, mediante la asfixia con gas. Como motivos de su suicidio se aducen causas como sus reiteradas depresiones –producidas por sus avatares románticos–, así como su creciente sordera. Oscar Wilde, reconociendo su labor literaria, le dedicó un obituario en la revista femenina que dirigía (*Women's World*).

Tanto en la versión de Webster como en la de Levy, Rossi (2016) nos reporta la intención de las autoras de dar voz a Medea. La primera crea un sujeto autónomo que rompe las estrechas fronteras y los límites que le han sido impuestos, dejando al margen amante e hijos para reconstruirse a sí misma lejos de su trágico pasado. La segunda, aparentemente más fiel a la versión original según Rossi (2016), privilegia la representación de la hostilidad social fundada sobre prejuicios racistas –cabe recordar que la autora era judía– y sobre la preeminencia masculina y las inalterables relaciones entre hombres y mujeres, remarcando la alienación de las segundas y la crueldad colectiva respecto a las que se alejan de los cánones (Rossi, 2016, p.20).

Para Valentis y Devane (1997), la mitología, la literatura y la cultura popular han moldeado imágenes de mujeres enfurecidas, obviando el hecho de que su ira provenía de su discriminación real. Exclusión que las vetaba –entre otras cosas– de la expresión de cualquier manifestación agresiva. Ya fuera ésta un simple enfado o la más implacable de las furias. La represión patriarcal experimentada desde la niñez para encajar en el prototipo de la “niña buena”, les hace reprimir emociones vinculadas a la masculinidad, que en ellas se convierten siempre en negativas y contraproducentes.

Para las autoras referidas, estas emociones se enmascaran muchas veces detrás de enfermedades mentales o físicas, mucho más aceptadas. En la enfermedad mental como encubrimiento de la rabia producida por la injusticia no expresada, y a menudo vivida desde el inconsciente, encontramos la histeria. Enfermedad prototípicamente femenina e inventada a lo largo del s. XIX como forma social de canalizar el malestar

⁶⁹ *Medea. Tragedia in tre atti*, (1854). Cabe resaltar que Legouvé defendió la igualdad en la diferencia enfatizando la fundamental división entre los sexos otorgando la superioridad moral al entonces visto como sexo débil.

femenino (García y Pérez, 2017). Malestar que también se puede ocultar, según Valentis y Devane (1997), detrás de la manipulación, la conducta pasivo-agresiva, la fatiga crónica, el control o las amenazas suicidas. Las autoras recalcan, que en esta vertiente se abren debates entorno a célebres suicidas literarias decimonónicas como Emma Bovary, Anna Karénina y Edna Pontellier, ya citadas con anterioridad en la presente tesis. Vistos estos personajes movidos por una “furia irresuelta (que las) conduce a la parálisis o a actos autodestructivos” (p.85).

En la vertiente de mostrar la furia sin tapujos, las autoras citan a Medusa y Medea. De hecho, para ellas, Medea es una versión de Medusa. Clitemnestra, Lady Macbeth y la Reina de la Noche en la *Flauta mágica* de Mozart, serían otras variantes de la Medusa mitológica. Mujeres que fueron bellas⁷⁰ y, a raíz de su furia, acaban convertidas en monstruos cuyas miradas, imposibles de sostener, petrifican. Siguiendo la estela de este argumento, las autoras añaden que, la fascinación por este mito, desde Freud hasta los psicoanalistas masculinos contemporáneos, se debe a que lo explican como la representación de un arquetipo “femenino feroz, vengativo, asexuado, castigador, implacable y castrador” (Valentis y Devane, 1997, p.88). Arquetipos, la mayoría de ellos, relacionados con la voraz *femme fatale* decimonónica.

En resumen, estas autores recogen evidencias de que Medusa (y sus *alter ego* como Medea) se convierte en “el símbolo de la oscuridad femenina y la rabia enfurecida. La mujer que la mire a los ojos no se convertirá en piedra; más bien verá en esos ojos tortuosos un espejo de su propio dolor” (Ibídem). Mientras, como se ha visto, olvidadas autoras victorianas daban voz a Medusa/Medea, ocultando detrás de ésta, su propia subjetividad oprimida.

En general, a Medusa nunca se le dio el estatus de víctima a diferencia de Perséfone. En el polo opuesto de la represión, para Valentis y Devane (1997), “siempre ha existido mujeres que han elegido no ser cómplices de las fuerzas represoras y que han utilizado los secretos de la furia femenina, compartiéndola con las demás para hacer avanzar la causa feminista” (p. 90). Recurriendo a la Dra. Teresa Bonesatti, las autoras apuntan a su vez que la venganza contra los hombres es considerada antifemenina, siendo una tradición de las mujeres dóciles al patriarcado. Una vez más la mujer insurrecta como antinatural delante de un pacífico, domeñable y dulce ángel del hogar decimonónico. Por tanto, “atrapadas entre una furia que exige venganza y una cultura

⁷⁰ El escultor renacentista del s.XVI, Benvenuto Cellini representó la belleza de Medusa en su escultura *Perseo y Medusa*. Obra por la que Percy Shelley se fascinó (Valentis y Devane, 1997).

que amenaza con el castigo, la vergüenza y la pérdida del atractivo sexual, algunas mujeres todavía eligen la venganza” (p. 181)

Dentro de estas venganzas femeninas, Valentis y Devane (1997) apuntan que dentro de la cultura occidental se encuentran dos modelos hegemónicos a seguir, también presentes en la actualidad. Uno escenificado en el mito de Medea, que se basa en cobrar venganza a través del daño a lxs otrxs. En el otro, la venganza se materializa en la propia autodestrucción. En definitiva, en ambos casos la venganza es el único asidero para la afirmación de una misma y el reclamo de los precarios poderes que posee en el mundo, “si una mujer se siente impotente, pasiva e incapaz de actuar, la venganza verificará la presencia del auténtico yo que ha estado agitándose en su subconsciente” (Valentis y Devane, 1997, p.191).

Por otra parte, se puede encontrar un vínculo entre el abandono de lxs hijxs perpetrado por Becky Sharp, Edna Pontellier, Madame Bovary y Anna Karénina (entre otras) y el extremo de matarlxs al que llega Medea. En este sentido, estas dos obras como las recreaciones de Medea, se llevan a cabo en este contexto social de debate sobre el divorcio, el cuidado de lxs hijxs y la emancipación femenina al que aludía más arriba. En este mismo escenario, emerge la figura literaria de Hetty Sorrel, uno de los personajes secundarios de la primera novela de George Elliot (Mary Ann Evans) y titulada *Adam Bede* (1859). La obra nos retrae a una mujer bella e inocente que, seducida por un donjuanesco soldado, tiene un hijo fuera del matrimonio al cual abandona en un campo. Posteriormente, arrepentida, intenta recuperarlo. Sin embargo, el niño ya ha fallecido y ella padece el ostracismo de la sociedad que la acusa de asesinato. Conmutada su pena gracias a su amante, finalmente es desterrada. A su vez, en la novela aparece reflejada la desesperación, la angustia, su embarazo no deseado, entre otros factores. Factores que la abocan a pensamientos suicidas (Eliot 2000 [1859], p.405-411) y a un intento frustrado en el último momento (Eliot, 2000 [1859], p.390-391).

Hetty Sorrel podría interpretarse como un híbrido reflexivo entre la mujer que abandona a sus hijos y aquella que los mata. Esta obra de Elliot (1859), tiene una notable adaptación fílmica realizada por la BBC en 1992 dirigida por Giles Foster, titulada igual que el libro. A diferencia de la novela original, el filme empieza directamente con el juicio de Hetty Sorrel, en contraste con la obra que se centra más en la descripción de Adam y el resto de los personajes de la novela –ubicada en el pueblo de Hayslope–. A su vez, en la novela, el juicio no aparece hasta el libro quinto, desde

los capítulos XXVI hasta el XLVIII⁷¹. En el filme, es a través de flashbacks que se muestran los pormenores que han conducido a Hetty a su juicio por presunto filicidio. Al mismo tiempo, su intento de suicidio no es tan explícito como en la novela.

Los diferentes hilos conductores asumidos de forma divergente en la novela y en su adaptación, hablan de los cambios históricos respecto a las maneras de narrar para seducir y captar la atención del público de la época, tanto en la literatura como en el cine. Mientras en el s.XIX se busca un orden cronológico que confiera coherencia y consistencia a la obra, el cine del XX busca una ruptura para captar los matices emocionales de lxs protagonistas, atrapando al espectadorx en la incertidumbre emocional. En la novela, hay un orden racional supeditado a la lógica temporal; en el filme el orden está supeditado a la emocionalidad, merced a la ruptura lógico-temporal. Ambos canales, como medios de comunicación, a su vez exigen estrategias expresivas disímiles.

Otro presunto infanticidio donde no queda claro el culpable, es el que relata Henry James (1893) en *La otra casa*. Aunque en este caso no es la madre la asesina (ya que muere al poco de dar a luz), hay la sombra de la duda sobre el padre, lo que lo convertiría en un filicida. No obstante, aunque no se sabe quien cometió el crimen, la sospecha recae sobre todo en las dos mujeres protagonistas: Rose Armiger y especialmente en Jean Martle. A James le interesa más el estudio psicológico de los personajes por mediación de este crimen, que no la o el autor material del mismo. La hija –Effi–, no obstante, es vista como un obstáculo para cada uno de los personajes al ser la que impide, por mandato materno, que el padre –Tony Bream– se vuelva a casar.

Es la primera novela de Henry James y la única que en su trama aparece un crimen. La mayor culpabilización que recae sobre las mujeres nos muestra las suspicacias que el género femenino produce en la época. Mujeres vistas como sibilinas, arribistas y sin escrúpulos que no se frenan delante de un infanticidio para conseguir sus metas. Ya sea la venganza –como Medea– o para poder contraer un matrimonio socialmente beneficioso. Lxs hijxs vistos como obstáculos –en el caso de Effi– o como medios de conseguir hacer sufrir a los hombres/padres –en el caso de Medea–. Por otra parte, la posibilidad que haya sido el padre el filicida recordaría a una Medea inversa, donde mata a la hija no como venganza hacia la madre, sino como liberación del mandato que ésta le ha dado.

⁷¹ Eliot, G. (2000 [1889]). *Adam Bede*. Barcelona:Ediciones de Bronce.

Otros mitos clásicos, reelaborados en la época decimonónica y cuyas protagonistas son heroínas suicidas, serían los anteriormente citados de Antígona, Andrómaca, Casandra, Dido, Fedra, Yocasta, Laodamía y Tisbe. Cabe resaltar que los puntos en común de estos arquetipos míticos sería la de ser mujeres cuya situación de marginación social las lleva a una muerte primero social y, posteriormente, física. Son metáforas morales de las consecuencias del comportamiento rebelde delante de la autoridad, aunque algunas de ellas, como Antígona, estén amparadas por los conceptos del deber familiar ligado a nociones religiosas. Es decir, en este caso, la noción del deber familiar y de “hacer lo justo” –que representa Antígona– se enfrenta a la nueva legalidad civil/cívica que representa la emergencia del nuevo Estado, creado por Creonte, y que ella desobedece. La mujer conservadora de la tradición y el hombre como innovador. Su suicidio no es baladí, ya que con su muerte restablece la justicia divina castigando a Creonte con la soledad⁷². Para Loraux (1989), en la Antígona de Sófocles, “se mezcla de modo inextricable un suicidio muy femenino con algo similar a un sacrificio no sometido a las normas” (p.55). El mito de Antígona fue rescatada por mujeres, como en el ensayo de George Elliot (1856)⁷³ y el verso de Mary Russell Mirtford (1827), con su poema *Antigone. A Portrait in verse*.

Los monstruos que muestran. Frankenstein como mito e intento diacrónico de ingeniería social

Un mito surgido en la propia época victoriana, es el *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). Una interesante interpretación feminista de este *monstruo* se encuentra en Bridget Christie (2017). Para ella, esta criatura puede representar perfectamente las mujeres que no encajan en los moldes sociales. Criaturas engendradas por hombres que acaban odiando un cuerpo que no les pertenece. Un cuerpo social, campo de batalla del orden. Como curiosidad expone que, en la célebre noche que Byron, Polidori, Percy Shelley y ella compitieron por crear un cuento de terror⁷⁴, ella les dijo a sus congéneres masculinos que llevaría “un poderoso símbolo de masculinidad” colgado al pecho

⁷² Cabe recordar que el suicidio de Antígona trae consigo otras muertes voluntarias de familiares de Creonte: su propio hijo (Hemón) y su esposa (Eurídice).

⁷³ Elliot, G. (1856). *The Antigone and its Moral* en Monrós, L. (2012). *Persiguiendo a Safo: escritoras victorianas y mitología clásica*. Valencia:JPM Ediciones.

⁷⁴ Escena también representada tanto en la película *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1981) y en la recientemente estrenada *Mary Shelley* (Haifaa Al-Mansour, 2017).

(Christie, 2017, p.316) “para sentirse más hombre y menos mujer” (Ibídem). Alegoría que representa aquellos sentimientos y/o pensamientos no permitidos a las mujeres. Mientras que a las mujeres se las asocia con relatos sentimentaloides no permitidos a los hombres, a éstos se les permite relatar el horror descarnado. Rescatando las irónicas palabras de Christie (2017):

La “endebled”⁷⁵ mente femenina de Mary Shelley no podía ahondar en su propia lucha para afirmar su identidad y abrirse camino en una sociedad que no la apreciaba, reconocía ni comprendía. Una sociedad que le hacía el vacío pese a que se llevaba estupendamente con todo el mundo y caía bien a los niños. Una sociedad que no sabía a ciencia cierta si lo que la asqueaba y atemorizaba era la mera idea de que existiera alguien como ella o la amenaza que representaba. (...) La mente de Mary Shelley no podía sucumbir a la pura y aplastante soledad que implica a veces el hecho de ser mujer (p.317)

Este mito, se relaciona con un filicidio en el ámbito español, que resulta interesante como intento delirante de ingeniería social por parte de una feminista de las primeras décadas del s.XX, todo y que sobrepase por unos años el período al cual me suscribo. El caso conmocionó a la opinión pública de los años 30, hecho que provocó una adaptación fílmica en 1977 dirigida por Fernando Fernán Gómez y co-escrita con Rafael Azcona. La película, bajo el nombre de *Mi hija Hildegart*, relata como Aurora Rodríguez intentó un macabro experimento social con su hija Hildegart, intentando crear a la mujer del futuro, que se consagrará a luchar por la emancipación femenina. Aurora Rodríguez, madre soltera por elección, intentó crear, bordeando el mito de Frankenstein, una mujer perfecta. Imbuída por lxs socialistas utópicxs y las ideas eugénicas, ideó tener una hija como experimento social y para ello buscó un hombre que no reclamase la paternidad. El propio nombre que le dio significa, en alemán, “jardín de la sabiduría” (ver Figura 4).

⁷⁵ Léase “endebled” como ironía.



Figura 4. Vida y muerte de Hildegart. Revista Triunfo. 1930.

Hildegard Rodríguez fue una niña prodigio que a los 14 años escribía artículos periodísticos, militaba en el PSOE y dictaba conferencias (Alvarado, 2013). Con 17 años ya era licenciada en derecho, políglota y había escrito, entre otras obras, *La revolución sexual*. Sus textos eran predominantemente políticos y a favor de la igualdad entre hombres y mujeres. A sus 18 años, ya con prestigio internacional, “y alentada tanto por Havelock Ellis, máximo exponente de la sexología del momento, como por el escritor H. G. Wells, admirador de su inteligencia, prepara un viaje a Londres en contra de la opinión de su madre” (Alvarado, 2013, p.4). Ésta, que no la dejaba tener vida propia, teme que su “experimento” se aboque al fracaso y la mata el 9 de junio de 1933, disparándole cuatro veces, a la pronta edad de 18 años. La paradoja que se encuentra en esta triste y abyecta historia es querer tener una hija libre y no obstante haberla convertido en una esclava, sometida a los designios maternos, y privada de individualidad y deseos propios. Madre patriarcal, al fin y al cabo. En palabras de Alvarado:

Resulta llamativa la importancia que otorgan a la revolución de la sexualidad una mujer madura que declaraba su repugnancia hacia el sexo y una joven saliendo de la adolescencia y a la que su madre impedía cualquier cercanía con hombres y es que Hildegart, como algunos señalan, es la “Virgen Roja” (Arrabal, 1987) que pretendía la revolución total en las costumbres sexuales, pero que se comportaba como una señorita decimonónica, siempre junto a su madre y habitualmente vestida de negro (Alvarado, 2013, p. 29)

Suicidios reales decimonónicos y el debate sobre la influencia del Werther de Goethe

Más allá de la influencia que los suicidios femeninos de la mitología griega tuvieron sobre la literatura decimonónica, es necesario otear los suicidios reales ocurridos en esta época. En este subapartado, por tanto, no sólo especifico algunos de los suicidios literarios más relevantes, sino que también muestro el impacto que tuvo la obra de *Las aventuras del joven Werther* de Goethe (1774). Asimismo expongo los debates sobre la posible repercusión que tuvo esta obra epistolar en relación con los suicidios reales tanto femeninos como masculinos. La elección de mostrar no sólo los suicidios femeninos, como apuntaba en la introducción, se debe a que la mujer se ha construido siempre como la periferia y el hombre, como el centro de referencia. En este sentido, hablar de la construcción de lo subalterno –en este caso la representación del suicidio femenino–, implica hablar de la construcción hegemónica –la representación de los suicidios masculinos–. En este orden lógico –que no justo–, primero expondré el modelo (los suicidios masculinos), para luego contrastarlos con la alteralidad subalterna que suponen los suicidios femeninos.

La mención imprescindible al impacto que tuvo el personaje del Werther de Goethe dentro de la sociedad intelectual, se debe a que *Las penas del joven Werther* (1774) reflejan los avatares y preocupaciones de la época, explorando y exaltando el suicidio romántico. Se ha especulado que la publicación de esta célebre novela epistolar romántica provocó una ola de suicidios. Empero, cabe no perder de vista que no la hubiera provocado sin los condicionantes estructurales y simbólicos de la época. Es decir, por una parte el libro del literato alemán refleja una realidad preexistente en la sociedad. Por otro lado, su exaltación y el éxito que tuvo la novela –seguramente debido en gran parte por cómo plasma e interpreta la realidad–, valida la muerte por propia mano. Una relación dialéctica que no puede obviarse, ni dar un peso mayor a ninguna de sus partes, sin menospreciar el peso simbólico que la obra tuvo en la interpretación y apología suicida desde una vertiente romantizada.

Una breve sinopsis de la célebre obra de Goethe (1774), sería aquella que muestra a un joven devorado por la pasión hacia su amada Charlotte. Ésta, aunque habitan en ella sentimientos amorosos hacia él, contrae matrimonio con su prometido Albert. Alianza que provoca en Werther un alejamiento de su amada y su posterior

suicidio, disparándose un tiro en la sien derecha. O más concretamente, en palabras del autor: “encima del ojo derecho” (en Janin, 2009, p.395).

Un hecho relevante es que encuentra muerte con las pistolas de su rival, que su criado le hace entrega después de haber ido a solicitárselas. Simbólicamente, se puede interpretar que se quiere dar muerte por manos de su rival. O que éste le ha matado, ya sea a causa de un duelo perdido, ya sea que le mató metafóricamente en el momento que se casó con Charlotte. Al saber que ha sido ésta la que ha entregado las pistolas, las besa reiteradamente, expresando de esta manera su muerte por amor. Por otra parte, se puede interpretar como una especie de venganza, de querer cargar su muerte a la conciencia tanto de la amada como de su marido. Andrés (2003), explica que el suicida –que no sólo busca la muerte sino calmar sus males– muchas veces procede por venganza “como deseo de cargar la muerte en la conciencia ajena” (Andrés, 2003, p.243). Hecho que se conecta a la misma intención vengativa del suicidio que Valentis y Devane (1997) decían que se atribuía a las imágenes míticas de mujeres coléricas y vengativas como Medea, tal y como se mostraba en el anterior apartado.

La muerte del joven Werther, al mismo tiempo, puede asociarse a “una locura episódica, de un raptó, de un delirio” (Andrés, 2003, p.114), encajando a la perfección con la exaltación romántica de las emociones llevadas al límite de la razón. El hecho de que su agonía dure doce horas refleja la cúspide del sufrimiento romántico, no sólo en la búsqueda de la muerte sino también en la atribulada vida⁷⁶. La dilatada duración literaria de su agonía se puede conectar con la larga expiración de Emma Bovary descrita por Flaubert (1857) dentro del marco realista de este segundo autor.

Seydoux menciona la adaptación operística que Jules Massenet (1892) realizó del *Werther* de Goethe (1774). La importancia de esta ópera, estriba para ella, en que por lo general, fueron las mujeres, las que debido al desengaño amoroso, deseaban la muerte en la trama operística. Sin embargo, en esta ópera se invierten los roles y será el hombre quien se quite la vida por el amor de una mujer. A su vez, en esta adaptación, se cambia el relato original al crear un personaje femenino enamorada también del protagonista a quien no se entrega debido a su sentido del honor. Charlotte es una mujer que se ha casado con Albert, el rival amoroso de Werther. No lo ama, pero se casa con

⁷⁶ Cabe resaltar que de esta novela epistolar se han realizado diversas adaptaciones fílmicas. La primera, y quizás la más emblemática es *Werther (Le roman de Werther)* dirigida por Max Ophüls en 1938. En el ámbito español encontramos una adaptación de Pilar Miró (1986) que modernizaba este clásico de Goethe, bajo el título de *Werther*. Finalmente, se encuentra la adaptación francesa de Jacques Doillon en 1993, titulada *Le jeune Werther*, que lleva el clásico a la actualidad.

él debido a una promesa que le hizo a su madre moribunda. Fiel a esta promesa, y al marido no amado, no cede ante el joven Werther al cual sí ama apasionadamente. Es decir, en este caso es la mujer virtuosa la que propicia, sin quererlo, el autohomicidio de Werther al no ceder a sus proposiciones amorosas. El hecho que exista una versión operística remarca el impacto que tuvo la novela en la sociedad de la época.

Janín (2009), en su *Diccionario del suicidio*, preconiza la influencia que esta obra de Goethe (1774) tuvo en la posterior cascada de suicidios, comportando que fuera vetada en países como Dinamarca o Noruega. Intento de profilaxis en la expansión de lo que posteriormente se denominó *efecto Werther*⁷⁷ o *epidemia de Werther*⁷⁸. Esta influencia atribuida a la obra de Goethe, que conmocionó a la sociedad en las postrimerías del siglo de las luces, y que, atravesándolo, colisionó con la época decimonónica, comportó que el literato alemán hiciera un posterior alegato anti-suicida. En 1775 lanza públicamente un poema donde un Werther resucitado exclama: “¡Sé un hombre y no sigas mi ejemplo” (en Janin, 2009, p.395). No por azar, en *Fausto*, su posterior obra de madurez, el literato salva en el último momento al protagonista de su pulsión autodestructiva al no beber la copa de veneno.


Por su parte, Montesinos (2014), apunta que *Las penas del joven Werther* (1774) se publicó unos años después de que se produjera uno de los más célebres suicidios reales dentro del mundo de las letras. En 1770, Thomas Chatterton se da muerte con sólo 17 años después de quemar sus pergaminos. La obra de Goethe, puede que refleje en Werther la conmoción que produjo el suicidio del literato. Al igual que este personaje literario, se supone que el joven poeta se envenena después de un rechazo amoroso, colmando la gota del rechazo social que sentía debido a la poca repercusión que estaban teniendo sus obras (Janín, 2009, p.93). Encarna la figura atormentada de una víctima tanto de la incomprensión de la crítica como del desengaño amoroso (Janín, 2009). Su trágica vida inspiró a Alfred de Vigny (1835) para teatralizar la vida del joven bardo suicida en tres actos, con su obra homónima (Janín, 2009). Tanto para el público de su época como para Vigny (Janín, 2009), Chatterton deviene en el “arquetipo de poeta romántico, víctima de la incomprensión y del rechazo de la sociedad burguesa” (Janín, 2009, p.93). La obra de Vigny (1835) sobre Chatterton, también inspiró una desconocida ópera musicada por Ruggero Leoncavallo, estrenada en 1876.

⁷⁷ Término acuñado por D.P. Phillips en 1974 (Janin, 2009, p.395).

⁷⁸ Término acuñado por A. Álvarez (Cuevas, 2006, p.36).

A su vez, Janín (2009) se refiere a que la *enfermedad de Chatterton*, igual que la de Werther “se apodera como una epidemia de los adolescentes contemporáneos” (Janín, 2009, p.94). Tres años antes de su obra teatral, Vigny ya había tratado –según Janín (2009)– la figura de Chatterton junto a las de André Chénier y Nicolas Gilbert⁷⁹. Esta tríada de “perdedores trágicos” (Janín, 2009, p.174), conformada por figuras emblemáticas de jóvenes poetas víctimas de muertes trágicas y precoces, aparecen en su libro *Stello* (1832), configurando una visión moral y política, casi esencialista, del “poeta maldito”⁸⁰. Janín (2009) recuerda que el conflicto de estos tres jóvenes fue denominado bajo la nomenclatura de *efecto Chatterton* por parte de Sartre. Para este filósofo existencialista, según Janin (2009), dicho *efecto* mora en el espíritu del Flaubert adolescente. El hecho del *modus moriendi* de Emma a través del arsénico como veneno, y la descripción de su agonía, podría conectarse a esta influencia vinculada a una fascinación por el suicidio en Flaubert, presente también en esta época.

De hecho, Flaubert en 1837, escribió *Pasión y virtud* que según Herbert Lottman (1991), se inspira en un informe de audiencia publicado en la *Gazette des Tribunaux*. No obstante, como el mismo autor afirma, Flaubert va más allá del citado informe. Mazza, su heroína, casada con un pétreo banquero y seducida por un prototípico seductor (Ernest), acaba envenenando a su cónyuge e hijos para ir a la búsqueda de su amante una vez abandonada por éste. Delante de su rechazo, Mazza se mira al espejo, y apurando una copa de veneno, se tiende en el sofá a la espera de la muerte (Lottman, 1991). En el epílogo de la obra se haya un mensaje póstumo de la heroína: “Quería a un hombre; por él he matado a mi marido, por él he matado a mis hijos; muero sin remordimientos, sin esperanza, pero sin arrepentirme” (Janín, 1999, p.157).

De esta novela primeriza con suicidio final femenino, se pueden inferir tres relaciones. Una sería que aparece un filicidio que nos recuerda a Medea. Otra es que nos remite al *modus moriendi* de Emma Bovary, como una predecesora de la misma. Y finalmente, y no menos importante, el *ars moriendi* con veneno se asemeja, como ya apuntaba, al de Chatterton y recuerda la emblemática pintura de Henry Wallis (1856), de la cual se ve un boceto en la  Figura 5. Recuérdese que esta famosa pintura se

⁷⁹ Malgrado poeta que, en un acto de locura, se suicida cuando ingiere la llave de un cofre en 1780.

⁸⁰ En la estela de la construcción del imaginario de poetas malditos, cuya maldición va ligada tanto a la falta de reconocimiento como a las penurias económicas, encontramos el suicidio de Gérard de Nerval, en 1855. El literato y poeta francés, tras sus múltiples episodios psicológicos sumados a sus problemas pecuniarios, se ahorca en una verja de cloaca en la Rue de la Vielle-Lanterne, en París (Janin, 2009). A resaltar la posible interpretación simbólica de la forma y lugar para quitarse la vida.

inspira a su vez en la muerte de Chatterton, hecho que subraya la conmoción que produjo su suicidio en la sociedad y la comunidad artística de la época.



Figura 5. Boceto de Henry Wallis. Tate.org.uk. 1856.

Montesinos (2014) explicita que el *Werther*, de Goethe (1774), simboliza “el primer suicida ficticio de la sensibilidad moderna, al melancólico de amor, al suicida por el que muchos alemanes se convirtieron en suicidas, al suicidio más influyente del Romanticismo” (p.66). Para este autor, Werther no representa a Chatterton sino que es el *alter ego* de Goethe, que utiliza para canalizar sus propios impulsos suicidas. Dentro del libro, existen explicaciones expiatorias sobre la muerte voluntaria, puestas en boca de Werther:

La naturaleza humana –continué argumentando– tiene sus límites: soportar hasta cierto grado la alegría, las penas y sufrimientos, pero sucumbe en cuanto sobrepasa esa barrera. No se trata de tanto aquí de si uno es fuerte o débil, sino de si puede soportar el grado de sufrimiento, bien sea moral o físico. Y me parece igualmente absurdo tachar de cobarde a quien se quita la vida; como no sería pertinente tildar de cobarde a quien muere de una fiebre maligna (en Montesinos, 2014, p.66-67).

En este mismo extracto se ve la ligazón, en el discurso, entre la tristeza y la melancolía como componentes desencadenantes y explicativos del suicidio. Sobre estos sentimientos y su relación en los discursos y novelas decimonónicas, así como su traslación a las películas, profundizaré en el apartado del tedio. A parte del célebre Werther, que algunxs autorxs conectan con la muerte de Chatterton, encontramos un suicidio literario femenino en *La señorita Júlía*, de Strindberg (1889), inspirado su *modus moriendi* en el suicidio de la escritora feminista sueca Victoria Benedictsson.

Sea o no verídico que el suicidio en el vida real de Chatterton y el literario de Werther fueran los detonadores de una pandemia de suicidios juveniles, la realidad es que se registran un gran número de ellos entre el s.XVIII y principios del XX. Aunque las causas explicativas de los mismos, obviamente, vayan más allá de la influencia de

Chatterton y Goethe. Esta exaltación del suicidio literario no explica por sí sólo la aparición de suicidios reales por parte de intelectuales y otras personalidades relevantes de la época (por no hablar de los suicidios dentro de la clase obrera). La literatura más bien plasma una realidad social donde se lleva a cabo la elección de la muerte voluntaria. Entrando en la vertiente de los suicidios reales, se encuentra el impacto de cambios sociales derivados del capitalismo, la industrialización y el inicio del individualismo económico, en una sociedad con una carcunda moral a punto de resquebrajarse.

Entre otros suicidios célebres se pueden mencionar los siguientes, enfatizando ahora especialmente en aquellos femeninos. En 1806 se suicida Karoline von Günderode, poeta romántica que se quitó la vida a causa de un desamor con el célebre filólogo y arqueólogo Georg Friederich Creuzer, ya que éste no quiso finalmente abandonar a su esposa para escaparse con ella. Se apuñaló a orillas del Rin cayendo al río con 26 años de edad. Sophie Risteau, a su vez, se quitó la vida en 1807, a la edad de 36. Esta novelista francesa, se suicidó con una pistola después de su ruptura amorosa con Jean de Vaines. Cabe mencionar que 9 años después, en 1816, se suicida Harriet Westbrook, la primera mujer del poeta Percy Shelley, un tiempo después de ser abandonada por Mary Godwin, la después conocida como Mary Shelley. Tal como indica Montesinos (2014), la propia madre de Mary Shelley, la feminista Mary Wollstonecraft, intentó suicidarse dos veces a causa de sus avatares amorosos con su amante norteamericano Gilbert Clairmont. La propia hermana de Mary Shelley por parte de madre, Fanny, también se dio muerte al quedarse embarazada de Lord Byron, y ser rechazada por éste.

Hasta aquí, la explicación que se da a estos suicidios reales y a sus intentos, se conecta con la tristeza y el desengaño amoroso más que a la venganza explícita en razón a la cólera. En estos casos se aprecia una diferencia versus a la causa de la venganza que se sugiere en algunas obras literarias, especialmente en las adaptaciones decimonónicas de mitos greco-romanos como el de Medea, tal y como se ha visto en subapartados anteriores. Las razones de la agonía del desamor como causa en los suicidios femeninos reales son similares a las que se dan a los suicidios masculinos representados en la figura literaria del Werther de Goethe (1774), presentado como modelo de la alternativa vital (romántica) delante del desamor.

Elisabeth Siddal, poetisa y pintora británica, casada con el célebre poeta y pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, se suicida en 1862. Fue también una solicitada

modelo que posó no sólo para su marido sino para otros eminentes pintores como John Everet Millais, el cual se sirvió de ella para escenificar su famoso cuadro de *Ofelia* (1852), otra suicida mítico-literaria. Encontrada sin vida por su propio esposo, después de una de sus múltiples peleas conyugales, se quitó la vida con una sobredosis de láudano a los 33 años de edad.

Recientemente, la figura de Siddal ha sido rescatada por el diario digital *El Plural*⁸¹, para hablar de la relación entre maltrato psicológico y suicidio dentro del marco de la violencia de género. La periodista Esther Tauroni (2019), alega que la tormentosa y desigual relación que mantuvo con su marido, era una forma de maltrato psicológico que la llevó a una muerte temprana. Recoge esta figura para mencionar la no visibilización de estas muertes causadas por violencia machista. Su historia recuerda al suicidio cometido en 1920 por Jeanne Hébuterne, también modelo y pintora, musa y amante de Modigliani. Embarazada de 9 meses, a los 21 años de edad, se lanzó al vacío desde el balcón de la casa de sus padres, ya que una vez muerto el artista italiano, éstos estaban decidiendo qué hacer con ella y sus hijos ilegítimos.

La variable de la posible violencia de género detrás de estos suicidios añadiría un sesgo que hasta hace relativamente poco habría pasado inadvertido en una clásica visión de estas muertes como muertes por desamor. Por tanto, cabe considerar hasta que punto, en los otros suicidios femeninos mencionados, no intervendría también esta variable de violencia de género como desencadenante del posterior suicidio. En este sentido, en el plano literario, destaca el análisis que Rojo (2010) realiza de la vida y muerte de Emma Bovary en clave de violencia estructural de género. Violencia implícita ejecutada, en este caso no tanto por su marido, sino por la sociedad patriarcal burguesa que la circunda y que se halla encarnada en personajes como sus dos amantes o el Abate Bournisie, entre otros. De forma colateral, en *The Awakening* (1899), Benhamou (2004) menciona que la muerte de la madre de Edna Pontellier se atribuye en la novela a un marido autoritario. Por tanto, se puede extrapolar que su muerte ahora se entendería como violencia de género. Tal y como la autora rescata de la novela de Chopin (1899): “l’autorité avait poussé sa femme dans la tombe”⁸² (en Benhamou, 2004, p.40).

⁸¹ Tauroni, E. (2019). *El suicidio de la víctima de violencia machista, las no visibilizadas: Elizabeth Siddal*. Tribuna feminista El Plural.

⁸² “la autoridad había puesto a su mujer en la tumba” (Benhamou, 2004, p.40).

En 1883 Adda Ravnkilde, escritora de *Judith Fürste* (1884) –una de las novelas cúspides de la literatura danesa–, se quitó la vida al acabar de escribirla. En ella condensaba sus propias vivencias y su mayor desengaño amoroso, del cual se especula que fue la causa de su autohomicidio. Por su parte, Amy Levy, literata feminista británica anteriormente citada, también se quitó la vida después de escribir *Miss Meredith* (1889). Cabe resaltar que la hija de Marx, la activista política y autora marxista Eleanor, también se quitó la vida en 1898. Paradójicamente su padre había escrito el ya mencionado ensayo *Sobre el suicidio* en 1867, donde también lo trataba desde una perspectiva de género, cosa inusual en el pensador alemán, al que siempre se le achaca no tener en cuenta esta perspectiva en su materialismo dialéctico. Como dato curioso, Eleanor Marx tradujo al alemán *Madame Bovary*. Se dio muerte después de un desengaño amoroso con un destacado profesor inglés de biología y portavoz popular de la teoría darwiniana y el ateísmo, después de que éste se casara en secreto con una joven actriz. Eleanor ingirió ácido prúsico, parecido al *modus operandi* de la heroína de Flaubert. El veneno parece articularse como uno de los métodos preferidos para acabar con la propia vida, especialmente entre las mujeres.

Otros suicidios relevantes en el contexto europeo que, aunque se encuentran fuera del estricto siglo natural del XIX, destacan por la importancia histórico-literaria de sus protagonistas, como el de Dora Carrington y Virginia Woolf. No obstante, todo y que en un sentido purista sus muertes no entrarían en este análisis, vivieron en el tránsito al siglo XX. Sus vidas cogieron parte de la etapa decimonónica que Villena (2002) y Dalmau (2012), como anteriormente se ha visto, la ubicaban hasta 1916.

Tanto Dora Carrington como Virginia Woolf pertenecían al iconoclasta Círculo Bloomsbury. Como anteriormente mencioné, Dalmau (2012) marcaba la importancia de este grupo en que él llama el ocaso del pudor o puridicidlo. Así como Gagnault (2011) señalaba la importancia central que tuvo la figura de Virginia Woolf y su consorte. Como anteriormente justifiqué, la importancia artística e impacto social que tuvo este Círculo reclama su inserción en esta investigación. El Círculo Bloomsbury, como si de una maldición se tratara, estuvo repleto de historias tormentosas, producto de su empeinado empeño por romper las rígidas normas imperantes. Sus formas de relacionarse, eran vistas como desordenadas amenazas al orden social. Realizaron revoluciones sexo-afectivas que, salvando las distancias, recuerdan a la actual corriente del poliamor, aunque de forma incluso más extrema ya que cuestionaban a la vez, estereotipos de género y de orientación sexual. Recuérdese la relación entre Virginia

Woolf y Vita Sackville-West o la de Carrington con Strachey. La Figura 6, a través de flechas relacionales, muestra los vínculos sexoafectivos que tuvieron lugar dentro del propio grupo, sin distinguir si se llevaban a cabo de forma simultánea o consecutiva.

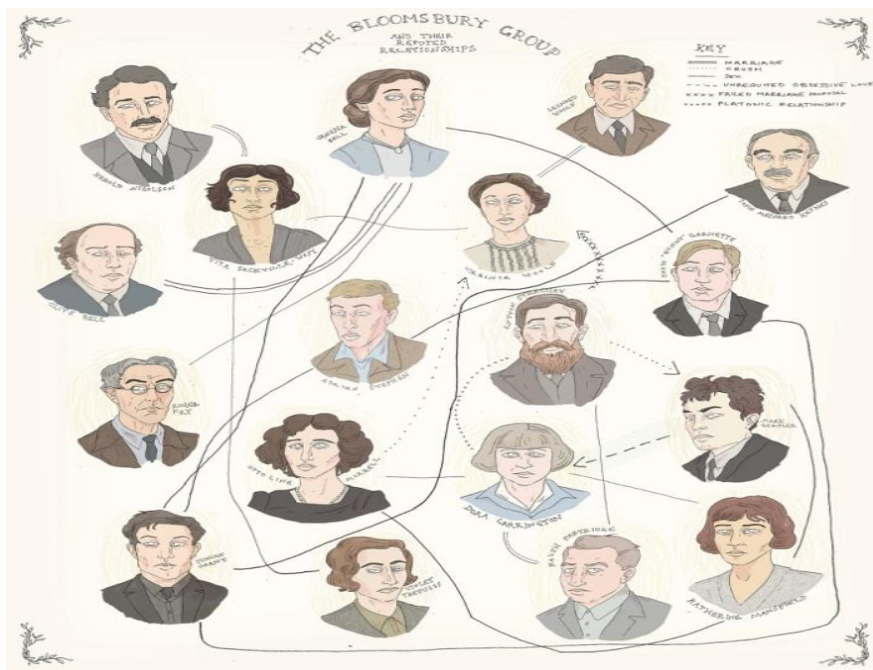


Figura 6. The network of relationships in the Bloomsbury Group by Rory Midhani. Flowmagazine. 2017.

La relación entre Dora Carrington y Lytton Strachey es, como apuntaba, otro claro ejemplo. Siendo él homosexual, tuvieron una relación amorosa y carnal, que se transformó en platónica. Cuando él la conoció por primera vez, la confundió con un hombre. Todo y saber que era mujer, se convirtieron en amantes y posteriormente en leales y apasionados amigos inseparables. Convivieron juntos, compartiendo amores con diferentes hombres, aunque no volvieran a consumir el acto sexual. Cuando Strachey murió de un cáncer en el estómago, Carrington esperó el día que habría sido su aniversario para suicidarse “con la bata de seda amarilla de su amor imposible” (Gaignault, 2011, p.219), disparándose con una escopeta de caza en 1933.

Su intensa relación se haya descrita en la novela *Carrington: una vida con Lytton Strachey* (Michael Holroyd, 1995), existiendo su traslación cinematográfica *Carrington*, dirigida por Christopher Hampton en 1995, complementadas con sus propios diarios publicados por Gerald Brenan (2012). Todo y que esta obra no es ficticia remarca la vida convulsa de la suicida pintora bisexual británica, y nos permite dar un toque de realidad a la ficción. A su vez, permite recrear históricamente las

circunstancias sociales donde se desempeñaban las vidas reales que dieron fruto o inspiración a heroínas ficticias.

Todo y la apasionante vida de Dora Carrington, el libro de Holroyd (1995) que narra su vida lo hace tomando a Strachey como centro. Otra paradoja literaria actual que muestra que, aunque se hable de las vidas de mujeres, siguen éstas girando –y siendo explicadas– bajo la órbita de un hombre. Mirada masculina que a menudo adolece de subjetividad y real protagonismo femenino. La mujer vista y explicada en “relación a” o “en relación con” y el hombre visto en “relación a sí” mismo. Me sumo a las palabras de Rafael Conte (1995), que en su crítica literaria en el ABC aduce: “(...) no estamos leyendo la biografía de (Dora) Carrington –nunca utilizó su nombre propio, sino su apellido, sin más–, sino la del imposible objeto de su amor, Lytton Strachey, pues de ella sólo se habla en función de él” (p.7). Respecto al suicidio de Carrington, Godayol (2006) hace referencia a un extracto de su diario, escrito el 11 de febrero un mes antes de quitarse la vida. En él, la artista había copiado un párrafo del célebre ensayo de David Hume (1777) legitimando el suicidio:

Estoy convencido que la vida humana puede ser infeliz y que, si prolongo mi existencia, aparecerá ininteligible. Un hombre que se retira de la vida no hace daño a la sociedad. Tan sólo deja de hacer el bien. No estoy obligado a hacer un poco el bien a la sociedad a cambio de un mal terrible a mí mismo. ¿Por qué he de prolongar una existencia miserable? (Godayol, 2006, pp. 123-138).

Otro de los suicidios paradigmáticos a los que me refería fue el de Virginia Woolf en 1941, que llevó a cabo ahogándose en el río Ouse, –en Sussex, Inglaterra– después de haber llenado sus bolsillos de piedras. Se especula que su muerte fue fruto de su miedo a la locura. En palabras de Salazar (2006): “una salida del túnel en el que la Woolf no dejaba de oír voces y bombas que le estaban destrozando el alma” (p,15). Ella misma, en libros como *Mrs. Dollaway*, afronta la temática del suicidio. De este libro, que se iba a llamar inicialmente *Las horas*, se llevó justamente a cabo una novela de Cunningham (1998) con este descartado título por Woolf, y una excelente versión cinematográfica guionada por el dramaturgo David Hare y dirigida por Stephen Daldry (2002). Tanto la novela de Cunningham (1998) como su versión cinematográfica, reflejan tanto la muerte de la escritora, como una nueva versión moderna de la Clarissa Dollaway woolfoniana.

Para Godayol (2006), existen paralelismos interesantes entre las vidas de Carrington y Woolf, aparte de un amor lésbico platónico de la primera hacia la segunda. Godayol destaca, como puntos en común de estas dos artistas, que todo y sus diferencias de edad y profesión, las dos eran miembros de victorianas familias con madres dedicadas a la caridad burguesa y padres venerados. Las dos vestían de forma excéntrica, eran –en palabras de esta autora– “inseguras, con mermada autoestima y sufrían de angustia del desapego” (Godayol, 2006, p.102). Vistas a veces como antisociales, se podría decir que ambas padecían de tedio. Aborrecían la maternidad – Dora abortó– y eran “prolíficas y prodigiosamente trabajadoras” (Godayol, 2006, p.63). Estos datos vivenciales, productos también de la época en que vivieron y de la incompreensión social hacia su talento, pueden darnos otras claves estructurales de sus respectivos suicidios.

Para finalizar este apartado, es un requisito citar a Berman (1999) a partir de Losada (2006). Reporta cómo éste analiza y denuncia tanto la glorificación del suicidio en la novela de *The Awakening* de Kate Chopin (1899), como la tendencia de ciertos críticos a dar una visión romántica del estudio literario contemporáneo del suicidio al escribir sobre estas muertes en ficciones historiográficas y metaficcionales. Este marco romántico glorificador denunciado por Berman (1999), él lo denomina como “una extensión contemporánea del tratamiento de Chatterton” (p.79). A su vez, sigue la estela desmitificadora del suicidio de Chatterton iniciada bajo el prisma de Peter Ackroyd (1987) y su novela *Chatterton*. La tesis de Ackroyd (1987) es que Chatterton no se suicidó realmente, por tanto es un supuesto suicidio que se convirtió en un “fraude”. Sustenta esta tesis alegando que, por miedo a haber sido contagiado de gonorrea, el poeta inglés ingirió, por consejo de un amigo, una automedicación con arsénico con la cual murió accidentalmente. En esta línea, Gromm (1999) también afirma: “there are those who believe that it was not self-murder at all. It was, perhaps, an accident that created the “legend” of the poet.”⁸³ (en Losada, 2006, p. 80).

El compendio que hace la autora de las representaciones de la muerte de Chatterton demuestra –todo y sus complejos matices derivados de cada época– la pervivencia de un mito leído, aún hoy, en clave romántica. A excepción, claro, de visiones más pragmáticas como las acabadas de mencionar. Muestra, al mismo tiempo, los eslabones que conducen a ver el suicidio como un acto heroico al verlo como una

⁸³ “existen aquellos que piensan que no fue en absoluto suicidio. Ha sido, quizás un accidente lo que ha creado la “leyenda del poeta” (en Losada, 2006, p.80).

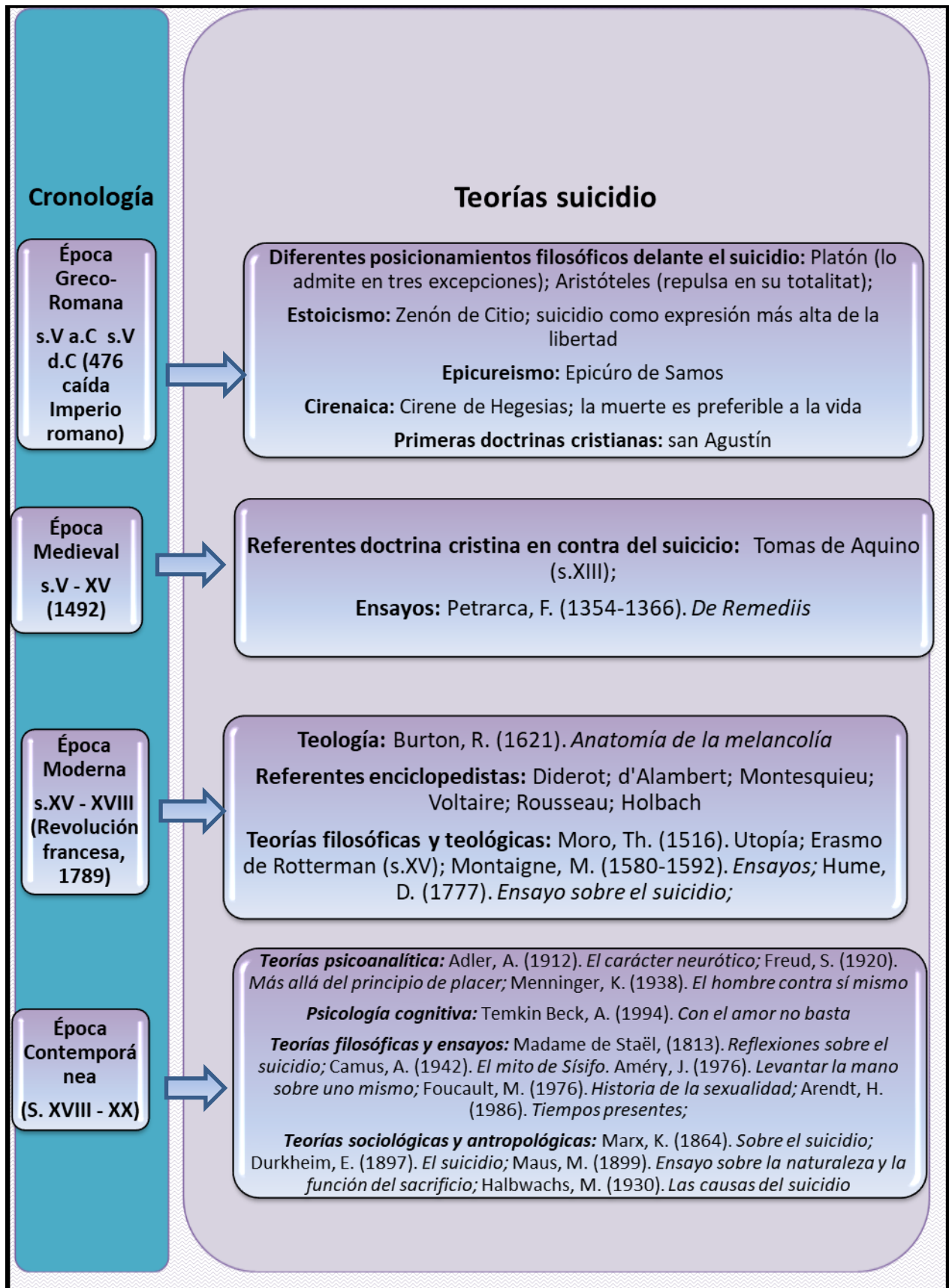
justificada, y valiente, decisión personal. Siguiendo las tesis de Ackroyd (1987), Beerman (1999) y Groom (1999), el Romanticismo quiso beneficiarse de esta muerte para encumbrar al héroe romántico, reforzando el tópico del artista rebelde delante de una sociedad conservadora. Su muerte, al mismo tiempo:

pasó a simbolizar el triunfo sobre la muerte y a representar la victoria del individuo frente a la adversidad. Marcó así en su época de alguna manera el paso del suicidio criminal al suicidio heroico, contribuyendo a la asociación del concepto del suicidio con el de una muerte libre y voluntaria, a la representación del acto suicida como una experiencia valiente y apasionada (Losada, 2006, p.78).

Tal y como refiere Losada (2006), Chatterton ha quedado vinculado de forma indiscutible a los estudios críticos, culturales, sociales e históricos sobre el suicidio dada su innegable impronta y la pervivencia de su significación. Con este clásico se empieza a construir el paradigma de lo que Minois (1995, 1999) ha denominado *guilt-free suicide*. Siguiendo el hilo de estas teorías se podría considerar que este suicidio sin culpa, mostrado como un acto vital de libertad, rebeldía y afirmación individual, individualiza al sujeto. El suicidio entra en el proceso de individualización, convirtiendo a la persona suicida en sujeto individual desligado de la colectividad, en un marco de construcción de las diferentes facetas del individualismo moderno. Jugando con la célebre frase cartesiana, se podría añadir: “existo, luego me suicidio”. Losada (2006) alude que la romantización del suicidio siguiendo el tratamiento de Chatterton (Berman, 1999), sigue presente incluso en la España contemporánea. Ana Rosetti (1988) vuelve a rememorar el suicidio de Chatterton con toques propios del Romanticismo. Para Losada (2006), el poemario de Rosetti (1988) dedicado al poeta inglés *–La buhardilla de Thomas–*, es un ejemplo de que aún en la actualidad “el formato de los románticos perdura” (Losada, 2006, p. 94).

A continuación se encuentra la Tabla 1 ya aludida. En los suicidios reales he incluido los de Alfonsina Storni (1938); Mathilde de Morny (1944); Silvia Plath (1963); Alejandra Pizarnik (1972) y finalmente el de Anne Sexton (1974). Sabiendo que exceden de mi marco temporal de análisis, es un homenaje a estas literatas. A su vez, en las obras literarias he incluido la de Bessa-Luis (1991) por ser una adaptación moderna, como se verá, de Madame Bovary.

Tabla 1: Resumen sinóptico de la evolución histórico, conceptual y literaria del suicidio y su contraste con suicidios reales.



Suicidios literarios

Andrómaca; Antígona; Casandra; Dido; Fedra; Medea; Yocasta;
Laodamía; Tisbe y Píramo;

Dante, (1337). *La Divina comedia*; **Boccaccio**, (1351-1353). *El Decameron*

de Rojas, F. (1499). *La Celestina*
Cervantes, M. (1605-1615) *Don Quijote de la Mancha*
Donne, J. (1608). *Biathanatos*
Shakespeare, W. (1595, 1600, 1607) *Romeo y Julieta*; *Hamlet*;
Antonio y Cleopatra
Goethe, J.W. (1774). *Las desventuras del joven Werther*

Chateaubriand, (1802). *René*; Balzac, (1838-1847) *Esplendores y miserias de las cortesanas*; Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary*; Wagner, (1865). *Tristan e Isolda.*; Zola, E. (1967). *Thérèse Raquin*; *Dostoyevski*, (1876). *La dulce*; Lev Tolstói. (1877). *Ana Karénina*; Hardy, Th. (1878). *The Return of Native*; Maupassant, G. (1883), *La modelo*; Fontane, Th. (1887). *Cécile*; Strindberg, A. (1888). *Señorita Júlia*; Ibsen, H. (1891). *Hedda Gabler*; Chopin, K. (1899). *The Awakening*; Puccini, G. (1900;1904; 1924). *Tosca*; *Madame Butterfly*; *Turandot*; Wharton, E. (1905;1911). *La casa de la alegría*; *Ethan Frome*; Woolf, V.(1925). *Mrs. Dalloway*; Bessa-Luis, A. (1991). *El Valle de Abraham*

Suicidio reales

586 a.C. **Safo**
509 a.C. **Lucrecia**
399 a.C. Sócrates
270 a. C. Epicúro
65 a.C. Séneca
30 a.C. **Cleopatra**

Mártires cristianos que se entregan a la muerte: San San Bonifacio (754); Eulogio de Córdoba (857); Santo Tomás Becket (1170); **Juana de Arco** (1431)

1770. Thomas Chatterton

1806. **Karoline von Günderode**; 1807. **Sophie Ristaud**;
1920. **Jeanne Hébuterne**; 1855. Gérard de Nerval; 1862. **Elizabeth Siddal**; 1883. **Adda Ravnkilde**; 1888. **Victoria Benedictsson**; 1889. **Amy Levy**; 1898. **Eleonor Marx**; 1932. **Dora Carrington**; 1933. Sara Teasdale; 1941. **Virginia Wolf**; 1944. Mathilde de Morny; 1938. Alfonsina Storni; 1963. Silvia Plath; 1972. Alejandra Pizarnik; 1974. Anne Sexton

Fuente: Elaboración propia

Respecto a las diferentes visiones conceptuales y teorías del suicidio resaltadas en esta tabla, es menester detenerse en un análisis más exhaustivo que emprenderé en el siguiente apartado.

Teorías sobre el suicidio (femenino) y la construcción social de la enfermedad/alteralidad

El suicidio nos aterra porque rompe el tiempo

Ramón Andrés, *Historia del suicidio en Occidente*

El origen de la palabra suicidio es un neologismo. Según el diccionario etimológico⁸⁴, viene de dos términos del latín formados por *Sui* (de sí, a sí) y *cidium* (acto de matar, del verbo *caedere*, que significa cortar y matar)⁸⁵. Denomina, por tanto, el acto de matarse a sí mismo. No obstante Cohen (2007), advierte que aunque el término utilice palabras griegas tuvo una acuñación tardía (s. XVII). La autora refiere que, antes del Barroco, se utilizaban expresiones eufemísticas para referirse tanto al acto de morir por propia voluntad, como a la persona que llevaba a cabo la acción. Se difumaba, así, tanto el contenido como el continente. Subraya que ni el Antiguo Testamento, ni en ninguna otra parte de la Biblia –ni en hebreo, ni en griego ni en arameo– aparece con nomenclatura propia.

En este sentido, Cohen (2007) advierte que este obstáculo lingüístico –carecer de un vocablo único– afecta tanto a las lenguas clásicas occidentales como a las semíticas e indoeuropeas. Aunque es en la Grecia del s. V a.C. que el suicidio aparece por primera vez como una opción de morir. A pesar de que, incluso en esta época, utilizasen eufemismos, también es cierto que: «en estos tiempos se valían de vocablos que completaban su sentido, de expresiones compuestas o locuciones perifrásticas como “morir por la propia mano”» (Cohen, 2007, p.57). El hecho de adolecer de un término

⁸⁴ Etimologías.dechile.net (2018).

⁸⁵ Según Fernández Garrido (2005) en latín, este neologismo hubiese significado “la matanza de un cerdo” (p.51).

propio y único para referirse al suicidio, no impidió que dramaturgos célebres, como Sófocles, describieran profusamente los actos suicidas.

Loraux (1989), añade una mirada de género que especifica la problemática griega a la hora de retratar en las tragedias los suicidios femeninos de las esposas. Mientras que era menos problemático, y hasta deseado, el sacrificio de las vírgenes –ya fuera a través de su autoinmolación o a través de un verdugo–, mucho más complicado era representar la autodestrucción de las esposas. Ésta significaba “la ruptura del orden establecido de género a favor de la libertad” (Loraux, 1989, p.12). Dicha interpretación concuerda parcialmente, al mismo tiempo que la matiza, con la mencionada en el apartado anterior, donde Pardeza (2004) expresaba que la muerte de las mujeres fértiles fue un tabú expresivo hasta su morbosa eclosión en la época decimonónica. Aunando las dos interpretaciones, se puede afirmar que el tabú respecto a la mujer muerta afectaba más a las mujeres fértiles y esposadas.

Para Carole Pateman (1988), el *contrato sexual* está en las bases del patriarcado, al cual fundamenta. Es preexistente y lo utiliza en analogía a *El contrato social* de Rousseau (1762). Este contrato sexual, se basaría en un pacto entre hombres/ciudadanos heterosexuales para apropiarse del poder reproductivo y del acceso al cuerpo de las mujeres fértiles a través del matrimonio. Para que se lleve a cabo y sea aceptado se crea una escisión simbólica y jerarquizada, posteriormente naturalizada, entre el espacio público y político considerado de los hombres frente al espacio privado y doméstico de las mujeres. Antinomia del pensamiento que se liga con la división simbólica entre productivo masculino unido a la esfera pública/política, versus la esfera considerada reproductiva y femenina vinculada a lo doméstico (Rosaldo, 1974). Ortner (1974), ya advirtió que la división simbólica que propiciaba la dominación masculina era asociar a la mujer con la naturaleza y al hombre a la cultura. La naturaleza representada como pasiva y el hombre como activo. En este sentido, la mujer casada y en período reproductivo, es un símil a la tierra fértil, a la madre, la cual el hombre posee. Ya sea para labrarla o fecundarla como para poseer sus frutos como si fueran sólo suyos. Esta asociación entre naturaleza pasiva y mujer “privada” –en su doble sentido de propiedad y privación– se refleja a mediados del s.XIX en el máximo deseo del varón de tener una mujer:

que no sólo fuese la salvaguarda de su alma sino que, de hecho, le ofreciese su propio ser, pusiese toda su alma en esa tarea, una mujer que sería una mera prolongación de sí

mismo, que se dejase absorber completamente por él. Lo que quería era la autonegación. La mujer en el matrimonio se convertía en un cero a la izquierda, “**saliendo legalmente de la vista para ser, de aquí en adelante, una naturaleza refugiada en su marido**” (la negrita es mía, Dijkstra, 1993, p.20).

Para Loraux (1989), “la invención trágica de la feminidad encuentra sin duda alguna su límite en esta reticencia a mostrar la muerte como son el caso, por citar alguna, de Fedra o a Deyanira” (p13). Este tipo de muerte, en el relato, se presta a conjeturas en un sesgo de género, especialmente dependiendo de la forma –o modus– en que lo realicen. No es lo mismo morir bajo una daga –como suele pasar con las vírgenes⁸⁶– que ahorcarse, más común entre las esposas suicidas. La primera puede ser interpretada como una muerte más pura, la otra como impura o abyecta. Fraga (2001), en esta línea, advierte que en la Grecia clásica, la mujer está discriminada en razón de su género más que por su clase social⁸⁷.

Recordemos que la Grecia clásica es un punto donde diferentes teóricas feministas, sitúan a veces el origen del patriarcado mientras otras lo remarcen como el precedente inmediato o como la consolidación simbólica y jurídica del mismo, todo y que marquen su origen en los albores del tiempo (Lerner, 1986; Marilyn Yalom, 1997; Ortner, 1974; Paterman, 1988; Rosaldo, 1974; Chorodow, 2003; Sosa, 2009). Cabe matizar que hay debates sobre los orígenes históricos del patriarcado. Algunas autoras lo sitúan en el Neolítico, dentro de una visión universalizadora de la realidad (Lerner, 1986), otras, en cambio, lo ubican en momentos posteriores (Federici, 2018; Yalom, 1997). De todos modos, la importancia del sistema patriarcal greco-romano no deja de ser crucial para el devenir de la historia. En este contexto, la figura de la esposa suicida está en el centro de atención de multitud de piezas trágicas. Con ellas se pretenden analizar sus comportamientos y fiscalizar sus pautas de conducta. Sanciones morales que “nacen de unas determinadas coordenadas sociales, jurídicas y económicas” (Fraga, 2001, p.12) que, a pesar de las pocas fuentes y estudios realizados sobre las mismas, será el mismo teatro el que supla las carencias dándonos una imagen refleja de la situación real (Fraga, 2001).

Rescatando el hilo de la historia de la terminología suicida, en la misma Roma – prosigue Cohen (2007)– se referenciaba el suicidio usando expresiones como “morir por mano propia”. Fue Cicerón a quien se le atribuye el término *mors voluntaria* como

⁸⁶Representando el “cuchillo sacrificial” (Loraux, 1989, p.13).

⁸⁷ Recuérdese que no era considerada ciudadana y su estatus social dependía de sus relaciones de parentesco (Madre de, esposa de, hija de...), bajo el régimen de la lógica del *Pater familias* que se perpetuará y acabará de consolidar en las coordenadas legislativas de la Roma clásica.

acuñación más antigua para referirse al suicidio. La época cristiana, influenciada a su vez por la moral eclesiástica predominante, que sancionaba negativamente el suicidio, se incorporó –a mediados del s.II– un vocablo asociado al “suicidio salvaje”. Con el término *biaiothanatos*, se referían, a *grosso modo*, a “morir por violencia autoinfligida” (Cohen, 2007, p.71). Según la autora, no será hasta casi un siglo más tarde cuando surge el término con el que actualmente se conoce el suicidio, y dos siglos más para que se imponga en el lenguaje popular.

Wittgenstein (1921), en el *Tractatus lógico-Philosophicus*, escribió la famosa frase de “los límites de mi lenguaje, son los límites de mi pensamiento”. Con ella, se recalca la importancia de los términos y la semiótica. Saber no sólo el significado, sino las elecciones de los términos, nos hablan de cómo miramos y entendemos el mundo. En este sentido, Jean Améry (2005), se resiste a utilizar el vocablo suicidio y prefiere otros apelativos como “darse a la muerte” o “entregarse a la muerte”. Para este autor, estos términos reflejan mejor la subjetividad de quien se da muerte. Por otra parte, como diría Foucault (1966), remontar la historia de los términos es una arqueología no sólo del saber, sino del poder.

Retornando a la genealogía concreta del suicidio que realiza Cohen (2007), su definitiva acuñación fue, como se ha visto, tardía para un acto que ha acompañado siempre a la humanidad. Tal y como referencia, hasta hace poco tiempo, se pensaba que *suicidio* provenía del latín medieval a pesar de que las actuales evidencias desmientan de forma parcial esta hipótesis. No existe ninguna obra medieval donde aparezca, ni una sola vez, el término *suicidium* para referirse a la muerte voluntaria. Aunque sí se descubren vestigios del uso de *suicida* para designar la/el autorx del acto, en un texto monástico del s.XII –*Contra quatuor labyrinthos Franciae*–, de Walter de San Víctor (en Cohen, 2007). El vocablo suicidio que designa al acto, “recién aparece en *Religio Medici* de Thomas Browne, escrito en 1635 y publicado en 1642” (Cohen, 2007, p.72). Por último, *suicidio* es asentado como término oficial en 1655, como entrada del *Oxford English Dictionary*. Mientras en francés, según Cohen (2007), siguió denominándose como *mort volontaire*.

Breve revisión histórica sobre el suicidio. Cuando los dioses nos poseían

Aquel Dios que manda en nuestro íntimo ser,
nos prohíbe partir de este mundo sin su consentimiento

Cicerón (44-45 a.C)

Ros Montalbán (1997), recurre a Rodríguez Juan para afirmar que el suicidio es un fenómeno universal que, a pesar de que siempre ha estado presente en todas las culturas y épocas, la actitud que éstas han tenido frente a él ha variado dependiendo de “las influencias religiosas, filosóficas, de las estructuras socio-políticas y culturales, y sobre todo de las ideas sobre la muerte y el más allá” (p.67). Como se ha visto, los términos con los que se ha denominado, resuenan como parte de su historia y sus significaciones incorporadas.

No todas las culturas y religiones, pues, interpretan, denominan y sancionan por igual el suicidio. Si nos centramos en las culturas llamadas occidentales se puede partir de las diferentes visiones greco-romanas y su posterior influencia cristiana. Ramón Andrés (2003), en su libro *Historia del suicidio en Occidente*, también parte de que la “historiografía de la muerte y el suicidio nos remite, aunque sea por meras cuestiones documentales, a la Grecia arcaica como lugar de partida” (p.12).

Para Rodríguez (en Ros Montalbán, 1997), dentro del mismo período griego, la reacción ante los suicidios diferenciaba incluso entre ciudades cercanas. Oscilaba entre la tolerancia y la condena. Era, básicamente, un pacto entre la ciudad como administración política y la ciudadanía. Si atendemos a lo que el autor asevera, en general era permitido siempre y cuando hubiese sido autorizado por los magistrados públicos. Uno de los ejemplos que expone es que “en Atenas se pedía al Senado autorización haciendo valer las razones por las que la vida se hacía intolerable” (Rodríguez en Ros Montalbán, 1997, p.70). En el caso de que la respuesta fuera afirmativa, el Senado daba su beneplácito para que éste fuera acometido. Si la respuesta era favorable, el suicidio era considerado legítimo. En palabras del sofista griego Libanio (314-395), –recogida su invocación por Rodríguez (en Ros Montalbán, 1997)– se aduce:

Aquel que no quiera vivir más tiempo que exponga sus razones al Senado y, después de haber obtenido licencia, se quite la vida. Si la existencia te es odiosa, muere; si estás maltratado por la fortuna, bebe cicuta; si te hayas abrumado por el dolor, abandona la vida. Que el desgraciado cuente sus infortunios; que el magistrado le suministre el remedio y su miseria tendrá fin (Rodríguez en Motalbán, 2007, p.71).

Entre las visiones de los filósofos griegos destaca la visión platónica que se encuentra recogida en el *Fedón* (2002 [387 a.C]). Obra que recopila los diálogos con Sócrates, su conocido maestro. En el *Fedón*, Platón pone en boca de su maestro la afirmación de que “pese a que no es demasiado apropiado un gesto de tal violencia, el alma logra una aliviadora liberación cuando abandona esa especie de tumba carnal que llamamos cuerpo” (Montesinos, 2005, p.24). Recuérdese que a Sócrates se le obligó a darse muerte por su ateísmo recalcitrante y por corrupción y perversión ideológica a la juventud ateniense (Montesinos, 2005; Janín, 2009).

Janín (2009) matiza que, aunque Sócrates fuese obligado a ello y, en consecuencia, no se le pueda considerar fehacientemente un suicida, toda la tradición historiográfica le atribuye esta condición debido a “su atrevida apología y por sus provocaciones a los jueces” (Janin, 2009, p.354). Actitud que le condujo a la sentencia de la ingesta de cicuta. En el *Fedón* el impío Sócrates afirma, delante de sus discípulos antes de morir, que al ser el hombre posesión de las divinidades –al igual que el esclavo de su amo–, no es dueño de su destino y, por tanto, no puede adelantarse a los designios divinos. Por tanto, se alegra de que se le haya enviado esa ocasión forzosa de morir por propia mano.

En la *Leyes* de Platón, el filósofo griego articula un discurso propio abarcando las perspectivas jurídicas, políticas y religiosas (Montesinos, 2005, Andrés, 2003). En esta obra contraria, en términos genéricos, al suicidio, alude sólo tres excepciones que confieren validez al acto:

1. Haber sido obligado a ello por decreto judicial (como la muerte de Sócrates).
2. Padecer un dolor insoportable.
3. Sufrir una ignominia insostenible.

Estas excepciones encajan en la idea de Mishari (2003), donde el crimen hacia unx mismx se solía aceptar en caso de indignidad. Por el contrario, sin el cumplimiento de alguna de estas condiciones, para Platón, el cuerpo suicida ha de ser enterrado sin honores y “sin estelas ni inscripciones que designen su nombre” (Andrés, 2003, p.136).

Aristóteles, ahondaría en esta perspectiva punitiva (Montesinos, 2005; Cuevas, 2006). Ambos filósofos ven la muerte voluntaria –cuando no ha sido sancionada judicialmente– como una traición a la polis y a uno mismo. Un acto de cobardía y falta de virilidad deplorables.

Por el contrario, se encuentran apologetas griegos dentro de las corrientes estoicas y epicúreas, desarrolladas a partir del olvidado Hegesias de Cirene. Filósofo para el cual, válgase decir, la muerte era preferible a la vida. Zenón de Citio (300 a.C.), fundador de la doctrina estoica, lo ve como la más álgida expresión de la libertad. El suicidio, en esta corriente filosófica, es visto como reparador de todos los dolores. Por su parte, Epicúreo⁸⁸, autor de *De morte voluntaria*, defendía que el suicidio debía ser una decisión surgida del sentido común de quien quisiera realizarlo, eludiendo ideas supersticiosas o sobrenaturales (Montesinos, 2005). Se puede aducir que, tanto epicúreos como estoicos, fueron pioneros. Asentaron las bases apologetas de la muerte por mano propia. En palabras de Andrés (2003): “el suicidio es un modo de desobediencia, una deserción, (...) el suicida no busca únicamente la muerte, sino un remedio a sus males” (pp.239-243). Y por añadidura lo busca por sus propios medios, no lo busca en el Estado ni en la religión.

El hecho de que en la sucesiva doctrina cristiana, el suicidio fuese sancionado como pecado, encaja en la vertiente de ver suicidio como vía de deserción y forma de desobediencia. Si en la etapa griega suicidarse sin el consentimiento del Estado se interpretaba, hegemónicamente, como una traición del ciudadano a la polis, en la época cristiana medieval el suicidio era una traición a Dios. La lealtad social y cívica se vinculaba a una vertiente religiosa⁸⁹, que *religaba* a la sociedad. No en vano Durkheim (2014 [1912]) pasó gran parte de su vida articulando su tesis en la que sustentaba que la religiosidad era una forma de sacralizar la sociedad.

Respecto a los suicidios bíblicos, Cohen (2007) refiere que comparten la peculiaridad de tener una prevalencia de género. Son actos violentos realizados casi exclusivamente por personajes masculinos. Hay que apostillar que, pese a la existencia de la multitud de suicidios masculinos en el texto bíblico, éstos no son condenados ni condonados (Pérez Jiménez, 2011; Janín, 2009). Hecho que no exime que, en la posterior doctrina cristiana medieval, el suicidio fuese reprobado u objeto de repulsa. No

⁸⁸ Que aceptaba mujeres y esclavos en su círculo de discípulos.

⁸⁹ Recuérdese que etimológicamente Religión proviene de *religare*, en su acepción de unión que liga a las personas. En este caso las liga en una comunidad compartida por los mismos lazos morales. Una comunión indisoluble donde Dios, como decía Durkheim (2014, [1912]), representa a la sociedad.

obstante, hay que diferenciar la estrecha, difusa y fluida línea fronteriza entre suicidio y sacrificio. Colindantes, su diferenciación depende de los motivos y la causa por la cual la persona se autoimnole⁹⁰. El mismo d'Holbach (en Cuevas, 2006) socavó durante la Ilustración los cimientos invisibles de esta visión al comparar el suicidio con el suplicio de los mártires y la crucifixión de Cristo, “lo que lo hacía similar al suicidio de Judas. No es necesario explicar el impacto ideológico que suponía tal atrevimiento” (Cuevas, 2006, p.31)

La diferenciación entre unos y otros depende de si el acto se ve como egoísta o como una forma de darse a sí mismo en beneficio de la Iglesia, entendida en su amplio término de comunidad de feligreses. Son los doctores de la fe quienes sitúan sutil y moralizantemente esta línea. En palabras de Roorda (2004): “los profesores de moral son funcionarios pagados por el Estado” (p.29). En el sentido de que son instrumentos de obediencia al poder y garantes del orden social. En este caso, a través de la salvaguarda de la fe, entendida ésta como una moralidad normativa determinada.

Fraga (2001), clarifica que el máximo valor occidental, más que el conocimiento desprendido, es el sacrificio personal. La línea limítrofe entre suicidio y sacrificio se encuentra en la naturaleza del amor verdadero. Se fundamenta en un versículo de San Juan que, al narrar la explicación que da Jesús a sus discípulos sobre su futura muerte, testimonia que no hay mayor amor que el de dar la vida por lxs otrxs. En clave sociológica y como apunte, cabe mencionar que los sacrificios religiosos, como el de Jesús, sólo tienen eficacia simbólica si la víctima propiciatoria muestra voluntad y disponibilidad de ser sacrificada (Maus y Hubert, 2010). Su muerte voluntaria es una forma de comunicarse con Dios –o con los dioses– restableciendo con ellos un pacto original. El Dios (o los dioses) se reconcilian con la humanidad a través de la ofrenda sacrificial (ibídem).

Pérez Jiménez (2011), confiere luz al hecho de que la no condena del suicidio en los textos bíblicos se contradice, como ya se apuntaba, a la posterior condena que pronto adoptaron lxs cristianxs basándose en la cuestionable interpretación del “No Matarás”, en alusión al Quinto Mandamiento. Apostilla que, no obstante esta posterior condena,

⁹⁰ Los mártires morían voluntariamente por la causa religiosa. De hecho su tormentoso sacrificio era lo que los convertía en mártires, emulando a Jesús como salvador. Tal y como indica Pérez Jiménez (2007), el mismo Jesús en su sacrificio exclama según La Biblia: “Nadie me quita la vida, la doy voluntariamente” (Juan 10:18 en Pérez Jiménez, 2009, p. 28).

lxs primerxs cristianxs seguían con el concepto de morir antes de sufrir deshonor. Conducta que para el autor es heredera de la tradición pagana que se encarna en el suicidio de la matrona Lucrecia tras su violación, cuya venganza dio origen a la República Romana.

En la posterior doctrina medieval, el “hombre”⁹¹ no debe abandonar el lugar asignado por Dios⁹² y el suicidio mancha negativamente el alma humana después de su muerte. Para el influyente San Agustín era pecado mortal, así como “perversión detestable y demoníaca” (Pérez Jiménez, 2011, p.29). Tal y como el teólogo explicita en su obra *La ciudad de Dios, Libro I, Capítulo XXV* (en Pérez Jiménez, 2011), la condena se dirige a la decisión individual implícita en el suicidio, siendo la más drástica después de la condena a Eva por haber ejercido también su capacidad de elección comiendo del fruto prohibido del árbol de la ciencia.

El concilio de Arlés (452 d.C), registra por vez primera la oficial condena de la jerarquía cristiana entorno al suicidio. Tal y como sigue indicando Pérez Jiménez (2011): “la historia de la cristiandad acumula un siniestro catálogo de agresiones contra los cuerpos de los suicidas” (p.31). Entre ellas, durante el medievo, la cabeza del suicida se paseaba por las calles o se la exponía sobre un estrado en la plaza pública (Andrés, 2003). No obstante, estas virulentas formas disuasorias de la Iglesia –y de las ordenanzas civiles–, para poner freno a los actos suicidas, como remarca Andrés (2003), no mermaron esta práctica. A su vez apunta que, incluso en este caso, “la mujer era una cifra de segunda suma” (Andrés, 2003, p.170). Siguiendo la estela de San Agustín, durante el s.XIII, Tomás de Aquino “afirma que el suicida se priva a sí mismo de la posibilidad del sentimiento redentor” (Cohen, 2007 p.91), al atentar contra el don de Dios que es su vida. La base de la repulsa del teólogo se bifurca en tres fundamentos, según Janín (2009):

- 1) Por ser contraria a la naturaleza humana,
- 2) Por ser perjudicial para la sociedad,
- 3) Y por arrebatarse a Dios lo que es de su exclusiva propiedad

⁹¹ Utilizo la nomenclatura “hombre” ya que en este período se utilizaba como universal hegemónico de “humanidad”. Sinécdoque androcéntrica que pervivió hasta bien entrado el s. XX y que nos advierte del sexismo científico.

⁹² Otra vez la idea, esta vez en el contexto cristiano, que Dios es dueño de los seres humanos y éstos, por tanto, no se poseen a si mismos.

En esta línea, para Petrarca, el suicidio es un desafío a Dios. Recoge esta idea en su ensayo *De remediis* (1354-1366) que, recuperando “la vieja discusión sobre el acto suicida” (Montesinos, 2005, p.31) y aportando las miradas de Cicerón⁹³, de estoicos y de senequistas, el bardo acaba, sin embargo, atribuyendo el suicidio a un acto cobarde (Ibídem).

Dando un necesario salto histórico, durante el Renacimiento resurge, según Pérez Jiménez (2011), el *taedium vitae* como concepto explicativo. Visto como “una afección psíquica que puede degenerar en desprecio a la vida y deseo de muerte” (Pérez Jiménez, 2011, p.33), se convierte en una respuesta individualista que obvia su carácter estructural. Más tarde, con el Romanticismo, a este *taedium vitae* se le acabaría llamando *mal du siècle*. Al ser parte vertebral de mi tesis, ahondaré profusamente en estos aspectos en el apartado correspondiente al tedio desde una perspectiva de género.

En el mismo plano de las explicaciones emocionales sobre el suicidio, destaca Robert Burton (2006 [1621]), con su prolija *Anatomía de la melancolía*. El propio autor acometió muerte sobre sí mismo el 25 de enero de 1640. Su obra condensa su contradicción acerca del acto de matarse (Andrés, 2003; Janin, 2009). Reflejo, a su vez, de las visiones contrapuestas que siempre suscitó: 1) el suicidio como un acto cobarde y 2) su validación si se realiza debido a un extremo dolor. El término melancolía, bajo el prisma médico de la época, se atribuía a un desorden psíquico y al miedo en general. De hecho los latinos se referían a la melancolía con la palabra *maestitia* que significa desconsuelo (Andrés, 2003).

La doctrina cristiana hegemónicamente antisuicida tuvo sus propias grietas. Propiciadas éstas por el auge de la ciencia en el s.XVII (Critchley, 2016). El clérigo y poeta John Donne, escribió en 1664 *Biathanatos*, que traducido sería “potencia de muerte” (en Critchley, 2016). Un alegato a la capacidad de decidir sobre el derecho a quitarse la vida. Basándose en lo anteriormente citado, de que en las Escrituras no se censura directamente el suicidio, Donne defiende el derecho a la “autodestrucción”, yendo así en contra de la doctrina cristiana que lo ve un pecado. Siguiendo a la historiadora Silvia Berti (en Critchley, 2016, p.29), el autor subraya que cuando salió

⁹³ El discípulo de Aristóteles tacha el suicidio como el último de los males, aunque lo admita por una razón justa, en *Disputaciones tusculanas* (44-45 a. C.).

impresa la segunda edición de esta obra, en 1770, ésta “se había convertido en el manifiesto librepensador del derecho a morir”⁹⁴ (Critchley, 2016, *ibídem*).

El resquebraje del prisma cristiano continúa durante el s.XVIII, siguiendo el camino ya abierto por autores como Donne. El olvidado filósofo Radicati, en 1732⁹⁵, publica otro alegato a favor del suicidio. Para Critchley (2016), este texto cobra importancia debido a que el “contexto filosófico radical que lo rodea es la relación entre materialismo científico, librepensamiento antirreligioso y el derecho al suicidio” (p.28). Es óbice tener en cuenta que, estos textos, legitimaban las acciones materiales de quienes los leían, dotándoles de discursos alternativos para poder ejercer voluntades estigmatizadas. Al poco de publicar su obra, se debatió profusamente sobre el suicidio de los Smith. Familia londinense, que viviendo en la miseria, decidió matar a su hija y ahorcarse después. En su carta de despedida, Richard Smith cita el texto de Radicati a la vez que incide en que no les importa lo que les hagan a sus cuerpos.

Entrando en la Ilustración, encontramos a los enciclopedistas. Sus alegatos en favor o en contra –ya que existieron las dos vertientes– se caracterizan por sancionar el suicidio a través de la razón y no por motivos religiosos. Vistos éstos no sólo como irracionales, sino como formas de coacción sobre la propia libertad. Para Cuevas (2006), “en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo, el debate sobre el suicidio adquiere una especial transcendencia en virtud de los cambios que se están produciendo en la mentalidad europea” (p.11). El autor rescata a Bayet (1922) cuando éste visibiliza las contradicciones del discurso ilustrado en torno al suicidio. Rousseau, Voltaire o Hume defendían el derecho racional a escoger el momento de la propia muerte, todo y que ninguno de ellos lo veían con buenos ojos o lo apoyaban. Esta afirmación del derecho individual a elegir la muerte, es posiblemente otra forma de oponerse al pensamiento religioso que lo condena. En cambio, para Cuevas (2006), la diferencia entre Ilustración y el s.XIX es la exaltación del suicidio de este último:

Frente a la Ilustración, el siglo XIX ha proyectado hacia la actualidad una imagen del suicida como héroe romántico, y ha hecho de la conjunción del amor y la muerte el más prolífico binomio para la literatura y el arte en general, elevando el suicidio por amor, o por una pasión más poderosa que la propia vida, al podio de símbolo para una época (p.14)

⁹⁴ Curiosamente, en el filme americano *Wit* (Mike Nichols, 2001), la protagonista –una prestigiosa profesora universitaria de literatura con una enfermedad terminal- se inspira en los poemas de John Donne para fortalecer su decisión de morir.

⁹⁵ Radicati, A. (1732). *Una disertación filosófica sobre la muerte*.

El suicidio como “podio de una época”, hace referencia a las ya mencionadas obras literarias y ensayos plagados de muertes voluntarias, en un momento en que, como hemos visto, predominaba a nivel material el llamado *síndrome Werther* o *Chatterton* entre la clase intelectual y acomodada. No obstante, en las clases bajas, el suicidio se debía a las paupérrimas condiciones materiales de vida, producto de la anomía producida por la Revolución Industrial. Mientras las clases acomodadas podían morir por amor –desde una cierta visión idealista–, las clases bajas morían de miseria – en una eminente visión materialista–.

Teorías sociológicas y antropológicas sobre el suicidio

El suicidio varía en proporción inversa
al grado de integración de los grupos sociales
a los que pertenece el individuo

Durkheim, *El suicidio*

Émile Durkheim, padre de la sociología, fue el primero en abordar científicamente el suicidio de una forma exhaustiva. Lo afrontó no como pulsiones individuales sino que buscó sus causas estructurales. González Varela (2012), en su introducción al libro *Sobre el suicidio* de Karl Marx (1864), señala que Durkheim (2012 [1897]) se inspiró vagamente en la obra de Flaubert. El autor hace referencia explícita al *bouvarisme* que, como se ha visto, es el término en que pasó a denominarse un tipo de mórbida conducta ligada al personaje de Emma Bovary.

Como antecedente al pormenorizado estudio sociológico de Durkheim, encontramos el citado artículo de Marx (1864), donde presenta algunas consideraciones sobre el suicidio, sorprendentemente desde una perspectiva de género. Especialmente a través de estos dos autores –contemporáneos de las obras escogidas para analizar en esta tesis–, elaboraré un diálogo que abrirá el campo de comprensión hacia la dimensión estructural de las causas suicidas.

Durkheim (2012 [1897]), remarca que el suicidio es un “hecho social”, entendido éste como una categoría sociológica con entidad propia. Conceptualiza, pues,

el suicidio como un fenómeno sociológico que debe ser entendido más allá de las variables individuales. Tal y como matiza asertivamente Ortega (2018), todo acto suicida –para Durkheim– es el “resultado de perturbaciones de dependencia con la sociedad y, por consiguiente, se trata de un evento social” (p.35). En suma, cuando las dependencias orgánicas que los individuos tienen con la sociedad se perturban, aparece la *anomia*.

La *anomia* es un concepto durkhemiano que aparece por primera vez en su obra *La división del trabajo social* (2011 [1893]) y se refiere tanto a la ausencia o pérdida de normas sociales, como al desorden social que impide que algunos individuos consigan las metas socialmente impuestas para ellos. El deterioro de vínculos y normas sociales provoca la pérdida de la identidad social. *La Teoría del Cambio de Estatus* –iniciada por Durkheim (2012 [1897]) en su obra sobre el suicidio, y respaldada por Sainsbury (1955)⁹⁶–, explica que un cambio repentino en la posición social de la persona tiene una cierta probabilidad de conducir al suicidio (Rodríguez Pulido, Glez. de Rivera, Gracia Marco y Montes de Oca, 1990). La anomia, pues, provoca uno de los cuatro tipos de suicidios que el sociólogo clasifica. Se basaría, en este caso, en aquellas personas que “experimentan situaciones de crisis provocadas por un desajuste social” (Ortega, 2018, p.36). Es decir, viene provocado por la ausencia de normas que nos vinculan a la sociedad. Distingue estos suicidios con aquellos de carácter pasional.

Respecto a las otras tres categorías de suicidios durkhemianos se encuentran: el suicidio egoísta; el suicidio altruista y el suicidio fatalista. El primero se refiere a la muerte voluntaria cuando hay un déficit de integración, pocos lazos sociales y enojo hacia la sociedad (Pérez Jiménez, 2011; Ortega, 2018). La falta de lazos sociales hace que el sujeto se sienta un extraño en el medio que le rodea. Matándose se reafirma así idolátricamente, dignificándose a sí mismo como fin supremo (Cohen, 2007).

En cambio, el suicidio altruista estaría relacionado con la idea del sacrificio por el bien común en aquellas sociedades que practican la integración social en medida superlativa (Pérez Jiménez, 2011). Sería el caso de los ya citados mártires. Finalmente, el suicidio fatalista deviene del control insoportable de la sociedad hacia la mayoría de actos privados de los individuos particulares que la componen (Cohen, 2007). La excesiva reglamentación y la disciplina impuesta hacia las pasiones, restringen tanto la libertad individual y las metas personales, que la persona prefiere darse muerte (Ortega,

⁹⁶ Sainsbury, P. (1955). *Suicide in London. An ecological study*. London: Champman y Hall.

2018). Estas categorías suicidas, según Ortega (2018), son un antecedente que dio a luz a las actuales clasificaciones de los diversos comportamientos en psicología, psiquiatría y otras disciplinas vinculadas a la salud (Ortega, 2018).

Esta clasificación de los tipos de suicidios ayuda a reflexionar sobre dónde podrían ubicarse los autohomicidios de las heroínas de ficción decimonónicas. No obstante, huyendo de categorías rígidas, se puede decir que algunas cumplen con los requisitos adjudicados a diferentes tipos de suicidios. Por ejemplo, Madame Bovary podría encajar en un suicidio egoico que la afirma a sí misma y a la vez anómico en el momento en que su vida se ha desvinculado de las normas sociales que la articulan. A su vez, las normas que la constriñen, y a las cuales no ve salida para modificarlas, darían toques de suicidio fatalista.

Cooper (1977), que traslada el análisis de la relación entre organización social y el suicidio de Durkheim a los tiempos modernos, emite una sentencia que arroja luz a la estigmatización que acarrea el suicidio. Afirmación que comparto y se entronca con mi propia tesis sobre la representación del suicidio de las mujeres decimonónicas. Asevera que:

la sociedad se siente tan amenazada por las personas que se matan a sí mismas, en el sentido de que en realidad no les importa ninguna de sus reglas ni su organización, que el suicidio así se convierte en una constante invitación a la anomia; es por esta razón que algunos consideran a los intentos de matarse como ofensas sociales y criminales (Cooper, 1977, p.69)

La visión socio-estructural nos permite entender la criminalización del suicidio y su correspondiente estigmatización. En este sentido, como he ido apuntando a lo largo de esta investigación, las heroínas decimonónicas adúlteras reciben un trato literario que bascula entre el suicidio como uno más de sus castigos, versus el suicidio como una liberación y definitiva ruptura de las normas.

Por su parte, Halbwachs (1930) discrepa de Durkheim (2012 [1897]) al otorgar más incidencia en los factores individuales. Con su *Teoría de la Subcultura*, y fijándose en las diferencias entre el ámbito rural y urbano, atestigua que “en el origen del acto suicida juegan una gran importancia los significados y motivos situacionales de los individuos” (en Rodríguez Pulido y cols., 1990, p.2). No obstante, esta visión más individualista no confiere respuestas a cómo la sociedad responde al acto suicida. Desde esta perspectiva se acotaría en demasía el campo de análisis de mi tesis, al investigar solamente una de las variables en juego. Es decir, escoger analizar solamente la

dimensión de motivación individual debilitaría la investigación en su conjunto al no poner en relación dialéctica sus interrelaciones con las variables sociales.

En vez de categorías suicidas, el anteriormente mencionado ensayo de Marx (1864), da una visión que vincula las condiciones materiales de miseria con aspectos más psicológicos. Afirma que el suicidio se encuentra en todas las clases sociales más allá de las condiciones de pobreza. Por primera y última vez, como cita González Varela (2012) en el prólogo de esta obra, aborda la violencia estructural de género. Se concentra, especialmente, en la intersección dos opresiones –en razón de clase social y género– de la mujer en la Francia burguesa. Vincula el suicidio, a su vez, con la tiranía del *pater* y *mater* en tales familias. Estas afirmaciones de González Varela (2012), no se concentran sólo en el contenido de la obra, sino en aspectos metodológicos de la misma. Tres de los cuatro casos analizados por Marx son mujeres. Desmenuza al mismo tiempo el funcionamiento clasista de la época decimonónica.

Las principales causas que el joven Marx (1864) atribuyó al suicidio fueron, entre otras: las falsas amistades; los engaños en el amor; la ambición desmesurada; el hastío y la pasión o el entusiasmo reprimido. Contradice a Madame de Stäel (1813), insertándose así en las disquisiciones filosóficas de la época, ya que ésta ve el suicidio como un acto antinatural y falta de coraje. Marx (2012, [1864]), argumenta que no se puede llamar antinatural a un acto que se produce tantas veces, puesto que “lo que es contra la naturaleza no sucede” (p.63). Curiosamente, años más tarde, su propia hija se suicidó (ver Tabla1)

Por lo que se refiere a Madame de Stäel (1813)⁹⁷, escribe un ensayo sobre el suicidio con el cual se aparta del carácter apologeta a favor del mismo reflejado en la obra de Charles Moore (1790 en Zambrano 2006)⁹⁸. Cabe considerar, como explicita Zambrano (2006), que en el s.XVIII existía un proclive ambiente entre lxs intelectuales a favor de las justificaciones suicidas. Todo y esta apología existen voces discordantes como la de Kant (Zambrano, 2006, p.22) y la ya citada Madame de Stäel (1813)⁹⁹. Esta pensadora desea acercarse al tema desde una vertiente más neutral y con un afán más científico y meticoloso (Stone, 1997; Zambrano, 2006; Fredi, 2011). El deseo de la novelista surge a raíz de arrepentirse de una primera obra en 1796. Titulada como *De*

⁹⁷ Stäel, M. (1813). *Reflexiones sobre el suicidio* (en Zambrano, 2006, p.23).

⁹⁸ La obra de Moore (1790), *Full Inquiry into the Subject of Suicide* (en Zambrano, 2006, p.22), se considera un primer panfleto que aboga por el suicidio.

⁹⁹ Stäel texto fundamental junto con Werther de Goethe para entender la importancia que adquiere el suicidio en el Romanticismo (Zambrano, 2006, p.23).

*l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*¹⁰⁰, y atraída hacia la muerte por amor, en ella explora tres tipos de suicidios: el suicidio por amor, el suicidio filosófico¹⁰¹ y el suicidio por culpa.

Para Zambrano (2006), el texto de Staël “es una obra de transición entre los debates a favor y en contra del suicidio en el siglo XVIII y los estudios más orientados a la psicología y a la sociología del s.XIX” (Minois, 1999, p.275 en Zambrano, 2006, p.23). Obra por tanto de engranaje entre épocas que plantearon diferentes posicionamientos hegemónicos alrededor de la causa suicida, tanto a nivel de contenido como de enfoque. Es decir, tanto a nivel de sustentar el suicidio a través de la libertad individual propia del Romanticismo –en lo que sería una vertiente más idealista–, versus encararlo a través de un contenido más empírico, materialista y con pretensiones de neutralidad científica. Estos contenidos se ligan, a la vez, de un enfoque más de ensayo subjetivista/filosófico del s.XVIII hacia un enfoque más científico del s.XIX. En este mismo sentido Muelas y Mangados (2007), también recalcan que es a partir del s.XIX se hace un viraje en torno el enfoque del suicidio hacía parámetros psicológicos y médicos. Sintetizando, entre el XVIII y el XIX, existe un cambio de perspectiva entre las posiciones ético-moralistas del XVIII hacia las posiciones científicas de estudiar el suicidio bajo la mirada sociológica, psicológico-analítica y/o médica.

El suicidio bajo la mirada médica y psicológica del biopoder

La vieja potencia de la muerte,
en la cual se simboliza el poder soberano,
se halla ahora cuidadosamente recubierta
por la administración de los cuerpos
y la gestión calculadora de la vida

Foucault, *Genealogia del racismo*

Tanto Foucault (1976, 1992, 1982) como Szasz (2008), critican la psicología y la psiquiatría al verlas como formas de control social normativo sobre los cuerpos. Con el concepto de biopoder, Foucault (1992) explica cómo se ha pasado de un poder por parte

¹⁰⁰ *Sobre la influencia de las pasiones en la felicidad de los individuos y de las naciones.*

¹⁰¹ Suicidio que mencionó Marx en su ensayo, como antes citaba.

de los soberanos, basado en dar muerte (ejecutar), a un poder del Estado sobre los cuerpos y la vida. En la capacidad, por tanto, de administrarla, gestionarla y, en última instancia, controlarla con el fin de optimizarla. El concepto foucaultiano de *hombre máquina* se vincula a esta nueva articulación del poder.

Tal y como apuntan Hardt y Negri (2000), es una forma de poder “que regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola” (p.38). La vida se administra a partir de haberse convertido en un objeto de poder. Administrar la vida tiene que ver con producirla y reproducirla, por tanto con la tarea de conservarla. La Modernidad, para Foucault (1976, 1982, 1992), viene ensamblada con el poder disciplinario sobre los cuerpos, a través de una norma construida que se acaba naturalizando. La anatomía y la biología, en este nuevo escenario de poder, desarrollan la emergencia de un individuo como inteligibilidad posible, donde las nuevas tecnologías del poder, relacionadas de pleno con la creación del saber, ya no tendrán como función matar sino la de invadir la vida en su totalidad.

Janín (2009), cita *Historia de la sexualidad* para mostrar como Foucault dilucida sobre la muerte voluntaria:

interpreta el suicidio como usurpación del poder, considerando que durante el siglo XIX, se produce un giro en que la libertad individual se ve cada vez más coartada por la injerencia del poder político. Éste tiende a invadir el terreno de la autonomía personal sometiéndola a las necesidades de la sociedad (p.160)

Szasz (2008), por su parte, habla de la invención de la enfermedad mental a merced de la psiquiatría. Recupera el concepto durkhemiano de anomia para decir que ésta se ha integrado en los conceptos psicoanalíticos de pérdida objetual, angustia depresiva e identidad del yo. Por lo que se infiere, que el concepto sociológico de Durkheim, ha sido tomado prestado y diluido para referirse a “trastornos” individuales que antes fueron interpretados como sociales. Proceso de individualización que difumina e invisibiliza las características estructurales derivadas de una organización social determinada.

Como he puesto en relevancia, en el trasvase del s.XVIII al s.XIX, el suicidio pasó también a interpretarse desde el prisma médico que se fue afianzando en sus versiones psicoanalíticas y psiquiátricas. Si en los inicios de estas disciplinas sus practicantes eran considerados *alienistas*, casi pseudocientíficos, finalmente la Medicina absorbió una parte de este conocimiento desarrollando la rama psiquiátrica validándola

como conocimiento científico. Más en entredicho ha quedado el psicoanálisis, inclusive en nuestros días.

Realizando una pincelada sobre la construcción social del suicidio dentro de la disciplina médica, Minois (1999) demuestra –a partir también de Foucault y Szasz– cómo la medicina influye poderosamente en mostrar el suicidio como una enfermedad vergonzosa. En esta línea, subraya los trabajos de Pinel¹⁰² en los albores del s.XIX. En su tratado, Pinel enfoca el suicidio como una tendencia del espíritu a sobredimensionar los acontecimientos desagradables de la existencia. Visión que de nuevo invisibiliza, por tanto, los elementos estructurales ligados al suicidio y, en consecuencia, hiperresponsabiliza a los individuos de las condiciones materiales que sufren. Como curas al suicidio, el galeno propone “choques violentos”, recordemos que estamos en uno de los puntos álgidos del tratamiento por “electroshocks”. El tratamiento de choque propuesto por Pinel (Minois, 1999) incluye, por tanto, la represión violenta vista como el método más efectivo de tratar las tendencias suicidas. Como indica el propio Minois (1999), basándose en Foucault (2003), se utiliza un tratamiento de cariz moral (*sedativos morales*) basado en el castigo: la ducha brutal, la silla giratoria, la silla de fuerza, el aislamiento, el hambre, la sed, las amenazas y los ataques al amor propio.

Fue no obstante Esquirol (1838), discípulo de Pinel (Fredí, 2011), quien edificó los cimientos de la teoría psiquiátrica. Este médico no especifica que haya un área determinada en el cerebro que haga a los individuos más proclives al suicidio. A la vez, realiza una distinción entre los suicidios causados por una enfermedad mental –definida como *insanidad mental/folie*– y aquellos causados por un desencadenante emocional grave –*délire de passion*–. Esta escisión es importante, no sólo en la medida que patologiza a unos suicidas determinados, sino que, dependiendo de a qué se atribuyan las ideas suicidas, se variará el método y el enfoque del tratamiento. Se tiene que considerar también que en el s.XIX, dentro de la disciplina médica, los debates en torno al suicidio oscilaban justamente entre estas dos posiciones abiertas por Esquirol: *folie* o *délire de passion*.

Muelas y Mangado (2007), también sitúan cronológicamente el inicio del enfoque médico sobre el suicidio a inicios del XIX. Mencionan, antes que a Pinel, a Falret (1820). Médico que atribuye el suicidio a un trastorno mental. Para estos autores “a partir de este momento el suicidio se exculpa y justifica con argumentos médicos, y

¹⁰² Se refiere al *Tratado médico –filosófico sobre la alienación mental y la manía* de Pinel.

el sufrimiento y malestar del suicida pasan a clasificarse como síntomas mentales de patologías diversas” (Muelas y Mangado, 2007, s.p.). A esta visión exculpatoria se le puede argüir en contra desde dos vertientes: 1) el fuerte estigma que recae sobre lxs consideradxs “enfermxxs mentales”, que no dejan de ser lxs que escapan de la Norma foucaultiana y, 2) sus brutales tratamientos son formas cruentas de castigo. Por tanto, me adscribo más al enfoque de Foucault (1990) y Szasz (2008), que analizan el poder psiquiátrico desde la disciplina corporal y la imposición de la normatividad. La construcción de *cuerpos dóciles* a través del poder disciplinario (Foucault, 1982). A su vez, como he mencionado, invisibilizar las causas estructurales dando más énfasis a las causas individuales, responsabiliza a los individuos de sus actos desresponsabilizando a la sociedad. Resulta paradójico afirmar que la enfermedad mental exculpa, ya que entonces no se realizarían tratamientos para “sanarla” al verla como intratable.

En lo que se refiere a las perspectivas psicoanalíticas, es imprescindible empezar por su fundador. Sigmund Freud, en 1905, presenta su primera teoría acerca del suicidio como un retorno de la agresividad del propio yo (Minois, 1999). En 1920 expone su controvertida –y más conocida teoría–, sobre la pulsión de destrucción en *Más allá del principio del placer*. Una pulsión de muerte –*tanathos*¹⁰³– enfrentada la pulsión de placer –*eros*–. El novelista Jet Rubinfeld (2012) la describe de forma precisa:

(...) tenemos un impulso más allá del principio del placer. Otra pulsión tan fundamental como el hambre, tan irresistible como el amor (...). Una pulsión de muerte (...) una ansia de muerte. De destrucción. No sólo (de) la (vida) de otro; también la nuestra propia (p.350).

Por otra parte, Carotenuto (2006)¹⁰⁴, subraya que Freud (1920) oficializa este impulso de destrucción descrito como “un tirón tanático, que ni contradice ni anula el apetito de vivir. Ambos impulsos conviven” (p.131). Janín (2009) y Green (2005), por su parte, destacan que la pulsión de muerte va estrechamente ligada con el narcisismo y la negación a compartir la vida con el común de lxs mortales. A la vez, las pulsiones se enfrentan en el plano de las tensiones entre el Yo y el Superyó. Otras consideraciones que lxs autorxs aportan de Freud, tienen que ver con el deseo de volver a un estado

¹⁰³ Se debe tener en cuenta que Freud rehusaba utilizar esta expresión que se le atribuye, y prefería referirse a la pulsión –o pulsiones– de destrucción (Green, 2005). Por otra parte recordar que la pulsión, en la versión freudiana, vendrían a ser una fuerza repetitiva y subyacente. En otras palabras, sería “el instinto del instinto” (Green, 2005, p.24).

¹⁰⁴ Carotenuto, A. (2006). *Eros y Pathos*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

inorgánico, es decir, la muerte como un retorno a los orígenes. El deseo de cerrar el círculo de la vida y el tiempo.

Si nos centramos en cómo se va articulando el psicoanálisis más allá de Freud, encontramos a otras figuras eminentes como la de Adler (1910). Para este autor: “el suicidio se puede entender solo de forma individual, aunque tenga condiciones previas y consecuencias sociales” (Adler, 1910 en Pérez Jiménez, 2011, p.57). Con esta afirmación Pérez Jiménez introduce al discípulo de Freud y su impacto en el devenir de la psicología y su corriente psicoanalítica del s.XX. Adler (1971, [1910]), por tanto, tiene una visión holística del individuo a la par que lo ve influenciado por su ambiente social. Tesis que cobra relevancia en mi investigación al aunar los aspectos individuales con los sociales; los psicológicos con los sociológicos y antropológicos. Para este psicoanalista, las acciones de los individuos son socialmente efectivas, donde lo que ocurre con una parte del campo, debe producir efecto en otras partes. Su clasificación psicológica del suicidio recoge unas formas de ver las personalidades suicidas que concuerdan, a grandes rasgos, con la visión que se tenía de las mujeres decimonónicas afectadas por el denominado *bovarismo*.

Para este psicoanalista austríaco, el suicidio concurre especialmente en las personalidades dependientes que sólo buscan gratificaciones (“estilo de vida mimado”); con baja autoestima (“sentimiento de inferioridad”); extremadamente egocentradas (“meta egoica”); que intentan sobresalir por todos los medios aumentando su actividad (“grado de actividad”) y sueñan con lastimar a los demás a partir de autoinfligirse daño (“agresión velada”) (Rodríguez Pulido y cols, 1990). En este sentido, “la perspectiva del suicidio les da la sensación de ser dueños de la vida y de la muerte, la sensación de ser omnipotentes” (Ibídem, p.3).

A pesar de estas primerizas teorías psicológicas, para Rodríguez Pulido y cols. (1990), la doctrina clásica psicoanalítica sobre el suicidio se debe a la obra de Menninger (1938). Pérez Jiménez (2011), indica que se le atribuye a Menninger la nomenclatura de *suicidología*, aunque resalta que para otras fuentes fue Edwin Schneidman (1968) quien la acuñó. Independientemente de quien nominase esta subdisciplina psicológica, la importancia de Menninger (1938) como teórico moderno del suicidio es innegable. Reformula y actualiza las bases asentadas por Freud recuperando la ya citada *pulsión de muerte* que, no olvidemos, para estos autores es inherente a todo ser humano. La visión universalista de esta pulsión, que lleva al suicidio cuando se reúnen una numerosa combinación de factores y circunstancias,

despatologiza en parte a lxs suicidas al convertirnos a todxs en potenciales candidatos. Menninger (1938), en *El hombre contra sí mismo*, “concibe al suicidio como un asesinato autodirigido, un homicidio invertido que se produce como resultado de la ira del individuo hacia otra persona, la cual es usada como una excusa para castigar a ese otro a través de la autodestrucción” (Cohen, 2007, p.179). Concordando en este sentido con Adler (1971, [1910]), al ver el suicidio como castigo hacia otra persona.

Jung (1959), amplía esta perspectiva al contemplar el suicidio como resultado de: 1) la prevalencia de una situación que solo puede solventarse poniendo fin a la vida, 2) la entrada en conflicto del ego con el *self*, 3) el resentimiento hacia otra persona, siguiendo los mismos postulados de Adler (1971, [1910]) y Menninger (1938), y 4) la falta de vitalidad para encontrar y llevar a cabo otras alternativas que subsanen la tensión de la situación vivida (F. Rodríguez Pulido y cols., 1990). Esta última acepción concuerda en mi tesis sobre la estrecha vinculación entre tedio y suicidio.

Por su parte, Lacan (en Arango y Martínez, 2013), rescata de Freud (1920) un ejemplo de *acting out*, rubricando esta categoría como explicación causal de ciertas *performances* suicidas. El paradigmático caso muestra a una joven homosexual diagnosticada de “histeria”¹⁰⁵, enamorada de una mujer 10 años mayor de dudosa respetabilidad respecto a los cánones imperantes de la época, con la cual se pasea a pleno día delante de los ventanales de su casa para disgustar a su propio padre. Lacan se acoge al *acting out* para explicar cómo, ciertas tentativas de suicidio, las utiliza el sujeto para exhibirse delante del otro en busca de su reconocimiento, aunque sea a través de la reprobación (en Arango y Martínez, 2013). Como decía Wilde (2014): “lo importante es que hablen de uno aunque sea bien” (p.24). Paradoja que utilizaba para escandalizar afirmando que prefería la maledicencia de lxs demás a ser ignorado. *Acting out*¹⁰⁶ visto como un resorte que se orienta hacia la/el otrx, al cual se le hace un llamamiento para que ocupe el hueco que suscita un deseo no correspondido y frustrado de aprobación. Un llamado a ser “interpretado” por la/el Otrx, por tanto de ser inteligible y, por ende, existir. En esta senda, Ferreyra (2012) recupera la famosa frase lacaniana: “el signo del goce del Otro, del cuerpo del otro, que lo simboliza, no es signo de amor” (Seminario XX *Encore* en Ferreyra, 2012, p.16), para decir que quien acomete suicidio –para el psicoanalista francés– es debido a que no se es deseado, no debido a que no sea amado

¹⁰⁵ Recuérdese que fue una enfermedad inventada que, en la época decimonónica, cobró gran relevancia siendo una forma de patologizar el malestar social de las mujeres frente a las injusticias vividas.

¹⁰⁶ En su acepción, en el contexto psicoanalítico de “pasar al acto”.

(Ferreyra, 2012, p.15). Es decir, el suicida desea a la/el Otrx para existir y reconocerse, confundiendo este reconocimiento con amor.

A lo largo de la incipiente historia del psicoanálisis y de la medicalización del suicidio, se puede ver la impronta del control moral sobre los cuerpos en pro de domesticarlos. En la medida en que el suicidio deja de ser sancionado por preceptos religiosos alrededor del pecado y la salvación, pasa a serlo por las categorías de enfermedad versus salud. En esta misma idea, transita el pensamiento de los ya citados Foucault y Szasz, quienes al estudiar el fenómeno de la marginación y exclusión social, como destaca Cohen (2007), concluyeron que:

...cada época, con el fin de preservar sus valores hegemónicos, necesita expulsar a todos aquéllos que no responden a la ideología dominante. Ya se trate de las brujas en la Edad Media, de los herejes en la Inquisición, de los confinados en los leprosarios del Humanismo, de los locos de los manicomios en la Edad Moderna, o de los moribundos en la aldea global, todos ellos son víctimas que, al apartarse de la media del grupo mayoritario, deben ser desterrados de la comunidad. Esta estrategia biopolítica de exclusión del diferente (...) aspira a ser una medida higiénica que promueve la cohesión social (p.25).

Una estrategia, por tanto, derivada de la biopolítica y del biopoder, ejercida entre otros medios a través del saber, la ciencia y, en sentido amplio, la medicina (psiquiatría y psicoanálisis entre otras de sus vertientes). A la vez, imponiendo el miedo sobre las consecuencias de alejarse de la Norma construida –desde la cual se desprende el poder para mantener el orden–, se aplican “medidas higiénicas” que promueven la cohesión social. Suicidarse es una desviación y un atentado al orden biopolítico. La persona suicida debe verse como una anomalía, con sus respectivos castigos reprobatorios, a efectos disuasorios del resto de la población.

Medidas higiénicas que en el caso del suicidio pasan por psicopatologizarlo – invisibilizando sus causas estructurales–, por apartar a lxs suicidas, estigmatizarlxs y narrar literariamente sus desventuras desde la desviación de la norma. Por el contrario, las también existentes exaltaciones literarias del suicidio, se relatan como una oda de rebeldía, señalando justamente la disconformidad de los sujetos hacia el orden. Tanto si suicidarse se establece como una enfermedad –una locura–, o como una rebelión, ambas significaciones revisten el atentado al orden desde un prisma estructural. Es decir, si suicidarse sólo fuera un acto individual que atañe únicamente a la persona que lo realiza, no existiría ni su exaltación como rebeldía ni su reprobación como ignominia. En resumidas cuentas, no existiría el estigma con el cual se les marca.

Para ir finalizando este apartado, Camus (1942), en *El Mito de Sísifo* destaca que el suicidio ha sido siempre el problema filosófico más serio y relevante. Desde esta vertiente filosófica, el suicidio es la clave para pensar sobre la vida y la muerte. Podríamos añadir que es pensar en el *Ser o no Ser* de Hamlet. Es, por tanto, averiguar como una sociedad se sitúa, de forma múltiple, en torno a las concepciones de la vida, de lo que ésta significa y, en su reverso, sobre qué es la muerte, con todo el tabú que en nuestra sociedad ésta conlleva.

En esta cuestión existencial y primaria –vivir o morir– que hace emerger el suicidio, Camus (1942) rescata al que ve como el máximo exponente del nihilismo: Dostoievski (en Zambrano, 2006). Para el literato ruso, el suicidio es la consecuencia de un cambio de modelo donde se pierde la fe, el hombre se convierte en Dios creyéndose dueño de su destino pero, al ser una tarea inalcanzable, acaba abocado a la nada y al suicidio. En este rescate del autor, Camus (1942) liga el suicidio con el Absurdo. Un Absurdo que emerge al colisionar “las aspiraciones morales del hombre y la indiferencia absoluta del mundo ante ellas” (Zambrano, 2006, p.27). Por tanto, para el existencialista galo, vivimos en un mundo sin Dios –tal y como decía Dostoievski– “pero aun así con la abrumadora presencia del pecado” (Critchley, 2016, p.78). Profundizando en el pensamiento camusiano, de la conciencia de la inexistencia de Dios surge la libertad radical¹⁰⁷. Libertad que se convierte en destino del que se puede huir pero jamás escapar, a la vez que la inexistencia de Dios nos lanza a la desesperanza.

Paradójicamente, para Camus (1942), que la vida no tenga sentido no es óbice de pesimismo o de no de querer vivirla. El orgullo de enfrentarse al Absurdo de la vida permite seguir viviéndola: “la certeza de la nada no debe llevar a la resignación sino al disfrute máximo de esta vida” (Camus en Zambrano, 2006, p.27). Podemos deducir que esta pérdida de orgullo, el cansancio acumulado de vivir el Absurdo, puede conducir a desear la muerte por propia mano. El tedio extremo de la vivencia del vacío. Autores como Améry (2013), se adscriben a la tesis camusiana en relación a que la vida es un absurdo. Al mismo tiempo, rechaza su conclusión última de que este absurdo incentive el optimismo. Por el contrario, frente al absurdo de la vida, legitima el darse muerte en pos de la libertad. Desde otra perspectiva filosófica, Hannah Arendt (1970), aporta que, una de las causas del suicidio, es la consecuencia de ejercer la no-violencia frente a la tiranía (en Gómez Ramos, 2012). Janín (2009) menciona que las reflexiones de Arendt

¹⁰⁷ Idea que resuena en los postulados de Nietzsche.

sobre el suicidio tienen que ver también con el coraje, el heroísmo y el sacrificio, virtudes que atañen únicamente a la condición humana.

En definitiva, a partir del problema filosófico que apunta Camus (1942), sobre lo que significa vivir y morir a través de la posibilidad de pensar en el suicidio, se abren preguntas como: ¿Se puede estar muerto en vida? ¿Es la muerte una nueva vida? O ¿Qué significa una vida (o muerte) digna? ¿La existencia de la muerte es lo único que da sentido a la vida y a su Absurdo? En conclusión, y como apunta Critchley (2016), “tal vez sea la capacidad de suicidarse, de tomar la decisión voluntaria de autodestruirse, lo que nos identifica como especie y nos distingue como humanos” (p.83). En última instancia, como dijo E. M. Cioran (Cioran, 1949 en Critchley, 2016):

Quien no haya concebido jamás su propia anulación, quien no haya sentido el recurso a la cuerda, a la bala, al veneno o al mar, es un recluso envilecido o un gusano reptante sobre la carroña cósmica. Este mundo puede quitarnos todo, puede prohibirnos todo, pero no está en el poder de nadie impedir nuestra abolición (p.83)

A pesar de lo que parece una exaltación a la muerte, al igual que Camus (1942), Cioran (1949) ve en el pensamiento suicida un estímulo para vivir (Casado, 1987). No obstante, ¿Qué sucede cuando el tedio elimina todo estímulo vital? El suicidio entonces aparece como una única salida ante un tedio que escenifica una muerte en vida. El suicidio, se vislumbra entonces como la última oportunidad de exaltar otra vez la vida. Es decir, el último acto vital que se pueden permitir. La literatura decimonónica y posteriormente el cine recogen la siguiente paradoja bovárica: mujeres que delante la imposibilidad de vivir la vida que sueñan, sumidas en el tedio inmovilizante que implica su presente, encuentran el único impulso vital dándose muerte.

Ideas clave de la contextualización histórica

1. Fronteras imprecisas del período decimonónico imbricado en un Romanticismo sociológico que pondera la melancolía, el desánimo y el tedio como destino, así como el ensalzamiento de la rebeldía como imperiosa necesidad de romper la barrera del pudor hegemónico burgués.
2. Exaltación apologeta y literaria del suicidio que, de manera dialógica, se conecta con suicidios reales en las esferas intelectuales (artísticas, literarias *et alter*).

3. Diferentes vertientes de interpretación de estos suicidios dentro de la propia época:
 - ◆ Especialmente dentro del plano literario el suicidio entendido como venganza. En el caso de las mujeres, se llega a representar bajo recreaciones *sui generis* de heroínas mitológicas griegas como Medea o Medusa, convertidas en el símbolo de la oscuridad y la cólera femenina que devendrán en el arquetipo de la *femme fatale* finisecular. Heroínas míticas a su vez reinterpretadas por los inicios de una invisibilizada literatura en clave feminista que vehiculan, en un estilo más subjetivista, el malestar producto de la injusticia estructural sexista.
 - ◆ El suicidio por desamor en los casos de suicidios reales se vinculaba a su vez como influjo del *Efecto Chatterton* y, posteriormente del *Efecto Werther*, interpretados en clave universal, es decir, que afectaban por igual tanto a mujeres como a hombres. Posterior visión de autoras contemporáneas que interpretan estos suicidios femeninos en clave de violencia estructural de género oculta bajo el discurso del pensamiento amoroso romántico.
 - ◆ Suicidio como supremo acto romántico de individualidad y de libertad.
4. Las corrientes históricas, filosóficas, sociológicas, antropológicas y médico-psicológicas del suicidio oscilan en dar diversas explicaciones en clave estructural o individualista. En este último caso: a) se sanciona como un ataque al orden social encarnado por la moral imperante y la religión o, b) o como acto de subversión y de ruptura de la religación social.
5. Patologización del suicidio femenino vinculado a enfermedades inventadas como la histeria que se hallan presentes en la definición misma del bovarismo.

Literatura, bovarismo y cine

Las miradas sobre la conducta suicida en su vertiente teológica, histórica, psicopatológica, socio-antropológica y filosófica que acabamos de ver, se presentan como un requerimiento previo para no caer en análisis superfluos y carentes de reflexión a la hora de analizar la construcción de la alteridad femenina que representa el bovarismo decimonónico. En este sentido, considero ahora oportuno indagar cómo se interconnectan las interpretaciones e influencias de estos discursos alrededor de la muerte voluntaria en la literatura finisecular y sus corrientes de referencia. A saber: Posromanticismo, Realismo y Naturalismo. La separación entre las mismas está envuelta en una neblina de controversias, ya que no es tan fácil ubicar la difusa frontera entre ellas. Se influyen mutuamente de forma dialógica, más allá de los límites que las rígidas clasificaciones sobre ellas quieren imponerles. Los subsiguientes apartados desmenuzan y articulan el paradigma bovárico vertebrándolo a cómo éste se representa en las adaptaciones fílmicas. La perspectiva para aunar estas miradas conjuga la diacronía y la sincronía que permiten realizar saltos históricos y sus pertinentes analogías.

Corrientes literarias en el contexto de creación de las obras analizadas

Romanticismo, Posromanticismo, Realismo y Naturalismo son estos diferentes movimientos literarios que se encabalgan durante el período decimonónico. Aunque a veces se explican como corrientes surgidas en oposición de su precedente, bajo la influencia de mirar la historia como un movimiento pendular, no se debe olvidar que se influyen mutuamente. Más que ser cambios radicales o cortes netos entre unos y otros, deben analizarse de forma dialógica. Analizarlos en sus mutuas influencias permite mostrar el surgimiento de la construcción de la mujer como una otredad patológica concreta (el bovarismo) que aparece en la intersección de estas corrientes.

Parto de la hipótesis que el gran interés suscitado por obras finiseculares con protagonistas suicidas se debe al periodo decimonónico en el que fueron escritas. Época donde afloró el Romanticismo y posteriormente el Realismo y el Naturalismo. Aunque *Madame Bovary* (1857) y *Anna Karenina* (1877) se encuadran dentro de las premisas conceptuales y las técnicas literarias propias de la corriente realista, si no se tienen en cuenta las influencias heredadas del Romanticismo, se peca de reduccionismo.

El análisis del conjunto de estas obras, por tanto, se debe encuadrar teniendo en consideración la influencia de dicha corriente por lo que repercute en el creciente divorcio entre las aspiraciones de sus heroínas y la realidad social que las circunda. Colisión que se produce a través de una mayor vindicación de la libertad moral, exaltación romántica por antonomasia. Sin olvidar que *Madame Bovary* puede ser considerada una obra precursora del feminismo literario. Existen debates en torno a esta posibilidad, no porque el libro se hubiera escrito intencionadamente asumiendo postulados “feministas”, sino por las lecturas feministas que algunxs autorxs han realizado del texto. Revisiones feministas sobre Emma que Flaubert no pudo predecir.

Se tiene que matizar, por tanto, que Flaubert no fue ni mucho menos uno de los precursores de los movimientos de emancipación de la mujer en su vertiente literaria. De hecho Guerrero (2010), a través de Borloz (2001), recoge una dispuesta epistolar entre George Sand y Flaubert debido a que éste dijo que: “la mujer es para todos los de mi sexo, una bóveda de piernas que se abre hacia el infinito, puede que esta no sea una actitud muy elevada, pero es fundamental para el varón (...)” (Borloz, 2001, p.90 en Guerrero, 2011, p. 680). No obstante, la misma Borloz (2001) afirma que, a pesar de esta concepción de la mujer como objeto de placer del hombre, hay que reconocerle a Flaubert que: “Emma Bovary, (...), una adúltera insatisfecha que se rebela contra su confinamiento, ayudará a su manera a la eclosión del feminismo” (Íbidem).

Por otra parte, y a modo de ejemplo, otras lecturas feministas que se han hecho a partir de este personaje son las de Eulalia de Borbón, hija de Isabel II, también conocida como la princesa república que, a través de un contraste entre Emma Bovary y Ana Ozores, vertebra un análisis feminista y socialista en diferentes publicaciones referenciadas por Lastra (2016)¹⁰⁸. Se ha de tener en cuenta el impacto de su primera obra dentro del contexto histórico donde la publicó (París, 1911)¹⁰⁹, que fue censurada en España y, según Lastra (2016), desató: “una tempestad familiar que la desterrará de

¹⁰⁸ Entre ellas: *Au fil de la vie* (1911), *Memorias* (1935) y *Cartas a Isabel II* (1949).

¹⁰⁹ Publicada bajo el pseudónimo de la condesa de Ávila.

España por décadas” (p.92). Dentro de sus obras y su correspondencia epistolar, Eulalia de Borbón, reflexiona sobre el adulterio y la hipocresía burguesa a través de su propia vida colegida con la de estas dos figuras literarias (Emma Bovary y Ana Ozores), para vertebrar un discurso que permita deconstruir la sociedad y sus prácticas proponiendo un nuevo orden republicano, antiburgués, espontáneamente socialista y basado en la igualdad de derechos de todas las personas independientemente de su género.

En las miradas retrospectivas hacia la obra de Flaubert, se tiene que tener en consideración el contexto histórico-social donde se inscribe su obra y el impacto que en su época tuvo escribir sobre el adulterio femenino. Aunque su intención fuese denunciar la doble moral burguesa, la figura de Emma tuvo un efecto colateral y no previsto, que fue cuestionar el papel desigual de las mujeres en la sociedad. En este sentido, otras obras que siguen la estela iniciada por Emma Bovary, como *The Awakening*¹¹⁰ de Chopin (1899), tuvieron la clara intención de cuestionar el orden social desde una postura claramente feminista por parte de su autora (Álvarez, 1993; Benhamou, 2004). En suma, que *Madame Bovary* (1857) pueda considerarse una precursora del feminismo¹¹¹, no es tanto por la obra en sí, ni mucho menos por la intención de su autor. Se debe, más bien, a las autoras feministas –tanto del pasado como de la actualidad– que, más allá de la misoginia de Flaubert o de cuáles fuesen sus verdaderas intenciones, se reapropian de la figura de Emma Bovary para hacer una relectura en clave feminista denunciando las injusticias sobre los cuerpos de las mujeres¹¹². Todo y la carga patologizante del bovarismo, éste se representa a veces como una subversión, o más concretamente, como la semilla de la misma.

Para entender la construcción de la diversidad que existe dentro del bovarismo literario, es necesario repasar de forma global las corrientes literarias que permiten su gestación. Dentro de un período histórico caracterizado por un marcado binarismo de género, el poso romántico es el germen literario que gesta una visión determinada de la

¹¹⁰ Edna, la protagonista de la novela, es considerada como la Emma Bovary americana (Álvarez, 1993) o la Emma Bovary criolla, tal como la denominó Willa Cather en 1899 (Benhamou, 2004). Tal y como indica Benhamou (2004) la expresión de la “Bovary criolla” calará entre la crítica a esta obra de Chopin comparándola también con *Anna Karénina* (1877).

¹¹¹ A diferencia de Gissing (1893) que con su *Mujeres sin pareja* realiza una obra en pro de la emancipación femenina. Su protagonista principal, Rhoda Nunn, que decide quedarse soltera, puede considerarse una precursora del feminismo moderno literario escrita con clara voluntad feminista por parte de su autor. Cabe resaltar que Virginia Woolf alabó esta obra por la forma en como el autor hacía pensar a sus personajes femeninos, donde la protagonista principal se deja guiar por el poder de la inteligencia en aras de su emancipación.

¹¹² En esta línea, es interesante recordar el polémico ensayo de Rojo (2010), citado con anterioridad.

mujer en relación al mundo y al amor, mientras que el Realismo es la corriente que lo alumbrará de la mano de Flaubert. El Naturalismo, por su parte, lo dotará de una carnalidad fisiológica en la descripción del mismo.

Romanticismo y Posromanticismo como punto de partida del bovarismo literario

Los ideales románticos hegemónicamente disímiles para hombres y mujeres, crean una lucha esquizoide entre libertad y rebeldía versus claudicación y sumisión, dentro de la representación hegemónica de los personajes femeninos. Es decir, y como se ha visto, personajes considerados bováricos como Edna Pontellier¹¹³ –cuya autora la utilizó como estandarte de rebelión– colisionan con prototipos como la Emma Bovary que, todo y que algunxs autorxs la hayan releído en clave feminista, fue escrita desde la misoginia de Flaubert¹¹⁴.

Para Apel (1993), el Romanticismo rompe con los límites literarios para adentrarse en una “regeneración” de la sociedad. En sus propias palabras:

El Romanticismo no fue un fenómeno meramente literario; antes bien, acometió una regeneración interna de la vida en general, como la que proclamaba Novalis, y lo que más tarde se llamó escuela romántica no fue sino una rama literaria de un árbol ya enfermizo (Apel, 1993, p.64).

Como se sabe, el Romanticismo fue un movimiento iniciado en Alemania a finales del s.XVIII. La influencia del Romanticismo se extendió por Europa impactando con fuerza sobre todo en Inglaterra, Francia y en menor medida en Rusia. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta la vertiente diferencial que tomó el Romanticismo americano al conectarse el ideal de libertad con la luchas por la emancipación nacional, donde no sólo las mujeres participaron activamente, sino que la propia literatura se hizo eco y potenció protagonistas aguerridas que simbolizaban la madre patria reclamando libertad (Cherpak, 1985; Molina, 2011). La vertiente feminista de la bovárica Edna

¹¹³ Benhamou (2004).

¹¹⁴ Lottman (1991).

Pontellier en clave de crítica a la sociedad binarista puede conectarse a este Romanticismo americano.

El Romanticismo, especialmente el europeo, se estudia como una reacción al racionalismo de la Ilustración y al Neoclasicismo, confiriendo más importancia a la exaltación de los sentimientos y a su supuesta irracionalidad. Se ha de tener en cuenta que ya antes de la Ilustración, con Descartes, se produjo una escisión entre mente/razón (*le bon sens*) y el corazón/sentimientos, creando una ideológica dicotomía jerarquizada donde el raciocinio se situaba por encima del cuerpo y los sentimientos, vistos éstos como no racionales. Autoras como la socióloga Isabel Aler (2012), critican esta escisión cartesiana por ser *géneroizada*¹¹⁵, es decir, donde la masculinidad se asocia al raciocinio –y por tanto a la cultura– y las emociones a la femineidad y a la naturaleza. La socióloga aporta la idea de buscar *co-razones*, creando su particular malabarismo conceptual entre *Razón* y *Emoción*, vindicadas por ella como universales, complementarias y no como opuestas y *géneroizadas*.

En este criticado y controvertido binomio Mujer/Naturaleza, Hardisson (1999) apunta que el Romanticismo no modificó el sistema de la diferenciación sexual, que continua adjudicando “la antigua asociación de los procesos intelectuales creativos y analíticos con la subjetividad masculina, y de los procesos emocionales con la subjetividad femenina” (Krikpatrick en Hardisson, 1999, p.296). Por tanto, como indican estas autoras, la representación romántica de la mujer se iconiza por la intuición –noción conectada intrínsecamente a la Naturaleza– y como consecuencia resta excluida del intelecto. Esta escisión la convierte en un “ser inmanente”, sin capacidad de trascendencia (Hardisson, 1999). La forma de resolver la re-unificación deseada por los románticos entre *Razón*¹¹⁶ y sensibilidad, se concreta para la autora en una necesidad de unión amorosa donde “el hombre aporta su capacidad racional activa y la mujer la sensibilidad” (Hardisson, 1999, p.297). No obstante, las críticas a esta naturalización generalizada de la mujer ya aparecen con Wollstonecraft, contemporánea a la misma época en que este binomio se fragua. En su conocida obra *Vindicación de los derechos*

¹¹⁵ Con este juego de palabras me refiero a ensalzar un género en detrimento del otro en distinciones que atribuyen a los cuerpos sexuados disposiciones culturales (habilidades, emociones, conductuales,...) que se naturalizan como propias o biológicas.

¹¹⁶ He optado por escribir razón en cursiva y con mayúscula diferenciada de sensibilidad con minúscula para subrayar esta jerárquica división que ensalza la primera por encima de la segunda, presentándolas a su vez como opuestas.

*de la mujer*¹¹⁷ apuntalaba las grandes premisas en que se basará el posterior feminismo hegemónico occidental hasta la actualidad. En primera instancia arroja luz al hecho de cómo ha sido representada la mujer por el hombre en ámbitos como la literatura (Villalba, 1999). Esta representación desvirtuada, según Villalba (1999):

Ha sido la causa de que tanto el hombre como la mujer piensen que estos estereotipos representan la verdadera identidad de la mujer. Asimismo exhorta a la mujer a no dejarse seducir por estas imágenes y a cultivar su mente y su propia educación (p.142-143)

Como se analizará posteriormente, las novelas sobre las que me baso contienen estas visiones románticas conectadas a una idea de feminidad inmanente, esencializada, generalizada y pre-cultural. Con el término pre-cultural me refiero a que la naturaleza se caracteriza por ser anterior a la cultura, un estado primitivo del ser no cultivado. Cultivar esta naturaleza significa entrar en el estadio de la cultura y situarse como mujer en el mismo plano de igualdad que el hombre. Wollstonecraft introduce, adelantándose a su época la primera diferenciación conceptual entre *female* (identidad biológica de la mujer) y *feminine* (identidad cultural o *woman* para Wollstonecraft), que posteriormente, en términos dicotómicos de sexo/género, profundizarán autoras como Beauvoir (2018) o Butler (2011).

La dicotomía entre mujer/naturaleza versus hombre/cultura se asocia también a otras dicotomías jerarquizadas en la misma lógica de dominación masculina: público/político asociado al hombre versus privado/doméstico a la mujer. Otras autoras feministas han analizado de forma crítica estas antinomias de pensamiento. Concretamente en el estudio del cine destaco: De Lauretis (1992), Donapetry (2006), Cruzado (2009), P. Maines (2010), Zamora (2013), Cruz (2013) y Zecchi (2014) entre otras. Estos análisis irán vertebrando mi investigación complementándolos a la luz de otras referencias feministas imprescindibles aportadas por Beauvoir (2018 [1949]),

¹¹⁷ La británica Mary Wollstonecraft, en su manifiesto, dio la vuelta a los paradigmas utilizados por Rousseau. La pensadora inglesa, que vivió los momentos del “terror” que siguieron a la Revolución francesa y que tuvo una compleja biografía, reivindicó la consideración de las mujeres “como criaturas humanas que, en común con los hombres, se hallan en la tierra para desarrollar sus facultades”. Para ello era necesario cultivar sus mentes, tratarlas no como “heroínas ni como animales, sino como criaturas racionales”, huyendo de la “sensibilidad sobredimensionada” con la que se solían caracterizar. “Para hacer realmente justo el pacto social”, dirá la madre de la célebre escritora Mary Shelley, es necesario que las mujeres compartan la educación y el gobierno con los hombres. En el planteamiento de la Wollstonecraft encontramos una evidente perspectiva feminista. No en vano su obra ha sido calificada como la obra fundacional del feminismo, entendido éste, según la definición de Amelia Valcárcel, como “aquella tradición política de la modernidad, igualitaria y democrática, que mantiene que ningún individuo de la especie humana debe de ser excluido de cualquier bien y de ningún derecho a causa de su sexo, sea éste masculino o femenino” (en Salazar 2006, pp.114-115).

Bourdieu (2000), Butler (2011), Cixous (1995), Irigaray (2009) y Osborne (1993) entre otras.

Asimismo la idea del amor que impregna el corpus literario escogido para analizarlo mediante esta tesis, remite también a la influencia de un romanticismo tardío. Esta idealización concreta del amor, sumada a la mujer naturaleza en su versión “pura” (la Santa) o “impura/corrompida” (la Puta), confieren a estas obras su trágica irreversibilidad. En las novelas elegidas, esta tragedia culmina bien con el suicidio de las protagonistas, con su intento o bien en el ya citado *suicidio en diferido* -muerte en vida-. Desde otro estadio, tejido más en consonancia con el devenir de la corriente realista y naturalista, el Romanticismo, tal y como se apunta en el quinto volumen de la *Historia de la Literatura*, concibe el movimiento de la historia como evolución y muerte.

Este reemplazo de lo viejo por lo nuevo, puede correlacionarse “con el movimiento general y la estructura temporal del deseo” (Aple, 1994, p.73). Con *Las Flores del mal*, Baudelaire (1857) tiende un puente entre un romanticismo idealizado y un realismo que preconiza lo pragmático y que se cimienta en negar el espejismo del ensueño romántico a la vez que añora su desaparición. Para Aple (1994), existe continuidad y permeabilidad entre Romanticismo y Realismo a pesar de su disímil –y a veces contrapuesto– prisma de la realidad. A mi modo de ver más que continuidad lo que prevalece es una permeabilidad entre estas dos corrientes.

Realismo y naturalismo: las corrientes que forjaron las novelas de mi objeto de estudio

Coincido con que el fin del movimiento artístico romántico no comporta que la vida cultural pueda sustraerse de su influjo, tal como suscribe Apel (1993). Me adhiero a la tesis de este autor cuando incide en que esta impronta en la cultura dificulta trazar una diáfana frontera que se deslinde de los presupuestos de donde emergen las consignas de la novela romántica y la literatura finisecular de influencia occidental, por muy disímiles que estas directrices parezcan.

El motivo que hizo que me decantase por obras literarias decimonónicas realistas y naturalistas¹¹⁸, comprendidas desde la segunda mitad del s.XIX hasta el círculo de es,

¹¹⁸ Gran parte de ellas embebidas por el movimiento romántico.

tal y como mencioné, es porque aunaban premisas románticas como la libertad y la rebeldía y al mismo tiempo buscaban materializar la realidad, rechazando el excesivo subjetivismo y desmesurado desbordamiento emocional propio del Romanticismo.

El intento de realistas y naturalistas de plasmar la convulsa vivencia social en la que vivían, confiere a la problemática del suicidio femenino un halo de realidad descarnada. Una búsqueda de objetividad que se adhiere más al compromiso que se desprende de la voluntad de mostrar, más que vislumbrar, el fiel reflejo de la sociedad que se retrata. Uno de sus propósitos es realizar una desmenuzada e incisiva crítica al estilo de vida burgués, visto éste como filisteo, puritano y opresivo. Pretendió objetivizar el subjetivismo a partir de descripciones pormenorizadas de los contextos sociales donde situaban las acciones de sus novelas, más que deambular en los detalles de la descripción subjetiva de los sentimientos.

Cabe tener en consideración la convulsión histórica que produjo la Revolución Industrial, la cada vez más fuerte emergencia del capitalismo y su impacto en el cambio del orden social. Período donde emergen también los primeros movimientos obreros ligados al materialismo dialéctico como oposición al idealismo romántico. Como se verá en el apartado del suicidio, esta ruptura abrupta hace emerger el estado que Durkheim definió como anomia o disolución del orden muy pareja al concepto de alienación marxista. Como se menciono con anterioridad, la anomia, según apunta Thomas S. Szasz (2008), se liga al mito de la enfermedad mental ya que:

...el concepto sociológico de anomia –un estado de inquietud social producido por la disolución de reglas establecidas– podría integrarse fácilmente con los conceptos psicoanalíticos de pérdida objetal, angustia depresiva e identidad del yo (Szasz, 2008, p.305)

Período histórico de profundas transformaciones que inspiró a Marshall Berman (1982) su magnífica obra: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. En este periplo histórico las corrientes románticas, realistas y naturalistas buscan sus propios espacios de definición en mayor o menor compromiso con la realidad política que les circunda. Por otra parte, la distinción de Schiller (1795-1796) entre poetas ingenuos y poetas sentimentales arroja luz a la intersección híbrida entre Romanticismo, Realismo y Naturalismo. Pamuk (2013) recupera el ensayo de este autor¹¹⁹ para señalar que la

¹¹⁹ *Über naive und sentimentalische Dichtrug 1795-1796 (Sobre la poesía ingenua y poesía sentimental 1795-1796).*

palabra germánica *sentimentalish* “describe el estado de ánimo que se ha apartado de la simplicidad y el poder de la naturaleza y ha quedado demasiado atrapado en sus propias emociones y pensamientos” (p.21). Este estado podría corresponder a autores románticos que se dejan atrapar por emociones desvinculadas del análisis de la realidad. Pero no sólo a ellas y ellos, sino también a realistas y naturalistas que se adentran en el examen de la psicología y las emociones de sus personajes más que describirlos externamente. Tal podría ser el caso de la ya citada Chopin respecto a la construcción del personaje de Edna.

A partir de esta definición de sentimentalismo, Schiller (1795-1796) clasifica a los poetas en dos categorías: los ingenuos y los sentimentales. Los poetas ingenuos siguen el presupuesto romántico de Coleridge al escribir de manera espontánea siendo como la naturaleza “calmados, crueles y sabios” (Pamuk, 2013, p.22). En esta tríada de cualidades podemos situar tanto a románticos como el ya citado Coleridge como a escritores realistas y naturalistas (Fontane, Hardy, Tolstoi, Dostoiévski, Zola). Los poetas sentimentales escriben de forma reflexiva, emotiva, inquisidora y son sensibles al artificio de la palabra escrita. Estas distinciones son fluidas. Para el propio Pamuk (2013), los escritores oscilan entre estas difusas fronteras todo y que, obviamente, sobresaldrá más una que otra dependiendo del propio estilo ficcional.

He diseñado la siguiente tabla a partir de las clasificaciones de Schiller (1795-1796) y Pamuk (2013), situando a los autores de las novelas escogidas para analizar en esta tesis. Esta clasificación viene del interés de esclarecer que estilo predominaba más entre los realistas y naturalistas que escribieron sobre protagonistas suicidas. Una vez realizada, me asombró descubrir que había una distinción de género que no fue premeditada ni absolutamente presupuesta. Teniendo en cuenta que toda clasificación es perentoria, la elaboré agrupando a realistas y naturalistas por dos motivos: 1) por la débil frontera que separa los dos estilos y 2) porque el objetivo clasificatorio era ver el estilo de escritura y como la emotividad y el sentimentalismo era presente en estos autores a la hora de enfocar el suicidio femenino en sus obras (de una forma más fría/sobria o más emotiva/pasional).

A continuación expongo la susodicha tabla con la finalidad de visualizar mi propia clasificación:

Tabla 2: Clasificación según el estilo ingenuo o sentimental de lxs autorxs escogidxs

	Estilo ingenuo	Estilo sentimental
Definición	“Cruels, sabios, calmados”	“Reflexivos, emotivos, inquisidores y sensibles al artificio de la palabra escrita”
Románticxs		Wollstonecraft; Mary Shelley
Realistas/naturalistas	Fontane, Turguenev; Flaubert; Hoffman; Dovstoievski; Stendhal; Hoffman; Sacher-Masoch; Balzac; Zola; Henry James; Strindberg; Ibsen; Tolstoi	Gaskell; Elliot; Cather; Queiroz; Wharton; Hardy; Ravnkilde; Chopin

Fuente: elaboración propia a partir de las clasificaciones del ensayo de Pamuk (2013).

Si nos fijamos en la tabla, todas las escritoras más Queiroz y Hardy se amoldarían más a una definición de escritorxs sentimentalxs; mientras que la mayor parte de los autores masculinos tenderían más a una escritura ingenua. Por una parte, esto podría indicar que la escisión cartesiana entre razón/masculina y emoción/femenina contribuyó a que las mujeres novelistas pudieran explorar sin menos pudor las emocionalidades y psicologías de sus personajes ya que se las circundaba en esos baremos. Todo y que tampoco podemos desdeñar que este “desencortesamiento” también obedece a un mandato creativo finisecular que tiene ver con el pudoricidio aludido por Dalmau (2012). De todas formas, puede existir una variable de género que facilite a las mujeres la pérdida del pudor al hablar de emociones. No por azar, y en otra escala, la literatura producida por mujeres se ha querido desprestigiar como literatura femenina o sentimental (las llamadas “novelas rosas”), en lugar de darles el lugar que muchas de ellas merecen dentro del acervo de la literatura universal. En esta línea argumental, Cortés (2016) indica que algunas mujeres como autoras, dentro de la *New Woman* finisecular:

transcribirán o ficcionalizarán sus propias experiencias sexuales y coqueteos con el suicidio, aunque sin encarnar inequívocamente modelos estéticos pretéritos –

estigmatizados o venerados–: el “ángel del hogar” o “María Magdalena” (...) la modernidad apuntará hacia los márgenes y ángulos de la literatura femenina, algunos precursores y otros gregarios, con origen en las enseñanzas de las “vírgenes suicidas” decimonónicas y los combates de la *New Woman* finisecular: la erupción de la violencia reprimida y el odio hacia uno mismo ante agresiones externas; el debilitamiento psicológico, trastornos mentales y adicciones; la sumisión, la parálisis, la resignación o la reclusión. Pero igualmente la iniciativa la valentía, el inconformismo, la parodia, la desdramatización o la catarsis mediante el recuerdo o la fantasía en una escritura citogénica” (p.110).

Por tanto, la escritura aparecería como la excusa perfecta para canalizar la expresión de un malestar recluso en cuerpos femeninos. Un canal donde exponer –en el doble sentido de mostrar y de exponerse al peligro– las experiencias subjetivas escondidas bajo personajes literarios paradigmáticos. Todas las circunstancias causantes de la anomalía de las situaciones que vivían: violencias, trastornos, debilitamientos, aislamientos, junto con sus reacciones de rebeldía, podían aparecer reflejadas en una ficción más real que la vida misma. La escritura que rompe el cartesianismo y se convierte en una segunda vida, volviendo otra vez a Pamuk (2013).

En este objetivo, casi de supervivencia existencial, de mujeres brillantes a las que se les negaba su propio lugar en el mundo, acaban confluyendo en visibilizar los cuerpos y sus cinco sentidos (Cortés, 2016). A este cuerpo sensible como protagonista se unirá el énfasis a “la fluidez entre la creatividad intelectual regida por el cerebro y la emotividad que emana de la sangre intrauterina, aunque este desafío estético aún les cause temor, reticencia y pudor o incite al enmascaramiento y ocultamiento premeditado en sus obras” (Cortés, 2016, p.111). “Sentido y sensibilidad” que rompen la lógica cartesiana que, como se ha visto en Pamuk (2013), es imprescindible para una obra literaria. La literatura convertida en un cuerpo femenino traumatizado y resiliente que emerge con fuerza entre las luces y sombras que lo muestran.

En palabras de una abanderada de la *New Woman*, como fue Virginia Woolf: “dicha ruptura del silencio mediante su arte para rellenar “agujeros” existentes en la literatura [masculinizada] es, metafóricamente, tan traumática como la ruptura del himen de la mujer al perder la virginidad” (Woolf en Moran, 2007, p.55). Siguiendo esta línea, Elaine Showalter (en Vieco, 2016), se refiere al s.XIX como el período de las mujeres novelistas¹²⁰ de la talla de Jane Austen, las hermanas Brontë y George Elliot. Vieco (2016) subraya que mientras que estas reputadas novelistas inglesas –al igual que

¹²⁰ Showalter (1992) se refiere al contexto británico pero se puede extrapolar a otros territorios, entre ellos diferentes países americanos.

otras escritoras coéctaneas europeas—, centran su atención en una vertiente más individual conectada con el destino de la población femenina; las norteamericanas, por el contrario, se centran más hacia la colectividad. Es decir, mientras las primeras reflejan los caminos “entre el bienestar del matrimonio y el malestar de suicidio social de la solterona” (p.25), las segundas¹²¹ “se proyectan en el activismo político, el sindicalismo proto-feminista y la coyuntura histórica” (Íbidem).

Por otra parte, en toda categorización aunque sea provisional, se tiene que tener en cuenta las fluctuaciones de estilo de una misma autora. Es el caso de Wharton, cuyo estilo es definido por Alexander (2004) como irónico, espiritual y “taillé comme un vêtement de luxe”¹²² (p.55) y que en ese sentido encajaría como un estilo sentimental. No obstante, la misma autora nos recuerda que ese primer estilo de Wharton fue cambiando a otro más pragmático e irónico, que rozando la crueldad, la emparentaría dentro de mi clasificación en una posición más cercana al estilo ingenuo.

Por el contrario, la mayoría de los autores masculinos pudieron encontrar más constreñimientos en poder adentrarse en el sentimentalismo, teniendo prosas más cruentas y con aires de científicismo. En el sentido de confundir ciencia con “objetivismo”, sin entrar en los debates posmodernos de si el objetivismo realmente puede existir. En cambio, en Eça de Queiroz, y coincidiendo con Cavalcanti (2015), su estilo literario hace emerger los sentimientos a la vez que renueva el lenguaje limando sus asperezas y flexibilizando el raciocinio. Pudiéndose enmarcar, a mi modo de ver, en la categoría de escritores sentimentales. Por lo que concierne a Thomas Hardy no sólo rompió con el consabido *happy ending*¹²³, presentando la crudeza de la realidad al igual que el resto de lxs autorxs citadxs, sino que en él “hay un fuerte elemento poético y mítico que provee a sus novelas de una belleza estética que las distancia del naturalismo” (Villalba, 1999, p.164-165).

La conjetura de Villalba me hizo plantear que, en esta movediza línea fronteriza entre sentimentales e ingenuos, Hardy se decantaría más hacia estos últimos. A pesar de su descarnado estilo con tintes crueles y crudos, despunta por un lirismo efervescente. Al igual que a la mayoría de las mujeres escritoras, encontró por motivos no relacionados con ser mujer, dificultades para publicar sus obras debido a la ferocidad de las mismas. Este cuadro (Tabla 2) servirá de instrumento analítico a la hora de realizar

¹²¹ Vieco (2016) cita a Harriet Beecher Stowe, Louisa May Alcott y a Margaret Fuller.

¹²² “Cortado como un vestido de lujo” (p.55).

¹²³ Cabe recordar que el *happy few* sustituyó al *happy ending* en lxs literatxs posrománticxs.

comparaciones entre los estilos literarios de las obras escogidas con los lenguajes fílmicos de sus respectivas adaptaciones. Es decir, pudiendo contraponer y contrastar el lenguaje literario con el lenguaje fílmico de lxs directorxs.

Siguiendo con las interrelaciones entre Romanticismo, Realismo y Naturalismo, Iañez (1992), pondera que durante el segundo tercio del s.XIX, salvo algunas conocidas y notables excepciones, lxs literatxs se oponían a la estética romántica especialmente en su vertiente inconsciente, subjetivista y su tendencia novelesca. Al mismo tiempo, el propio autor admite que en el convulso contexto histórico ya mencionado, no podían dejar de simpatizar con la exaltación revolucionaria en su afán de libertad total –tanto artística como política– propia del Romanticismo “y su defensa de un rebelde espíritu de espontaneidad” (Iañez, 1992, p.104). Por consiguiente, tanto el Posromanticismo como el Realismo suelen señalar “la traición a la cual ha sometido la burguesía los principios revolucionarios románticos” (Ibídem). La burguesía restauradora seguía siendo, como he apuntado, el blanco de las críticas de ambos movimientos. Vista como un adversario cuyo poder adocenado y vulgar tenía que ser erradicado (Iañez, 1992), junto con su lema *enrichissez-vous* de la triunfante burguesía (Gerhardi, 1984, p.200).

Tal y como apunta Veloso (2012), la burguesía ensambló *ad hoc* su propia estética. La autora indica que, a diferencia de la aristocracia que había gobernado desde la Edad Media, el acceso al poder hegemónico por parte de la burguesía, fue más rápido “viéndose abruptamente en la cúspide social” (Veloso, 2012, p.51). Esta rápida ascensión comportó que no hubiera habido tiempo de crearse para sí un sólido criterio estético. Debieron, en este punto, «crearse unos referentes artísticos “a toda prisa” que resultaron ser una mezcla de Romanticismo estereotipado y clasicismo hueco, y que se dio en llamar *école du bon sens et du juste milieu*¹²⁴» (Veloso, 2012, p.53) Edificaron con endebles cimientos un arte a retazos, cuya base aglutinante, su motor, era un arte moralizante que ensalzaba los valores burgueses (la familia, el dinero, el orden y la propiedad). Un arte de “usar y tirar”, dirigido al consumo y a la “pura distracción momentánea” (Veloso, 2012, p.54). Arte instrumental que desechaba la conmoción profunda en aras de la superficialidad y la practicidad. Salirse de esta senda, para Veloso (2012) comportaba la condena y el oprobio, poniendo la autora como ejemplo los ya mencionados juicios de Flaubert y Baudelaire como prueba.

¹²⁴ Traducido por Veloso (2012) como *escuela del sentido común y de término medio*.

Dentro de la feroz crítica moral a la burguesía, Viktor Žmegač (1993) advierte que en la literatura alemana decimonónica –incluido el Romanticismo– existe una mayor moralina tendente al humor. Mientras que la correspondiente literatura francesa destaca más por su conocida *impassibilité*. Hechos que emergen contrastando a Keller o Raabe con Flaubert y Maupassant (Žmegač, 1993, p.39). En la crítica a la moral burguesa desde el arte, hacían emerger paradojas que les llevaban a manifestar la verdad amarga adentrándose en una “psicología desmitificadora” (Hugo Friedrich en Gerbardi, 1984, p.205). Stendhal puede considerarse un máximo exponente de este fenómeno que “incluso en su autoanálisis no se asusta de penetrar hasta los ámbitos más íntimos de la vida del alma y llamar por su nombre a sus verdades” (Ibídem). La fría mirada científica que, como un bisturí, disecciona la bajeza humana y sus pasiones más desafortunadas.

Para Iañez (1992), lxs grandes maestrxs de la novelística del s.XIX entienden el psicologismo como algo que siempre está en conflicto debido al inevitable choque entre los intereses de la sociedad y los del individuo. El autor ve en esta entrada al psicologismo el primer paso hacia “una ética del mundo contemporáneo” (Iañez, 1992, p.153). Se incorpora así, en esta línea de pensamiento, una visión dialéctica de la realidad dentro de la novela donde el materialismo histórico propio del marxismo tendrá mucho que decir, según Iañez (1992), en las obras de los hermanos Goncourt¹²⁵, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Eça de Queiroz, Galdós y Clarín, entre otros. Escritores conspicuos decimonónicos donde se empieza a esbozar, en diferentes grados, la posibilidad de una novela social, “la búsqueda por medio del arte narrativo no ya de una verdad interior, sino de una verdad social que traduzca las necesidades de toda una época” (Iañez, 1992, p.77). La reacción al arte superficial e instrumental, tuvo por tanto como consecuente reacción el paso hacia una novela social en diferentes grados y medidas.

Asimismo, Iañez (1992), señala que pocxs autorxs realistas confiaron en la masa social adoptando muchxs de ellxs una actitud distante que puede asociarse al *dandismo* de lxs poetas de fin de siglo. No obstante, recuerda el autor que, en todo caso, antes o después, con mayor o menor compromiso, “todos hicieron del credo liberal y antiburgués el sustento de su lucha contra el sistema, y de la novela el arma adecuada para el acoso y derribo de la burguesía restauradora” (Iañez, 1992, p.103). En todo caso, Iañez (1992) advierte que tanto el Romanticismo como el Naturalismo son

¹²⁵ Considerados precursores del naturalismo (Veloso, 2012).

imposibles en un sentido pleno, al ser demasiado amplia y compleja la realidad. El mundo se compone de inabarcables pluralidades imposibles de asir por la sola mano de la/el novelista, que a la vez adopta una posición frente a él. El intento, por tanto, de conseguir una obra total empezó a hacer posible otras formas de hacer literatura que tendrían su remate en el s.XX, “cuando el género ensanche sus límites en su intento de comprensión totalizadora del mundo” (Iañez, 1992, p.55). En estas aberturas de los límites, que cristalizaran durante el s.XX, empiezan a aparecer en el XIX “los ambiciosos cuadros sociales de Dickens, Balzac o, en nuestro país, de Galdós; y a ella aspira igualmente Marcel Proust, el último novelistas del XIX, epígono del Romanticismo y fundador de la novela de nuestro siglo” (Iañez, 1992, pp. 9-13).

Iañez (1992), acomete el estudio del Realismo y el Naturalismo acogiéndose a la definición de éste último como “la última fase del Realismo decimonónico” (p.21). Sumado a la diversificación en la literatura y sus autorxs, aconseja entender por Realismo “el movimiento ideológico (filosófico, cultural y artístico en general) que, a finales del siglo XIX, se enfrentó abiertamente al idealismo y al subjetivismo románticos sin renunciar por ello a sus afanes revolucionarios” (p.33). En esta adscripción definitoria, el Naturalismo “supondría, con matices, el triunfo del pensamiento científico sobre el irracionalismo artístico” (Ibidem). Esta difícil distinción entre realistas y naturalistas, que incluye también a lxs costumbristas, crea fronteras difusas cuyos márgenes son plásticos y dúctiles donde “los contornos exactos (refiriéndose al realismo, costumbrismo y naturalismo) son tan difíciles de definir como sus raíces y ramificaciones” (Fontanella, 1984, p.341). De hecho, para Iañez (1992), Zola fue el único naturalista que puede considerarse “ortodoxo”.

La doctrina positivista de Auguste Comte, funda el conocimiento en la observación más que en la imaginación o la actividad especulativa del subjetivismo (Iañez, 1992). Crea una nueva racionalidad científica de la que se embebe la novela realista, y especialmente naturalista, donde la realidad se ve como externa al sujeto, preexistente, y el ser humano sólo puede hacerla inteligible. La realidad es una e inamovible. Flaker (1984) propugna, en la misma línea de pensamiento: «(...) observar “científicamente” los aspectos del organismo social (...) propugnaba una nueva función de la literatura: el conocimiento de la “sociedad”» (p.344). Pudiéndose considerar como patólogos de la realidad, surgen nuevxs literatxs que se dirigen a un nuevo público más

allá del aburguesado, y que se infiltran en intentar diseccionar la compleja y anómica sociedad que estaba emergiendo a consecuencia de la Revolución Industrial:

Así, en un lento movimiento pendular que oscila entre lo sagrado y lo profano, entre lo sublime y lo ridículo, el arte y los artistas –los escritores y la literatura–, intentan ocupar el lugar adecuado frente a un nuevo público y en el interior de una nueva sociedad: la sociedad industrial y científica que dará paso al siglo XX (Salvador, 1993, p. 399)

Para Iañez (1992) y Konstantinović (1993), Zola es el autor paradigmático de llevar las nuevas ideas del positivismo comptiano a la literatura, con el objetivo de analizar la conducta humana. Para Iañez, Zola llevó el realismo decimonónico a su máxima expresión, convirtiéndolo en naturalismo donde no se purificaba la materia literaria con el fin de describir fielmente la realidad. En cambio, para Konstantinović, Zola creó un método realista. Influidos no sólo por Comte sino también por Claude Bernard, Hippolyte Taine y en suma, por la genealogía de conocimiento darwiniano, Zola “tomaría los conceptos de herencia, el momento histórico y el entorno social para elevarlos a principios fundamentales de la observación literaria” (Konstantinović, 1993, p.482). De estas confluencias concibe un método materialista y mecanicista conocido como naturalismo. Estas ideas nuevas aparecen anunciadas en el prólogo de su conocida obra *Thérèse Ranquin* (1867).

Konstantinović (1993) advierte que esta concepción biológico determinista del “hombre”¹²⁶ y la sociedad le llevó a adentrarse en casos patológicos y excepcionales en vez de centrarse en los conflictos sociales y humanos más generales y comunes. Llevando al extremo, por tanto, esta disección de la patología creando los monstruos que muestran la realidad deformada como un espejo distorsionado. Espejo, que exagerando la realidad en sus extremos, nos hace ver aquello obvio que se oculta en la naturalización cotidiana de nuestros actos. Extrae lo más patológico de la sociedad más que la sociedad en sí, como el cirujano extirpa un tumor para mostrarlo, describiéndolo, a la luz del microscopio. Las variables de “herencia”, “vivencia” y “aprendizaje” –que confluyen con los tres elementos deterministas de “le race”, “le milieu” y “le moment”– constituyen la expresión individual de la “psychologie social” o mentalidad de una sociedad. Lo que también se definirá como el *inconsciente colectivo* junguiano y

¹²⁶ Utilizo en esta frase el concepto “hombre”, ya que es el que utiliza Konstantinović (1993) para referirse a la Humanidad, tal y como se solía hacer desde la visión androcéntrica de muchos investigadores, antes de que se cuestionara el sexismo que encierra este concepto al incluir a las mujeres en el masculino genérico, y por tanto excluirlas del discurso. Por la misma razón, lo referencio entrecomillado.

más tarde, se asemejará al concepto de *habitus* del sociólogo Pierre Bourdieu (1972 [1994]), definido en este caso como esquemas de pensar, percibir y actuar mediados por las reglas del campo social en que el individuo se mueve y su propia agencia en la aceptación o rechazo de las mismas.

Delgado (2007), nos recuerda que es en esta visión “fisiológica” naturalista donde György Lukács (1965) encuentra la distinción entre Realismo y Naturalismo. Para Lukács el Realismo selecciona un fragmento de lo que considera que es la realidad para elevarlo a ejemplo paradigmático, a modo de sinécdoque (Delgado, 2007). Universaliza, en este sentido, un hecho social para mostrar toda la realidad frente “a la expresión exasperada de aquello que es único e irrepetible” (Lukács en Delgado 2007, p.120), propia del Naturalismo. Por tanto, mientras el Realismo prefiere mostrar conflictos morales y sociales de orden superior, inclinándose por una visión de la totalidad sobre la particularidad, el Naturalismo prefiere realizar un “relieve excesivo del lado fisiológico de la existencia humana” (Íbidem). Este hecho es lo que Lukács reprocha del Naturalismo al ver en él una “pseudo-objetividad”. En cambio, para Delgado (2007)¹²⁷, es justamente este hecho lo que merece el elogio de esta corriente. Realiza, a partir de esta característica fisiológica, un vínculo precario con la disciplina fílmica. Es decir, en sus propias palabras:

(el Naturalismo) no aspira a probar nada “muestra”, pero no demuestra; describe, pero no prescribe; trata –sabiendo que no se puede; desesperadamente por ello– de ver y relatar luego *lo que sucede*. Es esa misma materia cuya captación ha obsesionado a cierta manera de entender la labor del cineasta, afanoso por “mirar cómo se mira a veces al abrir los ojos; mirar, mirar sólo, sin tener que demostrar nada” como oímos decir a la voz en off de Wim Wenders, que contempla el cielo por la ventanilla del avión que le lleva a Tokio, donde, en *Tokyo-ga* (1983), espera reencontrar el universo visual de Yasujiro Ozu (Delgado, 2007, p.121).

Por otra parte, no se debe olvidar que Zola, en su juventud, también estuvo altamente influenciado por el idealismo y el apasionamiento propios del Romanticismo que, para Veloso (2012), siguen en cierta manera vigentes –como “posos”–, de forma paradójica, en el “trasfondo de sus escritos más naturalistas” (p.57). En esta primera juventud romántica de Zola, éste tenía, en palabras de Veloso (2012), una imagen platónica del amor donde el hombre era visto como el salvador de la mujer amada, a la cual tenía que guiar y educar. En términos generales, cabe recordar que el primer

¹²⁷ Delgado (2007) no sólo realiza este vínculo entre naturalismo y cine sino que para él, del naturalismo se puede extraer un decálogo de metodología de investigación etnográfica.

Romanticismo se fue transformando hacia otro más social y progresista (Veloso, 2012) que, como se ha visto, evolucionó hacia la corriente realista y sus ramificaciones naturalistas y costumbristas.

Por lo que se refiere a Dostoievski, al igual que Zola, Strathern (2004) argumenta que “su mezcla de realismo y sátira formó un temperamento romántico” (p.58) también en su primera juventud, fruto del “mal del mundo corrupto en el que se encontraba” (Íbidem). En esta línea, Díaz (2012), rescata la afirmación de Donald Fanger (1970) que situaba a Dostoievski como un “realista romántico” (p. 183). Esta aseveración venía justificada por cómo el literato ruso, que veía inherente en el ser humano la mezcla del bien y del mal, intentaba con su obra proponer soluciones donde esta paradoja de la naturaleza humana se resolviera a favor de lo que él consideraba ético. Es esta forma idealista de ver la realidad lo que, para estxs autorxs, le conecta con el Romanticismo. En cuanto a la obra de Hardy, Villalba (1999) la encuadra a caballo entre la novela realista y la modernista. Es más, para ella “representa la transición” (Villalba, 1999, p.181) entre estas dos corrientes. Goater (2004), por su parte, remarca que en Hardy se halla la presencia de códigos románticos y trágicos al lado de un modo realista, creando una ambigüedad estilística. A su modo de ver, en esto se contraponen a un Flaubert cuyo estilo obedece más estrictamente a las reglas del género realístico comportando una visión más distanciada de sus personajes. Como se ha visto, el vestigio romántico sigue vigente en aquellxs autorxs realistas y naturalistas que aparentemente se oponen a él. Vestigios que en la actualidad aún se encuentran presentes tanto en el cine como en la literatura contemporánea, especialmente cuando se inspiran en el contexto decimonónico. El Romanticismo nunca feneció y, como un halito, sigue envolviéndonos y se afianza, colándose por entre las rendijas de otras corrientes literarias.

Zola, fue un retratista minucioso del suicidio, tema que junto a la muerte, fue uno de sus temas recurrentes. Su artículo *Un suicidio* (1866), inspiró más tarde a su amigo Édouard Manet, para pintar *Le suicide* como puede verse en la Figura 7. **Le Suicide. Manet. 1877**, que lo retrata de forma muy naturalista. Hecho que puede derivarse de una influencia del Naturalismo y Realismo en la pintura¹²⁸.

¹²⁸ Parecería que la pintura intenta captar el asombro ante la muerte con la intención de provocar al público sentimientos de tristeza y angustia delante del espectáculo de la muerte auto-inflingida. El sujeto de un acto suicida, no sólo es la persona que lo acomete, sino la propia sociedad. Los supervivientes de esta muerte, el resto de la sociedad, también son protagonistas de las emociones que adoptan delante del acto suicida.



Figura 7. Le Suicide. Manet. 1877.

En *La culpa del abate Mouret* (1875), la protagonista –Albine– muere despechada por su eclesiástico amante como una “Ofelia de alcoba” (Veloso, 2012, p.76). El modus moriendi de este esbozo de suicidio, se debe a que Albine amontona en su habitación aromáticas flores muriendo asfixiada por sus efluvios durante el sueño. Cabe resaltar el componente romántico de esta muerte. Esta obra fue llevada al cine de la mano de Georges Franju (1970) titulándose *El pecado del padre Mouret*. Veloso (2012), analizando no sólo esta obra de Zola, desde una perspectiva feminista contemporánea, vislumbra en el padre del Naturalismo su herencia judeo-cristiana y su imposibilidad de escapar de la moral de su época ya que, “proyecta sobre la mujer toda una serie de tabúes y mitos de su tiempo” (p.77) . Es decir, la mujer sigue cargando con el peso de la culpa, siendo vista por pasiva y por activa como la seductora, más que la seducida. En palabras de la autora, la mujer es reducida a su condición sexual, vista su sexualidad como sinónimo de enfermedad (Veloso, 2012, p.78), patologizándola, en definitiva, en la imagen estereotipada de la *femme fatale*. Ser casi demoníaco –prosigue la autora–, que despierta en el hombre los sentimientos de culpa bíblicos. La asociación inherente de la *femme fatale* con la *fallen woman*.

Thérèse Ranquin, que sin ser una de las obras escogidas para analizar en detalle sí que es una obra relevante en cuanto al suicidio femenino. Sirve, junto con *Madame Bovary* y *Anna Karenina*, para hacer ciertas comparaciones colaterales que refuercen mi investigación tesinal. Se trata de un *romain noir*, donde el amor apasionado comporta el asesinato del marido de la protagonista y un consecuente suicidio a dúo de lxs amantes. La pasión que no puede detenerse, se interpreta como los instintos animales regidos por las pulsiones orgánicas de lxs protagonistas. La obra causó un gran revuelo y público

varapalo –al igual que la de Flaubert, Chopin y Baudeulaire– donde el propio Zola, sorprendido, se vio obligado a justificar su escritura en el prefacio de la segunda edición. Parafraseándolo, resaltando su sorpresa e incluso indignación por la reacción del público, a quienes llama *pudibundos críticos*:

Había creído ingenuamente que esta novela no precisaría de prefacio (...). Al parecer, me he equivocado. La crítica ha acogido este libro de una manera brutal e indignada. Gentes virtuosas, en periódicos no menos virtuosos, han hecho una mueca de disgusto y lo han cogido con pinzas para echarlo al fuego. En definitiva, me refiero a pudibundos críticos (Zola, 1965 [1867], p.9).

Zola prosigue su prólogo aduciendo su método naturalista para justificar el tratamiento de su novela, tanto por su trama como por el comportamiento de los personajes. Explica que quería plasmar temperamentos y no caracteres y por tanto, en esta distinción, escogió a personajes dominados por los “nervios” y lo que se denominaba “la sangre”¹²⁹. La teoría de los cuatro temperamentos se desprende de la teoría clásica de los cuatro humores de Hipócrates, secundada por Galeno. Se basa en dividir el temperamento humano en cuatro categorías (sean llamadas temperamentos o humores¹³⁰). A saber: flemático, colérico, melancólico y sanguíneo. Sin entrar en detalles en esta teoría actualmente en desuso por obsoleta, la *sangre* se correspondería con el temperamento sanguíneo el cual se asocia con la emocionalidad exacerbada que nubla el raciocinio. Para Zola, escoger este temperamento es la base científica para exponer a personas sin arbitrio “impulsadas a cada acto por las fatalidades de la carne. *Thérèse y Laurent son sólo bestias humanas*” (el énfasis es mío. Zola, 1965 [1867], p.9). En su prólogo sigue hilvanando su tesis en parámetros deterministas del comportamiento humano donde, en la imperiosa necesidad de satisfacción de su temperamento, el asesinato que cometen es una consecuencia de su adulterio:

(...) consecuencia que aceptan como los lobos aceptan el asesinato de las ovejas, y, por último, lo que me he visto obligado a llamar su remordimientos consiste en un simple desarreglo orgánico, en una rebelión del sistema nervioso llevado al paroxismo de tensión (Zola, 1965 [1867], p.10).

¹²⁹ En referencia a los “temperamentos sanguíneos”, subcategoría existente dentro de lo que se denominaba “temperamentos humorales”.

¹³⁰ Llamados humores por estar conectados a los fluidos humanos: bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre.

El suicidio final de la pareja no deja de ser otra consecuencia inevitable producto de sus temperamentos y, por ende, de sus inevitables actos. El temperamento se convierte en destino del que no se pueden escapar. Encontramos dos traslaciones fílmicas de esta obra. La versión libre de *noir cinema*, llamada como la original, *Thérèse Raquin (The Adulteress)* y dirigida por Marcel Carné en 1953. La segunda, más academicista y rigurosa con el hilo conductor de la original, todo y que cambia su título por *In Secret*, dirigida por Charles Stratton (2013). Si analizamos la iconografía de las figuras 8, 9, y 10, que conciernen a las portadas de la primera edición literaria de *Thérèse Raquin* (1867) y a sus dos respectivas adaptaciones fílmicas, vemos los siguientes aspectos. La portada del libro (Figura 8. Portada de la primera edición de *Thérèse Raquin (The Adulteress)*) combina las luces y sombras de forma cruzada debido a la posición de los protagonistas. *Thérèse* aparece en un plano central, más iluminada, recostada en una cama, semidesnuda, mirando de forma hechizante a su amado. Todos estos elementos insinúan la figura seductora de la *femme fatale* que logra la sujeción de los hombres a través de la sexualidad. Él, Laurent, aparece en las sombras, dibujado de forma atormentada, desnudo, con los pies en el agua. El agua, para Vieco (2016), “no sólo es el elemento primordial de la sexualidad sino también de la muerte premeditada” (p.52). El agua, en este caso, aúna tanto la muerte del marido, al que ahogan, como a los futuros suicidios de ambos. Asimismo puede representar la sexualidad entre los dos amantes, motivo principal del crimen pasional que perpetúan. A su vez, Laurent, en lugar de inclinarse ante ella, aparece inclinado hacia atrás, como si quisiera, en vano, alejarse de su hechizo. El dibujo parece advertir de los peligros de plegarse ante los encantos de las *femmes fatales*, que a modo de los cánticos de sirena que llevan a los hombres a su autodestrucción, no se pueden desoir una vez se escuchan.

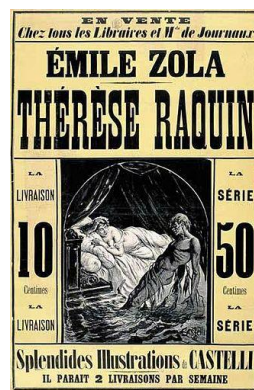


Figura 8. Portada de la primera edición de *Thérèse Raquin (The Adulteress)*. Zola. 1867.

Respecto a los carteles cinematográficos (Figura 9. *Thérèse Raquin* (*The Adulteress*). Producciones cinematográficas de París. 1953. Figura 10. Cartel de *In Secret*. LD Entertainment. 2013), parto de que el cartel de cine es una pieza gráfica que combina la necesidad dual de crear una expectación hacia la película al mismo tiempo que informa de ciertos detalles sobre la misma (Pérez Rufí, 2010). Tal y como indica Sánchez de Lucas (2018, p.68), recurriendo a Perales Bazo (2007), su relevancia como expresión visual está plenamente reconocida. Su evolución y aportación a la comunicación visual ha sido recogida en muy diversas obras en las que aparece como objeto central (Barnicoat, 1976; Sánchez López, 1997) o en calidad de uno de los actores del reparto (Müller-Brockmann, 1988; Meggs, 2000).

Si se analiza el aspecto cromático escogido, centrándose en el color predominante, Sánchez de Lucas (2018) aporta que el recurso del negro se utiliza con frecuencia especialmente en filmes de aventuras/acción y con menor presencia en los dramas. En el cartel de la adaptación de Carné (Figura 9), se ve como este recurso cromático del negro ha sido el escogido de forma predominante. Con él se enfatiza que el género del filme entra dentro del cine negro, y de forma más global, en el género del terror/suspense. A la vez que, la propia película, se conecta con el drama.



Figura 9. *Thérèse Raquin* (*The Adulteress*). Producciones cinematográficas de París. 1953.

En el cartel del filme de Stratton (2013) también encontramos esta predominancia del color negro, especialmente en la figura de la Madame Raquin (madre del asesinado marido de Thérèse), así como en Laurent, hecho que ensombrece la mayor parte de la portada. Aunque en Thérèse se insinúa una indumentaria blanca, hecho que puede reportar a remarcar su importancia como personaje central¹³¹. Este recurso al color negro, vuelve a dar información sobre el género de la película (drama/acción/suspense psicológico) ya que, según Heller (2004), este color “puede tener muchos significados,

¹³¹ Sánchez de Lucas (2018) explica que el uso de un color que diferencia claramente a un protagonista remarca su importancia dentro de una jerarquía entre los personajes.

lo que seguramente propicia que se utilice más a menudo en los carteles de las temáticas mencionadas” (en Sánchez de Lucas, 2018, p.72). El color negro encierra connotaciones vinculadas, especialmente, a la acción, la violencia, el terror, el peligro y la maldad.

Respecto a la posición corporal de los personajes en estos carteles, Sánchez de Lucas (2018) explícita que si los personajes están de frente, como en el caso de Madame Raquin (Figura 10), se busca crear una relación directa entre el personaje y el destinatario del mensaje al que quiere hacerlo partícipe de la acción. Este personaje, aunque está de frente, mira de soslayo, lo que confiere una impresión más inquietante que si fuese una mirada fija, sin dejar de buscar esta complicidad con el posible público del filme.



Figura 10. Cartel de *In Secret*. LD Entertainment. 2013.

En cambio, la pareja de amantes de las Figura 9 y Figura 10 se encuentran de perfil, besándose, lo que se atribuye tanto a no buscar de forma clara esta implicación del público, como a advertir al mismo tiempo de la pasión que se halla dentro de la película. Aportando, de este modo, toques más intimistas que excluyen, en cierta manera, a un posible futuro público que se sitúa como *vouyeur*.

Respecto a la jerarquización entre los personajes ésta se realiza, según Sánchez de Lucas (2018), gracias a diferentes métodos como pueden ser: la ubicación de los personajes, el contraste de escala de éstos, el encuadre de la imagen que puede dar más importancia a unos que a otros y/o los colores que hacen que algunos de ellos llamen más la atención. En este sentido, en el cartel del filme de Carné (Figura 9), vemos que el hombre se sitúa un poco por encima de la mujer, enfatizándolo más a él como actuante que a ella, que aparece como pasiva receptora del beso. La actitud de Laurent denota, al mismo tiempo, posesividad. En el cartel de Stratton (Figura 10), no sólo aparecen los amantes sino también la madre del marido asesinado, como indicaba anteriormente. Si lo analizamos en las posiciones jerárquicas que ocupan, la madre aparece por encima de la pareja, pudiendo representar o bien a la sociedad que les vigila y les censura, o bien a

la conciencia y la culpa. Por otra parte, aunque los amantes tengan una posición más equilibrada entre ellxs, Laurent sobresale un poco más que Thérèse. No obstante a ella, a diferencia de la portada de 1953, se la ve más activa en el beso ya que es la que le sujeta el rostro con ambas manos mientras le besa.

Sánchez de Lucas (2018) habla de la importancia de los planos como recurso visual-comunicativo. La autora indica que el plano cerrado es mucho mayor en películas del género romántico y de terror/ miedo, como es en ambos casos. Este dato, reafirma la idea de que para estos dos tipos de género es un recurso a tener en cuenta, ya que hace que la escena que observamos en el cartel sea más íntima y amorosa en el caso de las películas románticas, a la vez que realza la sensación de peligro y soledad en las películas de miedo. En este sentido, el filme de Carné (1953) corresponde a un híbrido de estos dos géneros siendo el encuadre del cartel cerrado. La versión de Stratton (2013) se centra más en el género romántico, aunque en el encuadre cerrado de los amantes sobresalga la figura de Madame Raquin, aportando una sensación de inquietante vigía.

Finalmente, en los encuadres se emplea, también, el factor de la ubicación de los personajes en distintas formas. Por norma general, en gran parte de los carteles, lxs protagonistas suelen estar situados en la parte central o derecho-central, como es el caso de la Figura 10. No obstante, en dicha figura encontramos que una de las protagonistas secundarias, pero omnipresentes (Madame Raquin), se sitúa en la parte superior. Estas zonas (centro-derecha y/o superior) son donde primero se va a dirigir la mirada del público y dónde más se quiere a llamar la atención a los posibles espectadorxs (Sánchez de Lucas, 2018). En la Figura 9, por el contrario, lxs protagonistas se sitúan en la parte centro-izquierda. En la zona centro-derecha, donde primero se va a dirigir la mirada, lo que se encuentra es un inquietante y angosto pasadizo, remarcando el género negro al cual pertenece el filme.

Veloso (2012), ve en el libro de *Thérèse Raquin* (1867) el abandono por parte del autor de los parámetros románticos banalizados, así como el abandono de lo hegemonicamente considerado como moralmente correcto. Este abandono comportó las acusaciones de obscenidad, “de complacencia en lo infame y repugnante y de ser excesivamente explícito en las miserias humanas, en lugar de dar una visión ideal y dulcificada de las mismas” (Veloso, 2012, p.87). Sobre el tratamiento del suicidio por parte de Zola, en este caso vemos que es consecuencia del remordimiento y de la culpa. Una forma de expiarla conjuntamente. Una vez tomada la decisión hay una

reconciliación con la vida y se diluye el odio en que se habían consumido a raíz de su crimen. Los últimos párrafos de la novela condensan estos elementos:

Y bruscamente, Thérèse y Laurent estallaron en sollozos. Una crisis suprema los aniquiló. Los echó uno en brazos del otro, débiles como niños. Les pareció que algo dulce y tierno despertaba en sus pechos. Lloraron, sin hablar, pensando en la vida de fango que habían llevado y que seguirían llevando si eran lo bastante cobardes para vivir. (...) experimentando una necesidad inmensa de reposo, de nada. (...) Thérèse cogió el veneno, bebió la mitad, y se extendió a Laurent que lo acabó de un trago. Fue como un relámpago. Cayeron el uno encima del otro, fulminados, encontrando por fin un consuelo en la muerte (Zola, 1965 [1867], p.206-207).

Thérèse Raquin (1867) penetra en la vida de las clases populares. La influencia de Marx, tanto desde su análisis sociológico de la sociedad como desde la denuncia política, influenciará escritos naturalistas, como antes se ha apuntado. Cabe recordar que Marx, aparte de *El Manifiesto Comunista* (1848) y de *El Capital* (1867)¹³² –realizados conjuntamente con Engels–, escribió *Sobre el suicidio* (1845). Estudio que recoge los suicidios de la clase obrera a causa de sus cruentas situaciones de explotación vital. Veloso (2012), indica que estas clases populares recibieron un tratamiento literario discrepante, a veces actuando como meros recursos estéticos en lugar de ser el objeto de denuncia social que fueron para Zola. Este compromiso político y social del literato naturalista con las clases populares –véase *Germinal* o *L'assommoir*– no está presente en Flaubert, polo del absentismo realista para Veloso.

El Realismo y el Naturalismo tuvieron su propia creación de protagonistas, condicionada en parte por la demanda del público. Por una parte, tal y como subraya Veloso (2012), el héroe/heroína dejará de ser “ese ser exagerado e hiperbólico, capaz de lo mejor y de lo peor, tal y como aparecía durante el Romanticismo” (Veloso, 2012, p.90). En lugar de este ser que puede recordar a lxs héroes mitológicos de la literatura greco-romana, lxs personajes protagonistas de realistas y naturalistas serán cotidianos, domésticos y mediocres (Veloso, 2012). Personajes más humanos que pivotan hacia la marginalidad social por su dificultad de seguir adaptándose a los bruscos cambios que conllevaron la entrada en la llamada Modernidad. Para Veloso (2012), tanto lxs héroes y heroínas románticxs como lxs realistas:

se sienten expulsados por la sociedad que no los reconoce, lo que cambia es la morfología de esta expulsión: si el héroe romántico se aislaba en un ensimismamiento

¹³² Como curiosidad, la publicación de *El Capital* (1867) coincide con la de *Thérèse Raquin* (1867).

melancólico y existencial, el héroe realista quedará fuera de la sociedad a través de la decadencia y la miseria de la degradación en sus múltiples facetas (Veloso, 2012, p.92).

El baldío entusiasmo de una época banal demandaba la continuación de héroes individuales que resaltasen por encima de la gris cotidianeidad. A pesar de que lxs escritorxs del movimiento hubiesen preferido héroes grupales tuvieron que plegarse, en parte, a estos requerimientos. Al modo de ver de Veloso (2012), entre las expectativas del público y los preceptos del movimiento surgió un nuevo tipo heroico: “el héroe privado y doméstico” (Veloso, 2012, p.94). Personajes que sobresalían de la colectividad más por sus desgracias y conflictos que por sus exitosas hazañas. Generaban conflictos de orden individual que, a la par que servían para visibilizar conflictos sociales, creaban interferencias en el grupo al cual estaban adscritos. Estos héroes eran, en el fondo, encarnaciones de problemáticas sociales mostradas a partir de héroes colectivos donde “la médula más íntima del pueblo activo se hace visible”¹³³ (Riba, 1984, p.164).

Para Veloso (2012), la encarnación del alma colectiva del pueblo que aparece en autores realistas y naturalistas, es también el caso no sólo del protagonista de Étienne Lantier en *Germinal* de Zola (1885), sino de Emma Bovary y su frustrado intento de fuga de la sociedad pequeñoburguesa representada en su mezquindad e hipocresía. El Realismo, con la –búsqueda de *le mot juste* pregonado por Flaubert– pretendía espejar fielmente la realidad. Con *l’effet du réel* (Barthes, 1968), lo que se perseguía era dar la impresión de verosimilitud. En este sentido las novelas de Flaubert, según Veloso (2012), “son el resultado de una obsesión casi enfermiza por cuestiones estilísticas que aproximan el quehacer del autor más al de un orfebre que al de un científico, que será el modelo elegido por el naturalismo” (p.12). En la búsqueda de la perfecta objetividad se pretende transcribir lo que se ve y lo que se oye, sin modificaciones que lo alteren. En la novela de Zola, Madame Raquin, la madre del marido asesinado por la nuera y su amante, sería ese ser simbólico que anota lo que ve y oye como si fuera los sentidos de la sociedad que registra la pulsión del conflicto individual de lxs protagonistxs.

¹³³ Aunque ni éste, ni lxs otrxs autorxs lo mencionen, estas encarnaciones de la “médula” del pueblo se podrían conectar con la idea romántica del “espíritu del pueblo” o *Volksgeist*, que acaba siendo la simiente romántica del nacionalismo. La anteriormente citada vertiente “fisiológica” del naturalismo a la hora de mostrar arquetipos colectivos, podría sugerir que ese espíritu colectivo romántico, toma cuerpo y se convierte para los naturalistas en la “carne del pueblo”. Es decir, presenta una mayor “carnalidad” en la descripción de los personajes como interpretaciones de la realidad, más conectada con el materialismo dialéctico que con el idealismo esencialista romántico.

Su invalidez la postra sólo a poder observar, con ojo clínico, la tiránica realidad de la naturaleza humana. A la vez, este inquietante y perturbador personaje puede interpretarse como un símbolo del superyó. Este superyó (también llamado superego) es una instancia freudiana que actúa como juez o censor del pensamiento y, por tanto, es la parte de la mente que internaliza los valores, la moral, los ideales y lo que “debemos hacer”; de esta manera, el superyó es el que determina lo que es “correcto” y lo que es “incorrecto” según su enfoque psicodinámico. Más adelante¹³⁴, analizaré con más detalle estos conceptos en relación al tedio, el suicidio, la literatura y el cine incluyendo la vertiente de género aportada por autoras como Luce Irigaray (2009), Dio Bleichmar (1985) o Nora Levinton (2000).

Como aportación final de este subapartado cabe resaltar la obra de Edith Wharton¹³⁵. A pesar de los debates sobre su adscripción dentro de una determinada corriente¹³⁶, para Iañez (1992) es una autora de innegable raigambre naturalista que realiza un análisis tanto de la moral puritana como de la oligarquía economía capitalista de Nueva Inglaterra. La crítica feroz que realiza del afán económico de medrar sin escrúpulos, como vía de llegar al éxito y a la cúspide social, es un tema casi obsesivo en su literatura desde el punto de vista de Iañez (1992). Esta obsesión permite que nos llegue uno de los mejores cuadros de la vida del capitalismo americano finisecular.

Alexandre (2004) ve en ciertos personajes de Wharton, tanto femeninos como masculinos, la influencia bovárica de Flaubert. Entre ellos se cuentan Marvell y Undine en *The Custom of the Country* (1913) y Archer en *The Age of the Innocence* (1920). Con diferentes versiones del bovarismo en un plano americano, todos estos personajes lo representan como una parálisis y una vacuidad donde el sujeto nunca se llega a construir. Sus versiones del bovarismo encierran una crítica a la lectura producida como producción y consumo de masas, cuya lectura en exceso produce un alejamiento de la realidad y del entorno circundante, así como una pérdida de la imaginación, la experiencia y la acción. Newland Archer, en *The Age of the Innocence* (1920), presenta un bovarismo que le conduce a idealizar el mundo y a verse a sí mismo como un hombre superior intelectualmente, aunque las lecturas que le convierten en bovárico son

¹³⁴ Ver apartado *Tedio, Superyó y la encarnación de la estructura social*.

¹³⁵ La primera mujer que ganó un Pulitzer en 1921 con *The Age of Innocence*.

¹³⁶ Ibarrola (2015), por su parte, más que encuadrar a Wharton en un estilo concreto la ve, al igual que a Willa Catcher, como autoras itinerantes en diferentes estilos trascendiendo los preceptos del realismo y del moralismo howellsiano, con sus propias innovaciones estilísticas, situándolas dentro del elenco de autorxs que fueron forjando las bases del cuento moderno.

los relatos míticos clásicos y los poetas románticos más que los folletines de producción de masa asociados más a las mujeres. No obstante, el resultado de estas lecturas es el mismo: la inacción y la incapacidad para convertirse en un sujeto real con experiencias reales, que lo deshumaniza y lo robotiza. Para Wharton, el bovarismo que inviste a algunos de sus personajes tanto masculinos o femeninos, deriva de la visión de que “c’est que la littérature intoxique l’esprit: la littérature tue la vie”¹³⁷ (Alexander, 2004, p.59). Los clichés y prototipos literarios mediatizan un mundo que impide a aquellxs que se los creen de vivir la vida por sí mismxs. Por otra parte, el bovarismo literario que atribuye a personajes masculinos como Marvell, le merman en su masculinidad dentro de una interpretación darwinista de la sociedad humana (Alexandre, 2004). Esta disminución de la masculinidad que les inflige el binarismo, va ligada a la inacción que éste representa, siendo esta pasividad un anti-valor masculino para los cánones de la época. La *inocencia* a la que Warthon se refiere en el libro es, para Alexandre (2004), una metáfora del velo que separa la ociosa vida burguesa –repleta de clichés y de puntillosas normas de etiqueta puritana–, de la vida real.

La recreación cinematográfica de *The Age of Innocence* de Scorsese (1993), recoge la obcecación por retratar fielmente esta realidad de la alta burguesía neoyorquina a través de la imagen fílmica. El análisis comparativo de Heredero (1999) entre la novela y el filme, explicita que Scorsese realiza una puntillosa reconstrucción de todos los detalles con una preocupación “casi antropológica por la exactitud de la escenografía” (p.12). En la Figura 11, el fotograma recoge con gran meticulosidad la puesta en escena de una opífera cena de gala, donde el lujo se refleja en la disposición de la mesa, la distribución de lxs comensales siguiendo las normas de cortesía y jerarquización social, así como en la opulencia de los trajes de gala. Vieco (2016) apunta que “comer, denota poder o privilegio en el s.XIX” (p.33). Scorsese retrata en múltiples escenas la liturgia de la cena con sus diversas atribuciones de poder, al igual que Wharton las describe profusamente en su novela.

¹³⁷ “aquello que la literatura intoxica en el espíritu: la literatura mata la vida” (Alexandre, 2004).



Figura 11. Cena de Gala. *The Age of Innocence*. Scorsese. 1993.

Al mismo tiempo, esta adaptación retrata la hipocresía de la oligarquía capitalista burguesa de Nueva Inglaterra tan acuradamente como lo hace Wharton. Registrando textualmente las palabras de Heredero (1999):

la puntillista crónica de Edith Wharton es retratada por el director como un cerrado y endogámico paisaje social del Nueva York pretérito, descrito como un “*mundo jeroglífico, donde lo verdadero jamás se decía ni hacía, ni siquiera se pensaba...*” (p.110).

La portada de la edición inglesa de Simon & Schuster del 2008 (Figura 12) recoge simbólicamente el bovarismo aunado a la hipocresía de la sociedad fineseccular a través de presentar a una mujer que se mira al espejo. No sólo se mira ella, sino que es un espejo de doble cara donde al mirarse unx espectadorx se vería a sí mismo como si fuera ella. El espejo, a su vez, sugiere la imagen de Narciso admirando y enamorándose de su propio reflejo, causa que le llevará, por cierto, a la muerte. Aguilar (2007), apunta que “el espejo puede convertirse en testigo implacable del personaje ante sí mismo (...) no sólo contempla su propia belleza, sino que inicia en el ser humano la capacidad de autorreflexión” (p.27).

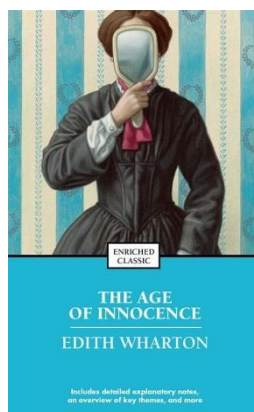


Figura 12. Portada de *The Age of Innocence*. Edith Wharton. Simon & Schuster. 2008

La literatura bovática desde la diacronía y la sincronía

El suicidio permite la elucubración de la trascendencia

Jorge Luis Borges, *La rosa Profunda*

En *La rosa profunda*, Borges expresa cómo el suicido nos evoca a la trascendencia. Se puede añadir que la Historia, en sí misma, igual que la Literatura, trasciende a los individuos. El suicidio siempre ha estado de alguna forma presente con diferente intensidad tanto en los mitos como en la literatura. La literatura, a su vez, no es acontextual, las obras literarias se entienden en interconexión con el período histórico al que representan y en el que nacen. Historia no sólo vista como una concatenación de fechas sino sobre todo entendida desde una perspectiva socio-histórica. No se puede entender cómo se representa a las mujeres dentro de la literatura, sino se interconecta con los diferentes estereotipos femeninos existentes en la época decimonónica con sus diferentes sesgos tanto de clase (mujer aristócrata, burguesa, campesina u obrera) como de orden moral hegemónico (el ángel del hogar y *la femme fatale*). Teniendo en cuenta que la hegemonía de este orden moral viene impuesta por las clases dominantes, en este caso la burguesía. En este sentido Cantero (2007), siguiendo a autoras como Scott (1998), Amorós (1985) y Rosa Cobo (1977), habla del establecimiento de un nuevo modelo de mujer burguesa, centrada de forma ideal en la domesticidad, a partir del modelo de la Sofía de Rousseau¹³⁸.

A su vez, y como he ido enfatizando, la mujer al construirse como la Otra, en una lógica de la desviación, sus representaciones se han de entender refiriéndose a lo Uno, que la ha construido como categoría: el hombre (simbólico) convertido en medida y norma universal. Como dicen Bergara, Riviere y Bacete (2008), aludiendo a uno de los supuestos fundamentales del feminismo: “Los hombres son una parte de la humanidad pero han venido representándose a sí mismos como la pauta natural y modelo de toda ella. Con ello, representan también todo un universo simbólico hegemónico de interpretación e imposición” (p.24).

¹³⁸ De los cinco libros sobre *Emilio, o De la educación*, de Rousseau (1762), el quinto se dedica a la educación de Sofía como “mujer ideal” y futura esposa de Emilio. A Rousseau le siguen otros moralistas y teólogos, no sólo ilustrados sino también decimonónicos, que intentan asentar este modelo ideal burgués a todas las clases sociales desde un punto de vista de regeneración moral de la sociedad. Cabe considerar que el célebre texto feminista de Wollstonecraft (1792), *Vindicación de los derechos de la mujer*, es una reacción a estos textos rousseunianos.

Al mismo tiempo, la literatura trasciende a su propia Historia, en el sentido diacrónico de la huella que dejan ciertas obras y de la influencia que siguen teniendo en épocas posteriores a las que fueron creadas. Por tanto, este apartado aborda esta mirada diacrónica. Tanto hacia el pasado –la influencia de personajes como el Quijote en la creación de Emma Bovary–, como hacia el presente, en el impacto que aún hoy siguen teniendo obras como *Madame Bovary* (1857) y *Anna Karénina* (1877). Dos obras que representan –ya que lo instauran– el modelo de mujer que analizo en *La dulce* (1876) y en *The Return of the Native* (1878). Por tanto, es importante ligar esta genealogía en la creación de personajes para finalizar con una aproximación a sus influencias póstumas. Éstas se concretan en sus múltiples reinterpretaciones literarias y adaptaciones fílmicas, ya que no se pueden analizar estas obras sin el modelo –o los modelos– a los cuales emulan.

El Quijote, Madame Bovary y la génesis del Bovarismo

La literatura existe porque la vida no basta

Fernando Pessoa, *Libro del Desasosiego*.

Podría considerarse que *Madame Bovary* (1857) crea un arquetipo literario enmarcado en el bovarismo. Este modelo servirá para la creación de personajes literarios femeninos, tanto dentro del paradigma de la novela realista como de la naturalista del s.XIX, ambas –por lo general– embebidas por tintes (pos)románticos. No se pueden entender heroínas como la *Ella* de *La dulce* (1876), ni a Eustacia Vye en *The Return of the Native* (1878), cuyas protagonistas se enmarcan dentro del bovarismo, sin hacer referencia a este arquetipo literario iniciado por Flaubert (1857). En las adaptaciones fílmicas se tendrá que analizar si se trabaja o no, y desde qué prisma se articula, este arquetipo bovárico que patologiza a las mujeres.

Este arquetipo bovárico no es homogéneo y, dentro de los debates que suscita, es difícil encontrar un consenso cerrado sobre los diversos perfiles de las protagonistas que lo encarnan. No es lo mismo hablar de bováricas lectoras, que de aquellas que no tienen contacto con la literatura. Asimismo, se encuentran diferencias entre las bováricas presentes en la literatura francesa, anglicana, rusa y americana, por citar algunos

ejemplos. Es decir, esta falta de consenso, en lo que podría llamarse “el mito de Madame Bovary”, podría compararse con la falta de conformidad teórico-académica que Bautista (2015) indica alrededor del mito del Quijote. Al mismo tiempo, esta heterogeneidad bovárica, que lo que tiene en común es la alteración de la realidad del yo, tiene la capacidad de poder adaptarse a diferentes formas artísticas y géneros literarios, hecho que también sucede con el arquetipo del Quijote según Bautista (2015).

Más allá de esta analogía, el bovarismo que encarna Emma como modelo, ha sido comparado con la figura del Quijote al estar sujetos los dos personajes a una ausencia de realidad, a una creencia, valga la redundancia, de *creerse otrx que no se es*. Ortega y Gasset (2014 [1914]), como nos indica Correa (2005), escribía que “Madame Bovary es un Quijote con faldas (...) siendo ella la lectora de novelas románticas y representante de los ideales burgueses que se han cernido sobre Europa durante medio siglo”¹³⁹ (Ortega y Gasset, 1914 en Correa, 2005, p.1). A su vez, a través de Ortega y Gasset (2014 [1914]), Correa (2005) remite que “toda obra realista lleva dentro la filigrana del Quijote” (Íbidem) y ambos autores recalcan el influjo de esta obra en el mismo Flaubert. Recogen las palabras del literato francés al decir que él encontraba su origen en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹⁴⁰ (1605-1615), al ser éste el libro que él conocía de corazón –por intuición– antes de saber leer.

Otro importante vínculo que Correa (2005) establece, siguiendo el hilo de Ortega y Gasset (2014 [1914]), es que dentro de las amplias estructuras de la novela realista moderna, *El Quijote* instauró sus primeros postulados al revelar “la fórmula que había de fundamentar la visión de la novela moderna realista consistente en la yuxtaposición demoledora de una realidad prosaica y un mundo idealizado de ficción” (Correa, 2005, p.1)¹⁴¹. Es decir, mientras que Flaubert, con su *Madame Bovary* (1857),

¹³⁹ Podríamos añadir que no sólo Europa sino también sociedades creadas a partir de procesos coloniales e imperialistas europeos e influenciadas, en consecuencia, por el espectro franco-inglés como la de EEUU. En cuya literatura, salvando las distancias, se encuentran también personajes femeninos bováricos como Charity Royal en la novela *El estío* de Edith Wharton (1917). Otra autora norteamericana, como de veré, crea a su vez heroínas que rompen el molde bovárico –como Edna Pontellier de Kate Chopin (1899)– que sitúa la patología más en la sociedad, o producida por la misma. Por otra parte, Pérez Firmat (2012) analiza lo que denomina como *bovarismo criollo* en ciertas obras decimonónicas cubanas. Por tanto, la representación del bovarismo y de los ideales burgueses a los que alude Ortega y Gasset (2014 [1914]) no sólo se constriñen al contexto europeo.

¹⁴⁰ En adelante *El Quijote* cuando me refiera al libro para diferenciarlo de el Quijote cuando me refiera al personaje.

¹⁴¹ Bautista (2015) indica que “*Don Quijote* se considera la primera novela moderna española” (p.36) al igual que Ian Watt (1997) se refiere al *Robinson Crusoe* como la primera novela moderna inglesa.

fue uno de los fundadores de la novela moderna a través del Realismo, a su vez esta obra estuvo influenciada por la de Cervantes.

Las comparaciones realizadas entre Emma Bovary y el Quijote, por tanto, suscitaron mi interés en profundizar en posibles sesgos de género a la hora de analizar dos personajes con alteraciones de la realidad diferentemente representados. Dos protagonistas, con alteradas visiones de la realidad circundante, que permiten contrastes interesantes en las representaciones patológicas con sesgo de género. Es decir, el bovarismo –concepto creado en el mismo siglo XIX– como representación patológica de egoísmo femenino y vinculado en ocasiones a la histeria, contrastado con la posteriormente ensalzada locura altruista del Quijote¹⁴². Al mismo tiempo, me pareció atractivo y novedoso ahondar en comparaciones con otras figuras femeninas dentro de la célebre obra cervantina, comparativa sobre la que no he encontrado estudios.

Vélez (2007), apunta la importancia de Emma Bovary como personaje conocido dentro y fuera del mundo literario. Su idiosincrasia se tipifica bajo el *síndrome del bovarismo* y éste “se asocia inmediatamente al “quijotismo”, ya que Madame Bovary constituye una sátira similar al Quijote de Cervantes” (Vélez, 2007, p.124). Realiza la comparación a partir de que los dos literatos: “dramatizan los efectos perniciosos producidos por ciertos libros” (Íbidem). Mientras que la dramatización e imitación del Quijote sobre los libros de caballerías que devora, se relata en un estilo jocoso y cómico; la dramatización de Flaubert sobre la Emma devoradora de novelas de romance, se escribe en un estilo “loco, frívolo y trágico” (Íbidem). La importancia de este apunte de Vélez (2007), radica en que mientras Cervantes trata a sus personajes con benevolencia, Flaubert lo hace condenando a Emma de forma impenitente, sin presentar alternativas positivas, lo que lo convierte, según esta autora, en un escritor nihilista. Este análisis comparativo permitirá ver, cuando se traslade al análisis de *La dulce* (1876) y

¹⁴² Este ensalzamiento posterior, que no era la idea del Cervantes ya que él lo que hacía era una crítica, desde el pragmatismo, al peligro de los libros de cavallerías, puede conectarse con una relectura realizada dentro del movimiento romántico. En este sentido, Bautista (2015) muestra como los románticos del s.XIX fueron: “los primeros en captar la dimensión mítica del personaje de don Quijote. Eso se explica porque los románticos conciben al individuo y a la Humanidad como actores inscritos en una proceso de búsqueda y de realización de un ideal de plenitud y de armonía con el que sueña el espíritu desde la energía interior de la vida, es decir, desde el dinamismo infinito del Deseo que choca contra los límites que impone al ser humano la realidad aparente del mundo” (p.41). Canavaggio (2005), por su parte, aduce que los románticos vieron en el personaje cervantino un mensajero ideal que deja de ser grotesco para convertirse en un modelo vital al encarnar los valores humanos en medio de una sociedad decadente. Al entrar los ideales de este personaje en colisión con la sociedad, se convierte en un héroe (maldito) destinado a su propia autodestrucción. Al mismo tiempo cabe señalar las consideraciones de autorxs que ven en la obra original una antítesis de los ideales románticos por su crítica a las consecuencias que la imaginación puede acarrear (Bautista, 2015).

de Eustacia Vye en el Capítulo 4, como se construyen estos personajes femeninos bováricos –tanto en la literatura como en el cine– en contraste con el Quijote.

Este síndrome bovárico fue acuñado por el psicólogo Jules Gaultier (1892) que lo definió como “este poder de concebirse como otro” (Gaultier, 1892, p.9 en Medrano, 2014, p.161). Por tanto, como indica Vélez (2007), es un término forjado por la psiquiatría en los albores del s.XX –antes del advenimiento del psicoanálisis freudiano–, que sirve para designar “un estado psicopatológico, relacionado con la personalidad de Emma Bovary, como satisfacción inmediata y exclusiva de sensaciones personales” (Vélez en Medrano, 2014, p.162). La construcción patologizadora de esta “anomalía femenina” reside en una alteración esquizoide del sentido de la realidad. La disociación entre lo que se es y lo que se desea –y se cree ser– es, según Gaultier (1892), producto de la insatisfacción. Descontento que puede ligarse, a mi modo de ver, con el propio tedio hacía la vida y hacia unx mismx. Vélez (2007) recalca que Gaultier toma el caso de Emma para esbozar una variante de trastorno mental “en los comienzos de la psiquiatría, una ciencia formada a la luz de la visión romántica de la psyche” (p.125). La psyche romántica aludida por Vélez –siguiendo a Girard (1985)– se achaca a querer encarnar los prototipos de las “mediocres” novelas románticas que la protagonista ha devorado con fruición en su adolescencia.

Para Bautista (2015) el bovarismo “es un trastorno de raíz eminentemente quijotesca” (p.175). Asimismo, la misma autora, menciona que los personajes literarios que han dado nombre a la construcción de diversos síndromes psicológicos se caracterizan por encarnar cualidades universales y atemporales inherentes al ser humano. En este sentido, Emma Bovary representa el idealismo romántico como el síndrome de Hamlet representa la duda, el complejo de Othelosl la celotipia y el complejo de Münchhausen la mentira compulsiva (Bautista, 2015). El quijotismo, por su parte, fue un término acuñado por Lord Byron, que viene actualmente definido por la RAE como “exageración de los sentimientos caballerosos” o “engreimiento, orgullo” (Real Academia Española, 2019).

Por su parte, Medrano (2014) hipotetiza que –al igual que el resto de obras de los grandes genios como las de Rembrandt, Shakespeare, Mozart y en este caso Flaubert¹⁴³–, todas tienen “un sello especial que las identifica como hijas de sus respectivos padres”

¹⁴³ “Curiosamente”, Medrano (2014) no cita entre estos grandes genios a ninguna mujer, hecho que demuestra la visión androcéntrica también en la elaboración de teorías históricas y literarias donde muchas mujeres desaparecen o se les atribuye tanto un impacto menor como una menor calidad de sus obras artísticas.

(Medrano, 2014, p.171). Siguiendo el hilo argumental de este autor, los personajes que configuran el imaginario de Flaubert, tienen en común un mismo rasgo identitario conformado por una psicología desvirtuada por el bovarismo. Si éste es muy elevado exige esfuerzos espartanos en pos del modelo irreal que desean alcanzar. Esfuerzo que requiere la implicación total del ser, que si no consigue convertirse en aquello que anhela ser –cosa de hecho improbable–, el personaje deviene en trágico como lo es en el caso de Emma (Medrano, 2014, p.173) en la novela realista. La incidencia en este arquetipo flaubertiano traspasa al propio autor al crear un patrón de personaje femenino que será imitado por literatos como Dostoievski (1876) y Hardy (1878). A cuyas obras y heroínas se les pueden aplicar, por tanto, las mismas características del bovarismo al cual me refiero.

En esta vertiente de análisis, puede introducirse de nuevo a Pamuk (2013), cuando clasifica tanto a novelistas como a lxs lectorxs de las mismas en su ensayo *El novelista ingenuo y el sentimental*. Esta obra cumbre empieza conceptualizando la novela como “segundas vidas”, a veces “más reales que la realidad” (Pamuk, 2013, p.14). Hecho que para el autor significa que “a menudo sustituimos las novelas por la realidad, o al menos que las confundimos con la vida real” (Íbidem). No obstante, el Nobel turco nos advierte que en alguna parte de nuestra mente sabemos que esta asunción es falsa. Para este autor, el placer de leer una novela viene dado cuando vemos el mundo por los ojos de sus protagonistas y no desde el exterior. A su vez:

Alimentar un amor por la novela, desarrollar el hábito de leer novelas, indica un deseo de huir de la lógica del mundo cartesiano unicentrista en el que cuerpo y mente, lógica e imaginación, conviven en oposición (Pamuk, 2013, p.35).

Coincido sustancialmente con esta interpretación sobre que las novelas, para quien las lee, se viven como reales en el sentido de que toman cuerpo y se visualizan, como una película, al ser leídas. Cada lectorx, según Pamuk (2013), escoge como novela el espejo donde se quiere reflejar (p.47). Toda obra literaria, por tanto, sería en cierta manera bovárica, en el sentido de que funde al lector con lxs protagonistxs y su entramado rompiendo la lógica cartesiana. Esta línea interpretativa se puede completar con la aportación de Pardo (2011), cuando se refiere al *síndrome literario* como síndrome quijotesco ligado a la imaginación romántica:

El *síndrome literario* –o simplemente quijotesco– del lector que lee la literatura como si fuera vida y la vida como si fuera literatura; la *imaginación romántica* que concibe la realidad mejor de lo que es y a la que la realidad corrige sistemáticamente; y el

heroísmo quijotesco, es decir, inadecuado o alienado tanto por las propias limitaciones del sujeto heroico como por las de la sociedad en que ejerce su acción (p.239).

No obstante, para Pamuk (2013), lxs lectorxs saben distinguir que lo que leen pertenece al ámbito de la ficción. Menos, se puede añadir, lxs leyentes ficcionales utilizados como recurso literario y admonición social. A saber: el Quijote, Emma, la *Ella de La dulce* (1876) y Eustacia Vye, entre otrxs protagonistxs, que acaban viviendo su vida como una novela, en lugar de leer la novela como otra segunda vida. Este cambio del orden es justamente lo que construye los personajes femeninos¹⁴⁴ como bováricas, en la medida en que pierden el contacto con la realidad, convirtiéndose en nefelibatas¹⁴⁵. En este juego de espejos analógicos sobrepuestos, cabe recordar que Emma también es la protagonista de una novela y que nunca existió en la realidad.

Lxs lectorxs completamente ingenuos, según Pamuk (2013), son quienes se olvidan de que la novela fue concebida y escrita por unx autorx. En definitiva, cuando “nos olvidamos del autor son las ocasiones en que creemos que el mundo ficticio es el mundo real” (Pamuk, 2013, p.47). Se puede argüir que Emma, como otras de las figuras protagonistas que analizaré, serían los personajes ficticios convertidos en ejemplos emblemáticos de lectoras ingenuas en la realidad; así como el Quijote es el advertimiento para los cuerpos leídos como hombres. Lxs autorxs de estas obras, a través de personajes ficticios, advertirían a sus lectorxs del peligro de ser tan ingenuxs como lxs protagonistas de las novelas que leen. A la vez, cabe resaltar, que esta representación bovárica, y este advertimiento especialmente a las lectoras en el caso del bovarismo, se debe a la lógica cartesiana aludida por Pamuk (2013), que se ha construido de forma androcéntrica en una escisión jerárquica-sexista entre mente/emoción y racional/irracional.

Cabe señalar que en las ficciones literarias que juegan a crear realidades, existe un juego de guiños como si se materializasen en un mundo paralelo, lleno de imágenes que se entrelazan rompiendo el tiempo y el espacio. *La maldición de Madame Bovary*, obra de Francisco Antonio Carrasco (2007), sería un ejemplo de esta complicidad. Un joven imbuido de la lectura de Flaubert se enamora de Doña Bárbara, una viuda que lo convierte en su amante durante el período franquista. Al igual que Emma –como

¹⁴⁴ Pongo el énfasis en el género ya que, como dice en una entrevista Corominas (en Bugallal, 2016) refiriéndose al machismo de escritores como Cervantes y Flaubert: “Cuando Cervantes ve a un hombre loco lo hace caballero andante, mientras que Flaubert a una mujer que se desequilibra con las novelas del romanticismo la convierte en una desesperada que va detrás de los hombres” (s.p.).

¹⁴⁵ Dícese de la persona que no se apercebe de la realidad.

personaje real en la obra de Flaubert–, se deja hipnotizar por las novelas románticas que lee; Pablo¹⁴⁶ se obnubila con una Madame Bovary ficticia, con la novela que es en realidad. Devenida la historia de amor entre Pablo y Doña Bárbara en un anunciado fracaso, tal y como vaticina el título, ésta, en lugar de optar por el suicidio, acaba muerta en vida:

Y es que doña Bárbara y Emma son dos almas gemelas. Dos mujeres soñadoras, amantes de los libros, que buscan en el amor una salida al mundo gris y rutinario que les ha tocado vivir (...) La maldición que llevó a Emma al suicidio arrastró irremisiblemente a doña Bárbara, condenada en adelante, si no a la muerte, al menos al desamor eterno (Carrasco, 2007, p.52).

Doña Bárbara es otra figura representativa del bovarismo, al igual que su amante Pablo. El bovarismo como maldición irreparable, donde el objeto que la contiene y la despierta, son novelas quiméricas y románticas. Para Medrano (2014), *bováricos* son también, en mayor o menor grado, los personajes masculinos de esta obra de Flaubert. Con este término, se refiere a la falta de fuerza de voluntad que presentan delante de las mujeres y, señalando a Thibaudet (1935) se muestran cobardes. En otras palabras, se podría decir que padecen casi de *oblomovismo*¹⁴⁷ delante de ciertas actitudes de las mujeres. Se refuerza la idea de que el Quijote es el símbolo de una “virilidad” altruistamente enajenada; mientras que los personajes masculinos vistos como “débiles” y/o “cobardes” –faltos por tanto de “virilidad”– se asocian al bovarismo al “feminizarse”. Para estxs autorxs, estas actitudes bováricas en los hombres se relacionan con una “sociedad falsa” en proceso de destrucción, como es la sociedad burguesa decimonónica. Factores sociales que explican, según Medrano (2014), el triunfo de Homais y de León al término de la novela, al encarnar éstos una “virilidad” burguesa del hombre frío y calculador que no se deja llevar por las emociones o la pasión. Cabe considerar también que *Madame Bovary* (1857) es una crítica flaubertiana a la sociedad de su época. Medrano (2014), recupera también a Saiute-Beauve (2006, p.140) para recordarnos que ningún personaje es digno de ser el reflejo de Flaubert, ya que no quiere identificarse con ninguno representativo de esa farisaica sociedad. Aunque Medrano (2014) nos recuerda –a pesar de esta idea y apoyándose en Thibaudet (1935)– que si realmente Flaubert no se hubiera identificado con Emma “no hubiese creado un

¹⁴⁶ Como sutil juego metaliterario Pablo también es el nombre de un protagonista de las novelas que más influyen a Emma Bovary (*Pablo y Virginia* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, publicada en 1787).

¹⁴⁷ Término que se refiere en este caso al personaje central de Oblómov de Iván Goncharov (1859) que mostraba una apatía de acción.

personaje tan vivo y verdadero” (Medrano, 2014, p. 70). Así como tampoco existiría su celebrada frase, ya citada por Lavin (2012), de “Madame Bovary c’est moi, d’après moi” (Medrano, 2014, p. 70).

Otros de los aspectos que Medrano (2014) destaca del bovarismo “es la actitud veleidosa e insatisfecha, dominada por un concepto propio mítico e irreal, en el que no se distinguen los límites entre el sueño y la realidad” (Medrano, 2014, p.72). Actitudes atribuibles tanto a Emma como a Anna Karénina, Ana Ozores o Effi Briest por citar sólo a algunas de ellas. Y como más adelante veremos a *La dulce* (1876) y a Eustacia Vye. Todas reflejan personajes femeninos incomprensidos que suscitan deseo o compasión –erráticamente confundidos como amor–, y acaban sucumbiendo a un aciago destino impuesto por la sociedad. Desmarcándose así de otros destinos trágicos tal y como éstos eran concebidos por los clásicos o por lxs románticxs. La fuerza y el orden de la sociedad suplantando al Fado. Por su parte Lavin (2012), interpreta el bovarismo como “une distance à soi révélatrice d’une puissance générale d’illusion, qui rejaillit dans la relation à autrui et dans le rapport au monde propre à chaque sujet”¹⁴⁸ (Lavin, 2012, p.16). En esta línea, Janín (2009) nos recuerda que Gaultier (1892) quiso desarrollar el bovarismo con pretensión de ser una filosofía universal. Merced a este concepto, quería designar concretamente:

Un sentimiento de insatisfacción en los dominios tanto afectivo como social, frecuente en la evolución de ciertas neurosis femeninas, (que) representaría una forma de histeria donde coexisten un fondo de vanidad, una imaginación exuberante y aspiraciones ambiciosas que llevan al sujeto a representarse por encima de su condición real (Janín, 2009, p.70).

Teoría que revela al mismo tiempo, tanto una misoginia propia de la época donde se elabora, como una representación literaria de las mujeres decimonónicas burguesas. Esta interpretación patológica de una supuesta esencia femenina acaba a menudo en suicidio. Tanto la Ema que aparece en una adaptación libre del cineasta luso Oliveira (1993)¹⁴⁹, como la conocida en la obra de Flaubert, acaban con sus vidas, al igual que la *Ella* del personaje de Dostoievski y la Eustacia Vye de Hardy (1878). En el

¹⁴⁸ Una distancia de uno mismo reveladora de un poder general de ilusión, que se refleja dentro de la relación con otros y dentro de la relación con el mundo propio de cada sujeto (Lavin, 2012, p.16).

¹⁴⁹ Oliveira dirige *El Valle de Abraham* (1993), una adaptación basada en la novela homónima de Bessa-Luís (1991), considerada una re-escritura de *Madame Bovary* (1857) en clave portuguesa. Una de sus características, como se verá, es la alteración del nombre la protagonista que pierde una “eme”. Esta adaptación será analizada más adelante en el subapartado titulado *El bovarismo en la mirada diacrónica y dialógica del cine*.

caso de la Ema portuguesa, ésta acaba con su vida precipitándose de un pontón al río Douro y en el de la Emma de Flaubert, con arsénico. Tanto en su posterior adaptación literaria (Bessa-Luís,1991) como fílmica (Oliveira,1993), se elige, a mi modo de ver, un suicidio de Emma en alineación con el período romántico, mientras que Flaubert, por el contrario, elige un modus operandi más realista y prolijo. Indica Lottman (1991):

La precisión casi científica de Flaubert, y en particular en las descripciones clínicas de anomalías médicas en los cuidados prodigados a los enfermos y en el envenenamiento de Emma. Más tarde, contó a unos amigos que escribir la escena del suicidio, tenía “tal gusto a arsénico en la boca” que había vomitado la cena (p. 150).

Cabe resaltar la consonancia existente entre literatura y el período histórico en que se inscribe, tanto en los usos y costumbres, los estilos de vida y las formas de morir. Más aún cuando Flaubert se adscribe como autor realista. La elección del arsénico no es casual y se debe a sus usos en el momento en que se escribe *Madame Bovary* (1857). Janin (2009) nos recuerda que el uso de arsénico tradicionalmente se ha vinculado a la mujer. Referencia el *Diccionario del Diablo* de Ambrose Bierce (1906), ya que este lo define “como una especie de cosmético que son muy afectas las mujeres”. Un artículo del *National Geographic* (23 de septiembre de 2016) cita que a finales del s. XIX, en la prensa estadounidense se publicitaban unas cajas de pastillas que contenían arsénico. Éstas prometían efectos dermatológicos tales como desvanecer las pecas, los granos y otras máculas faciales. Otros ejemplos encontrados son también lociones y otros productos de belleza, todo y que ya se sabían los efectos mortales del veneno en la época victoriana. Las mujeres apostaban más por su belleza que por su salud.



Figura 13. Anuncio de pastillas de arsénico. National Geographic. 2016.

La representación bovárica de Flaubert, se inscribe en un realismo que se plasma tanto en la descripción de la muerte vinculando el arsénico no sólo con la mujer, como decía Janín (2009), sino con los productos de la belleza femenina propios del s.XIX.

Dotando así, a este realismo, de un carácter más simbólico: la muerte por vanidad o la vanidad de la muerte. En este caso, el veneno puede verse como la constitución de una metáfora del bovarismo: creerse lo que no se es –producido por leer novelas románticas–, envenena de tal modo que acaba con la propia autodestrucción. Novelas vistas, por tanto, como venenos que corrompen. La descripción de su cruenta muerte plasma de forma carnal los peligros no sólo de la vanidad, sino de la lectura que (la) consume, haciéndole creer que puede ser otra. Refleja la ingenuidad –dentro de la mirada patriarcal– de haber creído que podía escapar de los dominios de la domesticidad.

Para Lavín (2012), siguiendo a otros teóricos del bovarismo como Palente (1903), el síndrome bovárico es un estado anímico ligado a la disociación: “esta una que se concibe como otra” (Lavin, 2012, p.18). El concepto de bovarismo sirve para enmarcar un cierto tipo de literatura y cine, como todas las obras referenciadas en esta tesis, que se hallan bajo el poderoso influjo de Madame Bovary. El hecho de concebirse como “otra” puede considerarse como una alienación de una misma, preñada de consecuencias mortales. A su vez, para Baudelaire (en Durán, 2010), Madame Bovary representa un dandismo social femenino. Tanto en su versión de amor por el artificio desmesurado como en su interpretación de desafío a la moral burguesa imperante.

Anna Karénina, junto con Madame Bovary, comparten una visión idealizada del amor donde buscan la mimesis con el amado, a la par que presentan una constante insatisfacción. Amores sempiternos que al resistirse al cambio, al choque entre la realidad del ser amado con su idealización, mueren porque siempre fueron, de hecho, amores falaces. Estas dos obras me sirven de paraguas donde se enhebran las varillas de las obras que analizaré. Por tanto, cabe señalar también las diferencias entre ellas. Mientras que la Emma de Flaubert, al igual que un Quijote en versión femenina, se deja sorber los sesos por –en este caso– obras de amor romántico; la Karénina de Tolstoi es más prosaica y racional, no dejándose llevar tanto por los ideales de las novelas románticas. No obstante, repite igualmente su patrón y su inefable autodestrucción.

Bováricas y quijotescas como arquetipos literarios

Una vez centrado el concepto de bovarismo, retomo de forma más detallada la comparación entre figuras bováricas y figuras quijotescas, hecho que me permite abordar un análisis en clave de género sobre la construcción androcéntrica de los personajes literarios. Esta construcción literaria acabará posteriormente extrapolándose a la caracterización de las figuras femeninas dentro de las adaptaciones fílmicas.

Una de las primeras comparaciones que se pueden realizar es sobre la toma de conciencia, o recuperación del principio de realidad, por parte de lxs personajes representadxs como enajenadxs o disasociadxs de sí mismos. Aunque no todxs ellxs se ven disociadxs de la realidad por las mismas causas, lxs personajes modelo (el Quijote y Emma), enloquecen a causa de “lecturas nocivas”. Medrano (2014) menciona que Flaubert buscó la ridiculización de las novelas románticas al igual que Cervantes había hecho lo propio con las novelas de caballerías. Parafraseándolo: “víctima de la literatura, Emma se reconciliaría con la realidad al realizar el único acto del que no necesita modelo alguno a seguir: el suicidio” (Medrano, 2014, p.89). La reconciliación del Quijote con la realidad es, desde su punto de vista, más consciente y comporta también la muerte. Aunque ésta viene de la mano de la tristeza. Esta tristeza mortal puede compararse con la que padecen las protagonistas de las novelas seleccionadas, donde en lugar de morir por la acción de su propia mano deciden abrazar una muerte en vida.

Otro personaje bovárico sería el de Edna Pontellier (Benhamou, 2004) todo y que este personaje destila una rebeldía más en clara confrontación con la época que le ha tocado vivir. Llegados a este punto, su desdibujado suicidio en *The Awakening* (1899), se asemeja a una toma de conciencia quijotesca. Una toma de conciencia que justamente, como el propio título indica, se equipara a un despertar (Vieco, 2016). La obra de la escritora norteamericana Kate Chopin (1899), es una novela finisecular extremadamente interesante de contrastar con *Madame Bovary* (1857), más que por sus similitudes por sus distanciamientos. A su vez, introduciéndola ahora en el análisis podemos crear una tríada comparativa –Emma, El Quijote y Edna– donde se pueden sustraer consideraciones más sustanciosas que contextualizan visiones discordantes de la subjetividad femenina construida durante la época decimonónica.

A pesar de todo, la diferencia fundamental que remarca Medrano (2014), es que mientras los motivos del Quijote fueron siempre altruistas –hecho que lo convierte en un héroe–, los motivos de las protagonistas bováricas se ven, en general, como de un egoísmo redomado (Medrano, 2014; Hatzfeld, 1972). Por tanto, son retratadas como anti-heroínas. A su vez, y rescatando a Levin (1974), Medrano (2014) precisa que las divagaciones del Quijote eran de índole intelectual mientras que las de Emma eran emocionales. Las cavilaciones de Edna, en una posición híbrida, se adentran en un interludio entre la emocionalidad y la creación artística, quizás debido a una vocación pictórica frustrada por el matrimonio. Benhamou (2004), va más allá del motivo del matrimonio como frustración de la naciente vocación artística de Edna, en la que desea consagrarse. Sus inquietudes nacen delante la búsqueda de una identidad propia, como una forma de escapar del tedio matrimonial y tener una nueva vida que sólo le pertenezca a ella. A su vez, se ven disuadidas, no tanto por un marido que no le permite “realizarse” en este sentido sino, como apunta Benhamou (2004), al ver las duras condiciones de las mujeres artistas encarnadas en el personaje de Madeimoselle Reisz.

Al mismo tiempo, Edna, todo y ser considerada bovárica, difiere del arquetipo de Emma en aspectos fundamentales de su caracterización psicológica. El núcleo fundamental que las aleja es que la considerada “Bovary criolla” es altruista, a su vez difiere en su elevación espiritual y su verdadera riqueza interior. Como apunta Benhamou (2004): “est dotée d’une vie spirituelle et d’une richesse intérieure dont Madame Bovary est dépourvue”¹⁵⁰ (p.40). Para la autora, el arquetipo de Emma evoluciona y se humaniza en la Edna americana. Edna es consciente de su “bovarismo”, en el sentido que lucha para escapar de sus fantasías y elucubraciones. Es un personaje consciente de sus insclinaciones quiméricas que busca frenar por diferentes medios, también debido a la influencia de un padre autoritario y de una rígida educación presbiteriana¹⁵¹. En este sentido se aleja del Quijote que hasta el final de su vida no es consciente de su realidad pero se le acerca en su altruismo y elevación espiritual. En

¹⁵⁰ Esta dotada de una vida espiritual y de una riqueza interior de la que Madame Bovary está desprovista (p. 40).

¹⁵¹ Siguiendo este hilo diferenciador, Edna intenta frenar sus elucubraciones quiméricas primero casándose –como forma de enraizarse y tocar tierra–, posteriormente buscando nuevos caminos de hacerse real (“realizarse”) en el adulterio y el arte. Escapando así, como forma de rebeldía, del rol que su sociedad adjudica a las mujeres de la alta sociedad. Otra diferenciación es que Edna no sueña con una ascensión social ya que pertenece a una clase social más alta que Emma. A la inversa que la protagonista, quiere desprenderse de las cosas en la medida en la que va tomando conciencia de la futilidad y vacío de la vida de la clase alta a la que pertenece. Esta divergencia la coloca en una mayor espiritualidad que Emma. En cierta manera, Edna es lo que Emma aspira a ser.

esta dirección, todo y ser posterior, Edna podría ser considerada un engranaje entre el quijotismo y el bovarismo al mismo tiempo que es un elemento de fuga de los mismos por su propia autoconsciencia¹⁵². Benhamou (2004), al exponer las diferencias entre Emma y Edna, rescata la nomenclatura de *Pontellerismo*¹⁵³ construida por Seyersted (1994), para referirse a la búsqueda de la claridad y comprender la realidad respecto al deseo propio. Atribuyendo a los personajes cavilaciones en clave genérica se vislumbra de nuevo una dicotomía en clave literaria entre el hombre racional/intelectual y la mujer irracional/emotiva. Por otra parte, las mujeres vistas como egoístas son aquellas que pretenden actuar como hombres, anteponiendo sus intereses y sus necesidades por delante de la de sus maridos o familias¹⁵⁴. El amor femenino visto como sacrificio y negación de una misma en pos de la felicidad marital/familiar. La mujer que se da, como ángel del hogar, hasta su extinción como individuo.

Por tanto, difiero de poder considerar estas protagonistas femeninas como simples analogías quijotescas ya que, mientras al hombre se le legitima la acción, a la mujer se la penaliza por emanciparse. Cabe considerar si los motivos de Emma son egoístas al querer ser vista por ella misma, o por lo que podría o anhelaba llegar a ser. Penalizada por querer realizarse en pos del ideal que persigue, por inalcanzable o absurdo que sea. Una posible lectura feminista nos llevaría a una mujer, que a pesar de sus defectos, intenta rebelarse del orden que la doblega por razón de género. Sin sombra de duda, este es el caso de Edna Pontellier, al encarnar sin ambages, una rebelión emancipadora, sexualmente activa y maritalmente rupturista.

A pesar de que la crítica literaria tilda a Edna como la “Bovary americana” –al confluír en ella la misma indolencia, desengaños amorosos y negligencia materna (Arnavon, 1994, p.184 en Cortés, 2016, p.101) –, otra lectura la redimensiona dentro de

¹⁵² En la lucha entre la consciencia y la inconsciencia, entre la fantasía y la realidad, encontramos a otra bovárica como la *Yvette* de Maupassant (1884) que se debate en el deseo de discernir entre lo verdadero y lo falso, aspirando a ser ella misma. Tal y como afirman López y Vilaboy (2011), Maupassant es un maestro en el arte de mostrar lo que los paeronajes aparentan ser y lo que en realidad anhelan y desean, a la vez que ocultan estos anhelos dentro de la rígida sociedad finisecular.

¹⁵³ «“Pontellerism” (...) represents a wish for clarity and willingness to understand one’s inner and outer reality besides a desire to dictate one’s own role rather than to slip into patterns prescribed by tradition” (Seyersted, 1994, p.139 en Benhamou, 2004, p.50).

¹⁵⁴ En este sentido, una de las fuertes críticas que recibió el personaje de Edna Pontellier por parte de la crítica fue que su adulterio no estuvo motivado por el amor o la pasión sino por puro tedio y ansias de experimentación (Benhamou, 2004), Existiendo, por tanto, una instrumentalización sexual de Edna hacia su amante, invirtiendo los roles sexuales del hombre donjanesco que se “aprovecha” de las mujeres a las que seduce. Así que, a pesar del altruismo que Benhamou (2004) atribuye a Edna en una lectura posterior de *The Awakening* (1899), este rasgo no le ayudó a escapar de las críticas hacia su veleidosidad, convirtiéndola en una “egoísta” –casi cínica–, bajo la óptica de su tiempo.

una complejidad femenina mayor. Conuerdo con las afirmaciones de Cortés (2016) cuando revela que la asociación narrativa de Edna con Flaubert sólo puede situarse dentro del marco de afinidad entre Chopin y la literatura gala del XIX, debido a su ascendencia y educación franco-irlandesa. Mientras Emma es la susodicha “anti-heroína” “que actúa con necedad, insensatez y provincianismo” (Cortés, 2016, p.101) debido en parte a que, como el Quijote, es producto victimario de lo que lee; Edna sigue un patrón más propio de las mujeres ibsenianas “debido a su inteligencia, complejidad caracterológica (y) ambición de autoconocimiento” (Cortés, 2016, p.101). Otro punto de conexión entre Edna con la emblemática protagonistas del Ibsen de la *Casa de muñecas*, estriba en el abandono del hogar en búsqueda de una mayor libertad, rompiendo con el dominio de sus respectivos maridos. Nora se fuga del hogar, abandonando incluso a sus hijos, dando un portazo al patriarcado. Cabe considerar que Nora no es adúltera. Lo que la lleva a huir es un tedio existencial, provocado por convenciones asfixiantes, un matrimonio sin amor y una falta de libertad personal que le permita individualizarse¹⁵⁵.

Benhamou (2004), difiere de la caracterización de Arnavon (1994) sobre una Edna egoísta, aportando que Edna puede ser considerada una buena madre, al amar a sus hijos, todo y que a su vez desee una vida propia. No descarta sacrificarse por ellos, darles lo que necesitan, pero sin darse a si misma, sin perder su “yo” individual. Apunta que en el fondo su suicidio se debe en gran parte a no querer que su adulterio los manche. La complejidad de su personaje se basa en la dificultad de engranaje, por conflictiva, entre su emancipación y su maternidad, vista esta última, en términos hegemónicos de la época, como donación y pérdida de sí¹⁵⁶.

Edna, más quijotesca que Emma en su contienda contra el orden que la oprime, ejemplariza la liberación de todas a partir de su pugna por la propia salvación. Una salvación en clave de emancipación femenina. Su lucha personal puede considerarse altruista en la medida que, desde la reivindicación del Yo, pretende ser la punta de lanza de una lucha colectiva, donde cada mujer debería elegir sus propias formas de salvación. En otras palabras, sin dejar de ser una crítica al injusto orden establecido, no impone su forma de salvarse a nadie. El Quijote, en cambio, se lanza a la salvación de lxs demás en su propio nombre y con sus propias formas, sin consultar a lxs implicadxs que configuran la novela. No se plantea en ningún momento si lxs demás quieren ser

¹⁵⁵ Este también es el caso de *Hedda Gabler* (1891) que tampoco es adúltera aunque elocubre con serlo.

¹⁵⁶ El personaje de Adèle Ratignolle, representa esta *mater dolorosa*, de la mujer reducida a mera procreadora de hijxs en lxs cuales se diluye y se pierde a sí misma como individuo.

salvados, ni la forma en que éstxs, si fuera el caso, querrían liberarse. Les quita toda agencia decidiendo por ellxs. Mirada paternalista, moralista y androcéntrica de la salvación.

Una mirada exhaustiva en clave diferencial de las luchas emancipadoras entre la Emma necia, inconsciente y caprichosa y la Edna madura, consciente y activa es que: la primera fue escrita por un hombre y la segunda por una mujer dentro del mismo período finisecular. Impronta que deriva de construcciones de subjetividades diferenciales en base al género. Flaubert (1857) emite un juicio moral, tanto contra la hipocresía burguesa, como hacia el comportamiento irreflexivo y fantasioso de Emma. Chopin (1899), en revelador contraste, emite una crítica contra el orden que somete a mujeres como ella. Orden que se edifica sobre privilegios masculinos incuestionados en merma de los derechos de la mujer. La liberación de uno, es la opresión de la otra. Doble rasero de medir dependiendo de cuál sea el género del personaje que realiza las acciones.

Regresando a la conjetura analógica entre Don Quijote y Emma, estxs personajes representan una forma de vida elegida, creando su propia realidad. Edna, no elige evadirse de ella a través de crear una fantasía paralela. Escoge sublevarse sin necesidad de inventarse ser otra que no es. Sin postrarse del todo ante el bovarismo, su camino es un camino de madurez, de un despertar de la consciencia hacia la opresión que vive. Puede considerarse un despertar de la conciencia femenina tal y como Balló y Pérez (2006) indican que pasa con Nora en *Casa de muñecas*. Una conciencia femenina entendida como un cambio de visión individual y colectivo respecto a las desigualdades de género, enhebrada con los albores del primer feminismo. Un feminismo difuso que aún debería articularse como movimiento político tal y como hoy se entiende¹⁵⁷. Piñero (2012) apostilla, pues, que “Edna Pontellier encarnaba el pensamiento de muchas mujeres de su época” (p.55), siendo por tanto el canal de expresión de un malestar femenino común.

El propio suicidio de la protagonista adentrándose en el mar se puede concebir como un bautizo a una nueva vida. Todo y que en su época se interpretó como un castigo a sus pecados. En esta línea Piñero (2012) cita que la visión de Willa Cather

¹⁵⁷ Existen varias conjeturas sobre el origen del término feminismo. Según la politóloga Leslie F. Goldstein el primero en utilizarlo fue el socialista utópico Fourier en 1808. No obstante, tanto Geneviève Fraisse como Paul B. Preciado consideran que esta teoría es un error histórico ya que consideran que Fourier no utilizó este término concreto. Indican que fue Alejandro Dumas hijo quien lo utilizó en el manifiesto antifeminista “El hombre-mujer” en 1872 donde precisamente debate sobre el adulterio y se opone al divorcio. Recoge el término de un tratado médico sobre la tuberculosis para afirmar que los hombres feministas se afeminarán (Preciado, 2011; Seydoux, 2011).

(1899) de que Edna se suicidaba como autocastigo a su adulterio¹⁵⁸, procedía de una influencia claramente puritana calvinista. Para Piñero (2012), esta interpretación está adulterada por la moralina de la época, siendo una “visión superficial que ignora el proceso de introspección por el cual la heroína experimenta una profunda transformación hacia el autoconocimiento y, eventualmente, hacia su autonomía personal” (Piñero, 2012, p.57)¹⁵⁹. El suicidio de Edna, no se puede entender como un autocastigo derivado de su arrepentimiento, “una forma de librarse de sus demonios” (Piñero, 2012, p.55), si atendemos al proceso de crecimiento madurativo de la protagonista. En la línea de las coetáneas críticas que recibió *The Awakening* Piñero (2012), pondera que eran fruto de una sociedad que aún no estaba lo suficientemente madura:

para asumir las verdades y las reflexiones tan radicales sobre el matrimonio, la sexualidad, la individualidad y el despertar de una profunda necesidad de libertad de la mujer que planteaba esta novela adelantada a su tiempo y pionera en muchos aspectos (Piñero, 2012, p.50).

Para esta analista de la novela, ésta se consideró una obra más profundamente inmoral que la de Flaubert (1857) y un pernicioso ejemplo para las jóvenes norteamericanas, ya que el (anti)modelo de Edna era el de una especie de animal sexual que fornicaba con el primer hombre que encontraba. Así es como se entendía en la época su iniciativa sexual totalmente activa. Se la consideraba, además, y al igual que a Emma, una esposa y madre egoísta incapaz de darse cuenta de la suerte que tenía de tener un marido rico y permisivo, todo y que ya se ha mencionado el matiz que aporta Benhamou (2004) considerándola una buena madre.

La excesiva pusilanimidad de los respectivos maridos se imbrican con la idea ya mencionada de ser hombres bovéricos y que se puede ligar a que los hombres con actitudes “feministas”, en el sentido de más abiertos y comprensivos con sus esposas, se convertían en fémias. Esta “feminización” de los hombres con las actitudes de debilidad atribuidas al género femenino, crea a su vez un contraste literario con las actitudes emancipadoras –vistas como “masculinizadas”– de las protagonistas. Masculinizadas en el sentido de querer ser autónomas, activas, con ínfulas intelectuales,

¹⁵⁸ Willa Cather (1899), según Piñero (2012), es la primera escritora que realiza analogías entre *Madame Bovary* (1857), *The Awakening* (1899) y *Anna Karénina* (1877). Para ella sus respectivos suicidios son una forma de expiación de sus culpas derivadas de un comportamiento absoluto e incuestionablemente inmoral (Piñero, 2012, p.57).

¹⁵⁹ En esta misma línea se inscribe el estudio de Benhamou (2004) sobre el personaje de Edna Pontellier.

de espíritu elevado que en el caso de Emma se ridiculiza. Esta feminización del cónyuge se puede entroncar con la crítica de Dumas (hijo) a los hombres feministas que se acababan convirtiendo en mujeres.

Siguiendo con Piñero (2012), se criticaba de Edna –y por extensión a Emma– que sus formas de rebelarse –el adulterio– eran inapropiadas. Todo y que para ella, lo que posiblemente más indignaba y reprobaban los críticos era la tonalidad intimista y las muestras de comprensión y empatía de Chopin hacia su heroína (Piñero, 2012; Benhamou, 2004). En palabras de Piñero (2012):

Quizás lo que más indignaba a los críticos es que a diferencia del trato distante y frío que el narrador emplea para contar la historia de Emma Bovary (1857), la narradora de *The Awakening* (1899) muestra una empatía más que notable hacia su heroína, a lo largo de toda la novela. Es decir, en ningún momento, la escritora muestra un tono reprobatorio o moralista hacia la protagonista y a la par con un cierto tono permanente de comprensión (p.56).

En esta dirección, Benhamou (2004) aporta que los ataques a esta obra de Chopin provienen de hombres que consideraron subversiva¹⁶⁰ a la novela, especialmente en la medida que se sobreentiende una identificación de la propia autora respecto a su heroína. De esta posible identificación se deriva una ausencia de juicios morales sobre ella, especialmente sobre su muerte voluntaria. Su suicidio no está escrito en clave de castigo sino en clave de indómita fuga. En consonancia con Benhamou (2004), Edna “meurt pour échapper à sa condition de mineure et finir en femme moderne”¹⁶¹ (p.50). Es decir, para poder convertirse en una mujer moderna dejando de ser considerada una “menor” de edad, Edna debe morir por mano propia. Al mismo tiempo, la autora apunta que Edna –a diferencia de Emma y otras adúlteras suicidas– no muere entre terribles sufrimientos sino que su suicidio evoca una comunión con la naturaleza, “une fusion de l’être avec l’élément aquatique matriciel”¹⁶² (Benhamou, 2004, p.49).

Según Piñero (2012), sería un error contextualizar *The Awakening* dentro de la novela doméstica y sentimental decimonónica de la cual, para ella, se desvincula. No obstante difiere de su planteamiento conforme los deseos, la preponderancia del cuerpo y sus ansias de independencia puestas por encima de sus “obligaciones” de madre y

¹⁶⁰ Benhamou (2004) menciona que Lawrence Thornton (1980) ha hablado de *The Awakening* (1899) como una obra política.

¹⁶¹ Muere para escapar de su condición de menor de edad y acabar como mujer moderna (Benhamou, 2004, p.50).

¹⁶² Una fusión del ser con el elemento acuático matricial (Benhamou, 2004, p.49).

esposa, se enmarcan con el antirromanticismo. Mi disconformidad se debe a que, justamente la libertad y la sensualidad son valores cardinales del movimiento romántico –especialmente norteamericano– en lo que en este caso sería su versión femenina e incluso feminista. No obstante para Piñero (2012), el encuentro mortal de Edna con el mar “representa un triunfo y una liberación de las escrituras patriarcales del matrimonio, *el declinar del espíritu romántico* frente a la prevalencia del realismo y el naturalismo” (p.25, la cursiva es mía). Aunque comparto la aseveración de que su muerte voluntaria rasga el guión patriarcal del matrimonio burgués, no hago una asociación directa entre esta ruptura y el declive en la obra del espíritu romántico. Como matiz, sí que aporta un romanticismo –en clave de libertad– encarnado por personajes femeninos y no sólo masculinos, ampliando el marco del mismo.

Retomando el hilo comparativo entre el bovarismo y el Quijote, las autoras de *Figuras femeninas en El Quijote*, mencionan a Milán Kundera (1987) cuando éste fundamenta que la existencia de Don Quijote: “*radica en su voluntad de ser lo que no es*” (p.98, énfasis en el original). Sería asimilable, como se ha ido viendo, a la idea de lo que posteriormente, como ya he mencionado, se conoció como bovarismo. Una de las preguntas que planteo es el por qué se llamó bovarismo si la raíz de “querer ser ese otro que no se es” se encuentra en el personaje de Cervantes. Una de las posibles respuestas que a lo largo de mi investigación encuentro es que el sesgo de género comportó un nombre propio como síndrome unívoco del constructo femenino.

Retomando a Kundera (1987), a través de Ruiz Luján (2007), las consecuencias de esta voluntad en la otredad, comportan radicales manifestaciones estéticas en toda la obra cervantina, vehiculadas por una completa mistificación e ilusión. Siguiendo este rastro, aporto, partiendo de mi propio análisis, que a pesar de que *Madame Bovary* (1857) se encuadra en la corriente realista, la mistificación e ilusión está concentrada en el personaje de Emma. Sin embargo, el resto de personajes de Flaubert¹⁶³ conservan el principio de realidad mientras que Don Quijote tiene un compañero de aventuras. Un Sancho Panza, que es a la vez puente entre la realidad y la fantasía, a la par que va cayendo en un *proceso de quijotización*¹⁶⁴. El mundo fantasioso del Quijote es mejor que la realidad mientras que las fantasías de las bováricas no sólo son falaces sino

¹⁶³ Elemento literario que puede extrapolarse a la mayoría de personajes bováricos escritos por otrxs autorxs.

¹⁶⁴ *El proceso de quijotización* aparece en *Figuras femeninas en El Quijote* (Marín, 2007) como la transformación que sufre el personaje cada vez más atraído por las delirantes visiones utópicas de Don Quijote. Haciendo un proceso consciente de preferirlas a la realidad que nunca deja de ver.

nocivas. Encierran el germen del desorden social en vez de ser vistas como construcciones utópicas de la misma. Sus ansias de abandonar el terreno de la domesticidad, de ser dueñas de su sexualidad, se presenta como una amenazante distopía con funestas consecuencias a modo de advertencia. Por tanto, al igual que el resto de protagonistas femeninas dentro del bovarismo, Emma no tiene un personaje análogo. El Quijote, al ser una crítica a las novelas de caballerías necesita de un escudero. No obstante, *Madame Bovary*, como crítica a las novelas románticas, carece de referente. A pesar que en éstas novelas los personajes masculinos suelen tener cómplices de aventuras. Se revela una idea patriarcal que une a los hombres en una fraternidad, un pacto entre caballeros, una alianza masculina a su vez que interpreta, en contraposición, las relaciones entre mujeres dentro de la competencia entre ellas negándoles la sororidad. Término que, recordémoslo, es el equivalente a la fraternidad masculina. Según Ruiz Luján (2007):

Don Quijote es el sueño hecho acción y en él se concreta la idea renacentista del individuo humano como eje del mundo. No ve las cosas como son sino como quiere que sean, su mirada se desfigura y el objetivo es para él aquello que cree necesario para realizarse a sí mismo. Su locura consiste en cambiar a su antojo lo que le rodea. Y el centro de esa locura es el amor (p. 101).

La vida, por tanto, es un deseo que puede tergiversar la realidad para convertirse en proyecto personal. Este deseo vital se conecta e impone con el Romanticismo y el concepto de *El Superhombre* de Nietzsche (1883). Proyecto vital y viril vehiculado por el deseo, por la conversión del Hombre en Dios, donde las mujeres son expulsadas. El hombre como el guerrero y la mujer como su reposo. Los personajes de destino se recrean como los héroes, motores y dueños tradicionales de la acción durante un periplo donde vislumbran y cumplen su destino. Regresa la idea del hombre como hacedor mientras que la excelencia de la mujer es “ser y estar” (Ruíz Lújan, 2007, p.70). A su vez las autoras señalan la representación de la mujer como portadora del mal donde “ella es la tentación, el varón la víctima”.

Desde este prisma las mujeres que aparecen en *El Quijote* –las quijotescas– permiten analogías más certeras que el propio protagonista masculino. Antes de entrar en este análisis de personajes femeninos, rescato a Cercas (1997), para intentar situar qué tipo de personaje serían las mujeres protagonistas de mi tesis. El autor realiza una distinción entre personajes de destino y personajes de carácter. Mientras que el personaje de carácter vive en un eterno *carpe diem*, en el “puro borbotear del instante,

sumergido en el gozo permanente y sin finalidad de la pura afirmación vital” (Cercas, 1997, p.70); el personaje de destino se caracteriza por no vivir el presente sino proyectado en el futuro. Vive de logro en logro encontrando sólo la satisfacción en la empresa cumplida que, una vez conseguida, pierde su atractivo y debe substituirse por otra (Monedero, 2007, p.71).

A mi modo de ver, Emma sería un híbrido entre personajes de carácter y personajes de destino. Como personaje de carácter, en ella es muy notoria su impulsividad en el presente, más que en Anna Karénina y el resto de protagonistas literarias que componen mi estudio. Como personaje de destino, ella se caracteriza por la insatisfacción constante que deviene en un tedio y que aparece entre los intervalos de sus conquistas o del contacto vislumbrado con la realidad. Se arroga el derecho de vivir un inconsciente presente, sin preocuparse de un mañana, que devendrá funesto. Siguiendo esta teoría, ella y el resto de los personajes literarios femeninos que analizo podrían considerarse personajes de destino. A su vez, Villalba (1999) señala que Hardy mantiene una posición ambigua en sus personajes de destino. Se presentan como víctimas del mismo, combinando “un cierto determinismo tanto biológico como mitológico, pero nunca dejan de ser individuos responsables de sus actos” (Villalba, 1999, p.182).

Mujeres permanentemente insatisfechas cuyos contactos fugaces con la realidad las conectan con el tedio mientras rompen sus eufóricas fantasías entre logro y logro. Sus vidas son distopías producto de sus respectivos fracasos amorosos, en los que recurrentemente, acaban sus relaciones extramaritales. Se configuran como buscadoras insaciables del amor verdadero, ardiente, único e imperecedero, cuales heroínas románticas. Para sus amantes, los cuales siempre acaban hastiados de sus caprichos, ellas sólo son un pasatiempo efímero con el cual medir su propia virilidad. Víctimas de sus personajes acaban encerradas en sus propios presidios construidos a base de quimeras irrealizables. Personajes presas de su destino que podrían denominarse PRESOnajes. Esta mirada de características que confluyen en todas las (anti)heroínas estudiadas configurándolas como personajes de destino, tiene como nudo gordiano el quebranto de matrimonios tediosos antes de quebrantarse ellas. En cada conquista buscan una emancipación a través del amor idealizado y sus logros supuran fracasos con cada amante que, tras la pasión inicial, como deseo mortuorio, las inmola en la vacuidad. La consumación de los amores ilícitos las consume y las desecha, individualmente como mujeres y socialmente como adúlteras.

La insatisfacción que les produce conseguir aquello que creían necesitar se *cronifica* como *taedium vitae*. Posible confusión entre aquello que se desea con aquello que se necesita. Cubrir la necesidad satisface el vacío que esa necesidad provoca. Confundir el deseo (amoroso en este caso) con la necesidad (de amarse a una misma, de autorealizarse por sus propios medios), comporta una desilusión constante. Imposible búsqueda de la realización a través de otro, visto éste como salvador del tedio marital. El amor visto como catalizador que permitirá convertirlas en los personajes novelescos que desean ser. Se encuentran a la deriva entre insatisfacción e insatisfacción. Entre frustración y frustración, al acecho de un anhelo oculto que, ni nunca se realiza, ni nunca las realiza. En el doble sentido de materializarse y su vez, en esta materialización del amor, convertirlas en reales, en ellas mismas. Imposible realización de un personaje –bovático– que no se es. Y delante una revelación de lo que nunca se será, que rasga para siempre sus fantasías. Pérdida de la propia identidad entre personajes difusos al ya no ser quien se era, ni haberse transformado en lo que se deseaba. Personajes exiliados de su propia realidad que buscan asilo en un mundo ficcional. Sociedad que no les permite hacerse a ellas mismas, como pregona el naciente individualismo romántico como modelo masculino. Colisionan, inefablemente, con la abrupta realidad de la negación de su ser. Ellas, que querían afirmarlo. Seres contruidos por otros para entregarse a sí mismas a sus propios creadores. Ofrenda sacrificial. Constatación de su “no ser” que las lleva al suicidio real o diferido. La muerte en vida que significa la pérdida definitiva de la voluntad en la construcción de su propia individualidad.

Como personajes de destino les encaja como horma del zapato, cual cenicientas distópicas, la afirmación de Cercas (2014): “Salen huyendo de lo cotidiano en pos de empresas más o menos delirantes” (p.70). Más que en la espera del príncipe azul son representadas como inconscientes seductoras que de forma pasiva, voluntariamente actúan. Su osadía en intentar ser a la vez receptoras y a la vez proactivas en los devaneos de la seducción, las castiga con el desprecio último de sus amantes y, en última instancia, de la sociedad. Mientras que Cenicienta (Cixous, 1995; Irigaray, 2009) encarna el prototipo de la pasividad inocente y virginal, ellas son el paradigma de la pasividad activa y maliciosa. Sujetos deseantes que traspasan las normas sociales con el coqueteo indecoroso que acaba rompiendo el orden a través del adulterio. Fractura última de la honra femenina que ataca el honor masculino, convirtiéndolas en antidulcineas, ya que aunque son expresión de la belleza dejan de serlo de la virtud.

Virtud que, justamente, era la que las había convertido en prometedoras esposas y madres.

No obstante, el romanticismo ingenuo que Zamora (2014) veía en Aldonza Lorenzo también se concreta en el romanticismo ingenuo que ellas profesan. Otro punto de unión entre las quijotescas y las bováricas se encuentra en que tanto las mujeres del XVII como las del XIX, son miradas con recelo y tratadas con poco entusiasmo por la sociedad. Vistas como una carga para la familia y una alarma constante mientras fueran jóvenes y bellas, ya que el honor de la familia dependía de su honra (Gómez Couso, 2007). Una honra entendida como virginidad y posterior exclusividad sexual con el marido, en vigor del contrato matrimonial. Miradas recelosas sobre la mujer que aparecen tanto en la construcción de los personajes de Cervantes como en los de Flaubert, Tolstoi y demás autorxs. En contraposición, el hombre seductor –ideal viril– encontraba la fama en su desenvoltura para burlar la honra de la mujeres. Fuese soltero o casado su triunfo dependía de la caída, del fracaso último, de éstas. Al mismo tiempo, vencer las resistencias de una mujer, significaba en última instancia, la derrota del hombre que la poseía y representaba, fuese éste el *pater familias* o el marido. La mujer como medio en la competencia de la virilidad. Las sospechas de adulterio significaban cuestionar la filiación de lxs hijxs –especialmente peligroso si éstos eran varones–, transmisores del nombre paterno, posibles bastardos que se quedasen con el patrimonio familiar. El miedo al adulterio como posible cuestionamiento de la legítima filiación patrilínea, tenía su contrapartida en el miedo a que las solteras perdiesen la virginidad y fueran indispuestas. La virginidad garantizaba que el futuro marido fuera el padre legítimo de los hijos a los cuáles transmitía tanto su apellido como su patrimonio. Este riesgo, como indica Gómez Couso (2007), hacía que las familias se desviviesen por casarlas lo antes posibles, hacia los 16 o 17 años, como es el caso del compendio de heroínas que conforman mi objeto de estudio.

Como la quijotesca Leandra, son jóvenes que se deslumbran por la fastuosidad de los oropeles, los poemas, los bailes, los vestidos, *et alter*. Algunas, como Emma, tampoco tienen madre que pueda significar un referente virtuoso garante de la importancia de constreñir su sexualidad. Emma adolece de referente maternal. Esta ausencia se representa, quizás, como una de las causas de que no pueda espejarse en ninguna mujer, con las que establece relaciones desde sus aires de superioridad. El recurso de mostrar a Emma como una mujer que sobresale del entramado femenino sirve a Flaubert (1857) para denunciar la mediocridad femenina circundante. ¿Cómo

puede espejarse en mujeres tan opacas, mediocres y anodinas como Madame Lefrançois y Madame Tuvache? Sobresalga la protagonista bien por sus aires de grandeza, como indica Moix (1999), o bien sea por tener, a pesar de sus caprichos, un espíritu más elevado (Pinedo, 2012) o al menos pretender tenerlo, el hecho es que se encumbra en su soledad. Sus ínfulas de grandeza, no obstante sean irritantes para algunas críticas contemporáneas (Moix, 1999), son también su forma de sobrevivir al hastío que la circunda, hasta que éste le engulle. Sin estos aires no podría gestar los grandes sueños que construye para sí. Parafraseando a Pietro Citati (2006): “la grandeza del sueño sobrevive a su degradación” (p.346), aserto que comparto.

Edna, decididamente, es un espíritu elevado en el sentido de su insaciable búsqueda de autoconocimiento, de saberse finalmente ella misma. Al contrario que Emma, Edna sí puede crear relaciones igualitarias con otras mujeres, en especial con las dispares Adèle Ratignolle y Madeimoselle Reisz. Crea relaciones afectivas y de sororidad rompiendo el mito patriarcal de la mujer como enemiga de la mujer que Flaubert (1857) alienta con Emma. Chopin (1899), en cambio se sumerge en la complejidad femenina dejando a los lectores sin saber hasta qué punto Edna no es su *alter ego*, imbricada de su subjetividad. Su tríada femenina puede verse como un caleidoscopio de una misma mujer tripartita. Para Marín (2007), en *El Quijote*, las mujeres son más una comparsa de los personajes masculinos que dicen más sobre ellos que sobre ellas por sí mismas. Son el apéndice y la idónea contraparte para resaltar las aventuras del dúo caballeresco. Un escenario más.

Las bováticas, seducidas como Leonela, habían sido consideradas como esposas perfectas antes de su caída en desgracia. Advertimiento de que aquéllas que parecen inicialmente más virtuosas también conllevan (y están) en peligro. No pueden bajar la guardia, ni perderse en coqueteos, que les hagan perder la cabeza en pos de fantasías que conllevarán su ruina. Impasibles inicialmente ante sus correspondientes Lotarios, terminan rendidas ante un espejismo del amor auténtico que ha resultado falaz, tanto en su matrimonio como en sus avatares extraconyugales. Edna también fracasa amorosamente en sus devaneos extramaritales aunque, especialmente del primero, derivan aprendizajes. A diferencia de las bováticas y las quijotescas, Edna parece encontrar otra variante del amor en figuras féminas como la bella Adèle, figura que encarna al cálido ángel del hogar dentro de este repertorio novelístico.

Descubiertas en sus clandestinos amoríos, las bováticas son capaces de fingir y realizar –al igual que Leonela–, auténticos dramas. En el caso de esta quijotesca, la

performance de su drama es fingiendo su suicidio para preservar la honorabilidad de su cónyuge. Fingimiento que en *Emma et alter* se convierte mayoritariamente en consumación. Mujeres poliédricas que merecen un estudio profundo. Simbolizadas en su mayoría como *femmes fatales*, encarnaciones diabólicas que pueden conllevar la ruina de quienes las aman. Paralelamente, algunas de ellas, como la quijotesca hija de la ventera cervantina, fantasean, viven en los libros y en la irrealidad de la vida que les gustaría haber protagonizado. Novelas románticas que como poderosas vías de escape, y poderosos alicientes (Zamora, 2013), las acababan desasociando del principio de realidad. Siguiendo el rastro de las palabras de Zamora “la heroína vive en una ensoñación construida a partir de múltiples lecturas, pero la realidad la devolverá, una y otra vez, su rudeza” (2013, p. 86).

En una contraposición más radical y con carácter casi de excepción, podría situarse a la quijotesca Marcela. Según Bautista (2015), Marcela se caracteriza por su crueldad e ingratitud –seguramente a causa de sus ansias de libertad, podría añadirse– a la par que “es asertiva, digna e independiente (...) defendiendo su soledad como medio de vida” (Bautista, 2015, p.156). Para esta autora, Marcela reivindica su marginalidad de forma análoga que Don Quijote, pero sin perder el principio de realidad. A diferencia de éste “su idea de libertad sí se corresponde con su forma de vida” (Bautista, 2015, p.156). Esta correspondencia se haya en haber elegido vivir sola en el campo, lo que me remite a la idea de que para que una mujer pueda ser libre debe vivir en los márgenes sociales.

En suma, si se realiza un contraste con mirada retrospectiva y en clave de género entre el arquetipo literario bovárico y el arquetipo literario masculino del Quijote, encontramos la patologización del malestar femenino, producido por las injusticias sociales, realizada en clave de distopía. La mujer que no se conforma con lo que la realidad le impone y sueña con otra vida, es vista como egoísta. Su atribución bovárica les marca que no son lo que “deberían ser” –ángeles del hogar–, por eso se creen otras. Se invisibiliza la injusticia social que sufren por razones de género a la vez que se les “patologiza” soñar con otras vidas posibles. Las cuales se representan como irrealizables. En cambio, la alteración quijotesca de la realidad se ha ido construyendo en clave de un altruismo que intenta transformar el mundo, aunque ésta sea una empresa

de “locos soñadores”¹⁶⁵. Aunque *El Quijote* también sea una crítica a la lectura excesiva de libros – en este caso de caballerías– como una forma de “sorber los sesos”, la imagen que ha llegado a la actualidad es la del hombre (no mujer) que busca la utopía delante de las injusticias del mundo en el que vive. Injusticias que, más que sobre él –a diferencia de las bováricas–, se ejecutan sobre otros que él salva, vertebrándose como salvador altruista en lugar de salvador paternalista.

En este arquetipo masculino, se ensalza la fraternidad (Quijote y Sancho) mientras que en las bováricas –representaciones de *femmes fatales*– se representa la competitividad entre mujeres que, como indican diversas autoras, deviene de una mirada patriarcal sobre las mismas¹⁶⁶. A este análisis de género, se le puede añadir la apreciación que Bautista (2015) realiza a través de Campbell (1949) cuando menciona que “todo personaje alcanza la heroicidad cuando triunfa sobre las limitaciones históricas y adopta formas generales y trascendentes” (en Bautista, 2015, p.59). Cabe matizar que con “todo personaje”, la autora se refiere especialmente a los personajes masculinos, ya que los personajes femeninos en lugar de ascender a la categoría de heroínas, descienden al arquetipo de la *fallen woman* o son tratadas de forma condescendiente. En esta línea, Bautista (2015), que resigue el rastro del quijotismo en la novela inglesa, menciona el influjo de este personaje en la creación de personajes femeninos tanto en Jane Austen¹⁶⁷, Elisabeth Gaskell o George Elliot. Como ejemplos, en la primera autora encontramos al personaje de Catherine Morland en *Northanger Abbey* (1817), donde su inmadurez se asocia a desorbitadas pulsaciones librescas que chocan inevitablemente con la realidad. Gaskell¹⁶⁸, por su parte, crea personajes

¹⁶⁵ Marco “locos” en masculino, para enfatizar la exclusión de los cuerpos leídos como mujeres dentro de este axioma. La “loca soñadora” es una bovárica, con la atribución de “histórica” que, como se ha visto, forma parte intrínseca de su definición.

¹⁶⁶ Cabe considerar que Charlotte Lennox escribió, en 1752, una sátira del Quijote protagonizada por una mujer y titulada *The Female Quixote: Or the Adventures of Arabella*. En esta versión satírica y cómica, la protagonista, al igual que Emma, se embebe de lecturas románticas a las cuáles desea imitar en el mundo real. A la inversa de Emma y al igual que el Quijote, si que tiene una confidente y fiel compañera de andanzas llamada Lucía. En la citada versión inglesa, los amigos de Arabella buscan con un engaño devolverla a la realidad (Bautista, 2015). La diferencia con la novela cervantina de referencia es que esta joven acepta casarse con un hombre que se ofrece a curarla. Estableciendo otro sesgo de género entre salvadores y salvadas. La curación o salvación, además, se halla en el matrimonio con un hombre racional que pueda poner freno a sus emocionales ensoñaciones románticas.

¹⁶⁷ Bautista (2015) menciona la influencia quijotesca en esta autora a través de personajes femeninos, absorbidos por lecturas, que las llevan a fantasías imposibles de realizar.

¹⁶⁸ Catelli (1999) resalta de Maggie Browne que, aunque al igual que las adúlteras literarias decimonónicas comparte con ellas su obsesión libresca que la lleva a fantasear, en obra no está presente el adulterio, núcleo gordiano de la ficción finisecular. En esta misma dirección aparecen otras heroínas como *Jane Eyre*, *Shirley*, *Villette* o *Mary Barton*.

femeninos quijotescos como Maggie Browne¹⁶⁹, la cual tiene un acceso precario a la cultura y, aunque a través de su amiga Erminia Buxton accede a las lecturas de Herbert y Virgilio, o a conocer las hazañas de heroínas como Juana de Arco a la que quiere imitar, el progreso en sus conocimientos es ridiculizado por un hermano que encarna a la sociedad. En George Elliot encontramos, en *Middlemarch* (1872), a Dorothea Brooke. En este caso tanto ella como su marido pueden considerarse variaciones disímiles dentro de un arquetipo quijotesco para Batista (2015). En el caso Casaubon, su marido, éste representa, en palabras de Bautista, la “pedantería quijotesca” (p.242). Dorothea, por el contrario, es caracterizada por su esposo como “poseedora de una naturaleza quijotesca, una suerte de sinónimo de inmadura y caprichosa” (Íbidem). La caracterización, por tanto de “la mujer como un quijote soñador e inmaduro (que) hace que el valor de sus hazañas se desprecie” (p.242-243). Otro sesgo de género en la caracterización del mito arquetípico quijotesco.

Dentro de este contraste de género, las ideas de virtud y honor que se hallan en el fondo de la exigencia de domesticidad, se encuentran también en el arquetipo de las quijotescas –los personajes femeninos del Quijote y sus posteriores variaciones–, aunque en el mito original estas figuras aparezcan sólo como paisajes que complementan el arquetipo masculino, más que como protagonistas donde se focaliza la acción. Por contraposición, el héroe arquetípico masculino del Quijote cervantino puede devenir, en clave de género, en arquetipos femeninos bováricos y distópicos que siguen la estela, en sus diferentes variaciones, de Madame Bovary. La construcción de este arquetipo bovárico se puede considerar bajo la óptica de la creación mítica. Otorgándole la misma consideración que obtiene el Quijote, no sólo como arquetipo, sino como mito. Chrevel (2005), recuerda que el mito no sólo es repetible sino que se mantiene en esta repetición y recreación : “pour vivre, il doit être redit”¹⁷⁰ (p.284). En esta línea, Bautista (2015) nos advierte que para que una historia pueda ser considerada mito, debe haber sido reescrita, transformada y adaptada a nuevos escenarios y contextos que permiten su pervivencia y enriquecen su valor. En esta vertiente, “todas las reescrituras míticas son libres, pero deben mantener su sintagma esencial, que es lo que las hace reconocibles” (Bautista, 2015, p.167).

¹⁶⁹ *The Moorland Cottage* (1851).

¹⁷⁰ Para vivir, él debe ser reeditado (p.284).

Dostoievski y Hardy: la alteralidad bovática en la construcción de personajes

Al ser objeto de estudio *La dulce* (1876) y *The Return of the Native* (1877) resulta relevante, a la par que imprescindible realizar, en una mención aparte, cómo sus respectivos autores (re)crean el imaginario femenino bovático dentro de sus obras. Ya se mencionó que, algunos autorxs sitúan a Dostoievski dentro de un realismo romántico. Goater (2004), por su parte y respecto a Hardy, presenta como diferencia básica entre el realismo éste y el de Flaubert, el romanticismo presente en el literato inglés.

Ato Ballesteros (1995) remarca que es, en Dostoievski, donde se encuentra el primer rastro de inspiración bovática en su cuento *Eterno Marido* (1870). Recoge de nuevo el tema del adulterio con la particularidad que la historia es contada a través del marido y del amante de la mujer (Natalia) ya muerta, todo y que en este caso no se mencionan las causas de su muerte. La protagonista, al igual que en *La dulce* (1876), aparece a través de la voz masculina que la rememora una vez fallecida. La diferencia, como bien aduce Ato Ballesteros (1995), radica no sólo en que la protagonista no aparece viva en la novela, sino en que no se recrea en el suicidio de la misma y se focaliza hacia los efectos del adulterio.

En la construcción de los personajes de Dostoievski, Díaz (2012) arguye que éstos muestran “diferentes formas de estar en el mundo” (p.183). Conectándolo con la búsqueda de creación de personajes que encarnen la colectividad social, se podría decir que a través de sus personajes muestra la diversidad de posiciones (colectivas) delante de la vida. Su forma de abordarlo, para Díaz (2012), es a través de ponerse en la piel de cada unx de ellxs, ya que “no se puede comprender al otro sin intentar asimilarlo desde dentro” (Díaz, 2012, p.183). En este sentido, Díaz nos recuerda que el propio Dostoievski se autodefine como “un realista que busca vislumbrar las honduras del alma humana” (Íbidem).

Para mostrar esta diversidad, recurre al recurso estilístico de mostrar una polifonía de caracteres disímiles que, a pesar de sus diferencias, convergen. Como a arquetipos colectivos, presenta a los personajes de forma realista, humanizándolos a partir de mostrar, a través de ellxs, sus propias justificaciones de cómo ven el mundo. Díaz (2012), clasifica estos patrones de comportamiento dentro de una tríada de

diferentes personalidades que marcan estas diferentes formas de posicionarse en el mundo:

- 1) La personalidad/humanidad¹⁷¹ definida por el cuerpo, que implica la construcción de personajes guiados hacia el placer por impulsos, intentando soslayar el sufrimiento. Todo lo contrario, como indica Díaz (2012), de anteponer nuestro placer al beneficio de los demás. La humanidad como cuerpo adolece de libertad ya que es una libertad vivida por los otros, representando, para Díaz (2012) “el más alto grado de disolución”. Esta personalidad se puede conectar tanto al bovarismo donde el personaje vive, creyéndose otros, en base a los demás en los que busca el placer; como a la representación de su reverso “la mujer tediosa o muerta en vida”.
- 2) La personalidad/humanidad como mente, que pertenecería al ámbito del deber, la moral y la estabilidad, representando una moralidad socialmente construida que sabe diferenciar claramente entre el bien y el mal. En esta visión, la mente se vería como aquella racionalidad fría y fuerte. Cabe señalar no obstante que, para el propio Dostoievski, “el hombre tiene que estar siempre dispuesto a quebrar las normas impuestas desde fuera en busca de una vida auténtica” (Díaz, 2012, p.188).
- 3) La personalidad/humanidad como espíritu, basada en el *amor* y vista por Dostoievski como la más perfecta (Díaz, 2012), aunque presente dificultades para discernir entre el bien y el mal. En esta dificultad de discernimiento, se vería la asociación socialmente atribuida a la emocionalidad como voluble y vulnerable, en una jerarquía construida entre razón/emoción.

Como señala Díaz (2012), Dostoievski al concebir el individuo como un ser libre para escoger su propio camino, debe pagar el precio de asumir los riesgos y las responsabilidades de sus actos. Es, en el conflicto que deviene entre esta tríada de personalidades, donde la representación del suicidio para este autor ruso aparece como una redención donde el “hombre como mente mata al hombre como cuerpo” (Díaz, 2012, p.61). Podemos argüir, siguiendo esta línea argumental que “la personalidad como espíritu” es la que triunfa después de esta autoinmolación.

¹⁷¹ Díaz (2012) nomina las diversas personalidades como *hombre como cuerpo*; *hombre como mente* y *hombre como espíritu*. No obstante, a no ser que sea una cita directa, he preferido cambiar el antiguo término genérico de “hombre” por el de “personalidad” o “humanidad”.

Respecto a la contrucción de personajes femeninos en Dostoievski, cabe resaltar su inherente misoginia que autorxs como Nabokov (2010), Díaz (2012) y Strathern (2016), entre otrxs, recalcan. Este último señala que cuando el literato ruso se refiere a “hombres”, no lo hace sólo según la antigua fórmula androcéntrica de referirse a la “humanidad”, sino en el sentido restrictivo de la masculinidad. Justifica esta afirmación aduciendo que el concepto de humanidad implica una reflexión filosófica de la cual carecen sus personajes femeninos.

A pesar de realizar representaciones de mujeres que poseen cualidades en dos sentidos: 1) fuertes, emocionalmente intensas “e incluso comprensivas” y 2) cualidades contextualizadas como “femeninas” en el sentido de irracionales o perseverantes; rara vez o nunca tienen ideas propias. Supeditadas –como se ha visto en los arquetipos de las Quijotescas– “a los requerimientos ideológicos de la trama, siempre en manos de los varones” (Strathern, 2016, p.73). Un ejemplo paradigmático, en este sentido, sería la *Ella de La dulce* (1876), en una doble vertiente de sujeción: 1) plegada a la trama maculina donde incluso carece de nombre; y 2) encarnando el papel de sumisión¹⁷² a su marido que la lleva al suicidio. En este caso, la expiación de los “demonios” no es a través del hombre que los encarna (el marido¹⁷³), sino a través de una de “sus posesiones”, su mujer.

Al mismo tiempo, los personajes femeninos del literato ruso, están aquejados, entre otros “males”, de la avaricia o la lujuria. Nabokov (2010) recalca, también, el “histerismo” que a mi entender puede conectarse con la construcción bovárica de la representación decimonónica del “alma femenina”, vista ésta como una encarnación colectiva en clave de una problemática social y moral. Nabokov (2010)¹⁷⁴, nombra las encarnaciones de las mujeres “históricas” que salpican su obra literaria, como pueden ser: Lisa Jojlákov¹⁷⁵, Lisa Tuschin¹⁷⁶, Natasia Filíppovna¹⁷⁷ y Katerina Ivánovna¹⁷⁸, entre otras. Como recalca este crítico y literato, “la mayoría de los personajes

¹⁷² No en vano, el título de *La dulce* (1876) ha sido traducido también como *La Sumisa* o como *La Mansa* dependiendo de o la traductora.

¹⁷³ En la obra tampoco se cita el nombre del marido ya que se utiliza un narrador en primera persona a modo de soliloquio.

¹⁷⁴ Autor que advierte de su desagrado hacia Dostoievski al que considera un autor bastante mediocre y vulgar

¹⁷⁵ Personaje que aparece en los *Hermanos Karamázov* (1880).

¹⁷⁶ Aparece en *Los demonios* (1872).

¹⁷⁷ Aparece en *El Idiota* (1869). Díaz (2012) también cita la construcción del carácter histérico de la misma.

¹⁷⁸ En *Crimen y Castigo* (1869).

femeninos, de hecho, presentan tendencias históricas más o menos marcadas” (Nabokov, 2010, p.212). Dentro de esta cohorte de arquetipos históricos femeninos, se incluiría la protagonista de *La dulce* (1876)¹⁷⁹.

En relación a Hardy, su pesimismo influye en la creación de sus personajes abocados a la tragedia. A su vez, éstos se presentan desde una multiplicidad de puntos de vista que para Widdowson (1993) y Villalba (1999) “anticipan la desarticulación del sujeto unitario característico del posmodernismo” (p.181)¹⁸⁰. Esta desarticulación se ubica, a su vez, en un mundo rural desfamiliarizado. Especialmente en un Wessex “que se convierte en el escenario universal de la conducta humana” (Schneider, 1993, p.244), convirtiéndolo en un paraje mítico donde, como apunta Villalba (1999), sus personajes pugnan por sobrevivir en una encarnación colectiva de la esencia del ser humano. Al igual que Flaubert, Chopin y Baudelaire –entre otros–, Hardy desafiaba la moral victoriana imperante a través de sus personajes¹⁸¹. Para Villalba (1999), a pesar de que sus personajes femeninos aprenden a preservar su individualidad, lo hacen siempre dentro de los cánones morales establecidos.

En los personajes de las obras de Hardy, Eagleton (2005) realiza también una distinción en clave de *carne* y *espíritu*, que puede conectarse con la que Díaz (2012) realiza con Dostoievski. Bajo la visión de Eagleton (2005), esta división resulta especialmente acentuada en los personajes femeninos. La razón que propone este autor es que esta escisión se debe, en parte, a que las premisas patriarcales imponen a las mujeres el deber de *ser vistas*. Es decir, en palabras del autor: “Para sentirse segura de sí misma en tanto que sujeto con poder, la mujer debe ser también consciente de sí misma en tanto que objeto de deseo” (Eagleton, 2005, p.256).

Mientras la personalidad/humanidad como cuerpo de Dostoievski se conecta con el placer como huída del dolor, en Hardy esta escisión se conecta con el poder femenino de saberse objeto de deseo dentro de una mirada patriarcal. No es, para Eagleton (2005) que la mujer hardiana, no pueda actuar por ella misma sino más bien que, sólo puede hacer lo que hace, sobre la base de “aquello en la que la convierte la mirada del hombre” (Íbidem). Es decir, su actuación vendrá mediatizada, interpretada y significada a partir de una mirada androcéntrica. En este sentido, la(s) mujer(es) “debe(n) negociar

¹⁷⁹ Cabe señalar que esta novela no es mencionada por ninguno de los autorxs que analizan la obra dostoiévskiana (Coetzee, 2001; Díaz, 2012; Echeverría, 1981; Gide, 1950; Fanger, 1970; Nabokov, 2010; Pitol, 2003; Slonim, 2014; Strathern 2016).

¹⁸⁰ Como caso paradigmático, esta autora cita el personaje de Tess en *Tess of the D’Urbervilles*.

¹⁸¹ Hecho que le también le comportó relaciones ambivalentes con el público y la crítica.

su estatuto como sujeto partiendo de un estatus en el que es un ser reificado” (Eagleton, 2005, p.256). No obstante, mientras que para muchos literatos de la época, la(s) mujer(es) –más o menos activas–, son sólo excusas, paisajes o contrapesos para la trama de hombres actuantes, Eagleton (2005) remarca que Hardy pone en el centro de sus tramas a personajes femeninos. Pese a colocarlas como protagonistas, sus actos siguen siendo mediatizados por la mirada masculina que los dota de significado¹⁸². En el cine, esta posición escindida se concreta en “la estructura genérica de la mirada (el hombre como portador de la mirada/la mujer como objeto pasivo contemplado)” (Pérez Rúa, 2000, p.149).

La sexualidad vertebró estas escisiones donde, para Hardy, la sexualidad femenina se construye como forma destructiva y más cercana a la naturaleza, tal y como dictan los cánones sexistas de la época en la dicotomía ya vista entre naturaleza (mujer) versus cultura (hombre) (Eagleton, 2005). En esta visión de la sexualidad femenina, las mujeres reificadas desean a su vez ser objeto de placer y cosificación. En esta dirección Eagleton (2005), remarca que las mujeres de Hardy desean ser deseadas como demostración de amor. Para este autor, Eustacia Vye presenta un ilimitado deseo de ser deseada. El amor y las relaciones sexo-efectivas se presentan como una lucha de poder donde, para Pérez Rúa (2000), las características de las protagonistas femeninas determinarían si vencen o son vencidas. Protagonistas emocionalmente dependientes, como puede ser Tess¹⁸³, parten de una atribuida visión femenina del amor donde cualquier cosa que acontezca merece la pena. Esta visión las condena al fracaso y a la autodestrucción, frente a otras visiones donde la mujer toma un mayor protagonismo actuante al ser consciente de su poder sexual frente a los hombres.

Pérez Rúa (2000), conecta esta posición subalterna de la mujer –en este caso victoriana– frente al amor, con el pensamiento hegemónico de la época en cuestión, el cual negaba y silenciaba la legitimidad del deseo sexual femenino que, en el caso de visualizarse, se interpretaba como una aberración de la naturaleza. La pretendida asexualidad femenina vista como virtud, servía de instrumento de control donde la

¹⁸² Eagleton (2005) distingue entre la sociedad patriarcal que Hardy describe, donde los actos de las mujeres son mediatizados por la mirada significativa androcéntrica, y las propias ideas de Hardy sobre las mujeres que difieren de la misma. Es decir, Hardy describe como la sociedad androcéntrica significa los actos de las mujeres aunque él no concuerde con esta visión estereotipada. En palabras de Eagleton (2005): “Hardy, quien resulta excepcional entre los autores ingleses de sexo masculino por el hecho de situar a sus personajes femeninos en el centro mismo de sus obras, comprende perfectamente esta situación, incluso aunque se trate de algo que siempre resulta ajeno a su propio estereotipo de la mujer” (p.256).

¹⁸³ Protagonista de *Tess, la de los d’Urberville* (Hardy, 1891).

naturaleza femenina se vinculaba al sacrificio y a su incapacidad de sentir placer sexual. La imposibilidad de demostrar agencia sexual se complementa con personajes de baja autoestima y educación deficitaria –como la mencionada Tess–, “que calla, sufre y oculta sus deseos sin esperanza de realizarlos” (Pérez Rúa, 2000, p.166). O, como bien indica en otra citación, la educación a las mujeres estaba destinada para preparar a las niñas “para el sacrificio estoico del deseo propio” (Pérez Rúa, 2000, p.77). Matar este deseo comporta un déficit en la propia autoestima.

La carencia de autoestima le impide, para esta autora, actuar u oponerse a los impuestos deseos de los hombres. Eagleton (2005) disiente de este aserto, al asegurar que Tess pasa parte de la novela reasumiéndose a ser cosificada, a “a ese proceso de reducción de su yo a una cosa” (p. 254). Quizás su resistencia sea a través de la pasividad, que en la escisión entre espíritu y cuerpo, comporta dejar este último *como si* estuviera muerto. Es decir, disociarse del cuerpo como forma de resistencia pasiva para salvaguardar el espíritu. Al “dejarlo muerto”, su cuerpo se corrompe al no “oponer” resistencia activa en la violación para la mirada de la época, convirtiéndola en “impura”, una “fallen woman”. Paradójicamente por tanto, esta disociación la acaba convirtiendo en una víctima propiciatoria en la famosa escena final que Hardy ubica en Stonehenge, donde el crimen social se significa como la pérdida de la subjetividad “o a descartar sus propios cuerpos en tanto que fuente de peligro y de corrupción” (Eagleton, 2005, p.254).

Para Pérez Rúa (2000), la violación de la que es objeto y la repudia de su amado¹⁸⁴ hacia ella, al no aceptar su pasado al haber sido violada y quererla “pura”, es, como indicaba más arriba, un ejemplo de la dificultad de Tess tanto de oponerse a su violación como de actuar hacia lo que desea (el amor incondicional de Angel). El contexto victoriano que significa el amor, el deseo y la pureza descrito por Hardy (1891), se muestra como el limitador de la autoestima y de la capacidad de agencia de la protagonista. Por su parte Pérez Rúa (2000), nos recuerda que el acto sexual transforma “la naturaleza” de la mujer soltera, convirtiéndola en diferente. En este sentido, el personaje de Angel, una vez es conocedor del pasado de Tess, la ve como otra persona porque su violación anula su inocencia. La autora recalca que en Tess convergen los dos extremos del “doble estándar” del estereotipo de la mujer finisecular: “Angel and

¹⁸⁴ En el nombre inglés original.

Whore” justamente por su temperamento dependiente y dócil que es la causa que le impidió tener los recursos suficientes para oponerse a su violador (Alec d’Urberville).

En las adaptaciones cinematográficas que retratan la época finisecular, Pérez Ríu¹⁸⁵ remarca una distinción entre el cine clásico y las adaptaciones más contemporáneas. Las primeras hacen referencia a la mencionada distinción entre el deseante hombre que mira y el objeto pasivo de deseo (la mujer)¹⁸⁶. En las adaptaciones¹⁸⁷, Pérez Ríu (2000) plantea que muestran más interés en “mostrar la liberación de las mujeres que su represión” (p.165). La forma de plantear la subversión femenina es a través de mostrarlas sexualmente activas a través de un primer reconocimiento de la legitimidad de su deseo, oponiéndose a la imagen convencional de su pasividad.

En lo que concierne a Eustacia Vye, Goater (2004), la señala como el personaje de Hardy más próximo al bovarismo. El autor, ve en la construcción de este personaje, tanto una fuerte influencia de la Emma Bovary de Flaubert como del personaje homólogo de la novela de Mary Elizabeth Braddon en *The Doctor’s Wife* (1864). Esta novela de Braddon, como indica Goater (2004), es considerada a menudo como la adaptación inglesa de *Madame Bovary* (1857). A pesar de estas similitudes, este estudioso de la literatura de Hardy, remarca que la herencia bovárica que subyace en *The Return of the Native* (1878) es: “... plus indirect, plus diffus, mais non moins fécond”¹⁸⁸ (Goater, 2004, p. 25-26). Aunque Eustacia Vye sea el paradigma bovárico de Hardy, Goater (2004) remarca que todas sus heroínas femeninas sufren de una enfermedad de la imaginación y la afectividad que se relaciona, o se acerca, al bovarismo descrito en el *Gran Larousse Universel de La langue Française* como: “tendance névrotique à se composer une personnalité factice unissant à des rêves d’élévation sociale un dérèglement de l’affectivité”¹⁸⁹ (en Goater, 2004, p.26).

¹⁸⁵ La autora se refiere especialmente a las adaptaciones, o al cine de autorx, que se contextualizan en la época victoriana.

¹⁸⁶ Donde se enmarca la adaptación escogida para analizar en el presente estudio doctoral. Las adaptaciones de la BBC, como remarca De la Torre (2016) tienen un objetivo más ligado a ser fieles a la obra original descubriendo en el formato de la mini-serie una fórmula menos arriesgada y con más posibilidades intertextuales que el drama de una sólo entrega. No por azar, como remarca el autor, prolifera este formato durante los años 80 y 90 del s.XX hasta la actualidad.

¹⁸⁷ Pérez Ríu pone como ejemplo *The piano* (Jane Campion, 1993). En esta línea se puede resaltar también la transgresora *Lady Macbeth* (William Oldroyd, 2016).

¹⁸⁸ “Más indirecto, más difuso, pero no menos fecundo” (la traducción es mía, Goater, 2004, p. 25-26).

¹⁸⁹ Tendencia neurótica a componerse una personalidad ficticia uniendo a los sueños de elevación social un desarreglo de la afectividad (en Goater, 2004, p. 26).

Goater (2004) remarca las limitaciones de esta definición por ser demasiado reduccionista y elocubra como la invención de una misma, tanto en Emma como en Eustacia, tiene que ver con la reinención del espacio. Un espacio que se refiere al lugar físico donde se vive y aquel donde se desearía vivir. Las protagonistas reinventan el lugar en la medida que se imaginan viviendo en otro lugar, el cual se torna en mítico. Lugar, que tanto puede ser una capital como el lugar idealizado de la infancia. En este segundo caso, el espacio no es sólo físico sino también temporal en relación a la añoranza del pasado (el espacio mistificado de la infancia). Este espacio simbólico, para el autor, es una alegoría al deseo de fusión de personajes con roles paternos de autoridad. En el caso de Emma, el padre ausente; en el caso de Eustacia su abuelo, el Capitán Vye. Siguiendo este hilo argumental, Goater (2004) interpreta que estos parajes tienen la función simbólico-estilística de imbricarse con una niñez idealizada, tomando así un valor casi mágico por el simple hecho de proveer un escenario imaginario (Goater, 2004). Tal y como indica Zubiaurre (2000), “mujer y ciudad se solapan y se convierten en sinónimos” (p.300).

Lugares que ellas consideran como *su* lugar, metafóricamente adscritos a la idea baudelaireana de *L'Invitation au voyage*¹⁹⁰, asociados al “luxe, calm et volupté” (Baudelaire, 1857 en Goater, 2004, p. 27). El conflicto del lugar revela una polarización entre el espacio donde se vive, el cual se detesta, versus el lugar donde se desearía vivir. El enclave donde se quiere vivir, y donde ellas se imaginan viviendo suplantando el espacio real donde viven, representa siempre un pasado mítico de grandeza¹⁹¹ o un futuro ilusorio de lo que creen que merecen. Nunca, por tanto, están en el presente espacio-temporal. Tiempo y espacio se unen en una metáfora bovárica. Es decir, no sólo existe un desajuste entre lo que son y lo que desearían/creen ser, sino que ese desacuerdo se desplaza, como metáfora de ellas mismas, hacia el ámbito espacio-temporal. Se hallan en disconformidad con el presente, en un “aquí y ahora” donde no se ven representadas. Es un espacio mediocre del cual vanamente huyen. Su suicidio, en clave de deserción, rompe con el tiempo y se presenta como la única forma de escapar del lugar que menosprecian. Suicidio que simboliza el último viaje. Se resuelve, así, el desajuste espacio-temporal que metafóricamente las representa.

¹⁹⁰ En referencia al poema *L'Invitation au voyage* en *Les Fleurs du mal* (1857).

¹⁹¹ El Budmouth donde se crió Eustacia que juega el mismo rol que el Vaubyessard para Emma y el espacio que se anhela como futuro, representado para ambas por París (Goater, 2004).

Este presente en el que las heroínas no convergen, representa a su vez la inmovilidad¹⁹², concentrada ésta en un mundo rural, donde (casi) nunca pasa nada, más allá del cotidiano tedio. El propio cuerpo se paraliza y se olvida en ese presente continuo y rutinario. Los momentos de baile representan fascinantes cambios donde cuerpo y sexualidad entran en acción, activando sus deseos de soñarse en otro tiempo y lugar. El baile como sugestión y seducción, que despierta un cuerpo femenino dormido, simbolizando una especie de acto sexual que consigue, momentáneamente, su más profundo anhelo: ser deseadas como (única) forma de ser vistas. La necesidad de seducir se liga a una necesidad más profunda de ser reconocida que para Goater (2004) es una necesidad narcisista de reconocimiento. Cuando el baile acaba, se vuelve a la realidad del cuerpo presente, inmóvil¹⁹³.

En el caso de Eustacia, el baile comporta un movimiento psicológico y sensorial, un disturbio de los sentidos, que permanecían adormecidos desde que Clym, su marido, se quedó ciego. En palabras de Goater (2004): “et ce vertige spatial aboutit à un vertige sensuel, ainsi que le traduit l’expression «disturbs the equilibrium of the senses»”¹⁹⁴ (p.33). Dentro de la rigidez sexual de la época, el baile se presenta como una encrucijada peligrosa, al ser uno de los pocos espacios –por no decir el único– donde se permite a las mujeres burguesas la expresión de cierta voluptuosidad sexual. El baile, a su vez, se asocia al alcohol en tanto que intoxicación en una doble ecuación: intoxicación alcohólica = intoxicación amorosa. El baile se presenta como una animación en su vertiente tanto de movimiento como de remover el alma, de animarla.

La luna bajo la que transcurre el baile de Eustacia, a su vez representa la oposición femenina al raciocinio masculino (Goater, 2004) simbolizado por el sol. Kristeva (1987), alude que la luna –a la cual llama “sol negro” en una clara oposición simbólica en clave de género–, también representa la melancolía y el neurotismo en “un doble sombrío de la pasión amorosa” (p. 11). En el caso de Eustacia, la luna subraya aquello sexual y telúrico asociado a la mujer como naturaleza.

¹⁹² Goater (2004) sugiere la importancia etimológica de *Eus-tacia*. *E(i)us* que significa “su” en latín y *Tacia* que significa silencio.

¹⁹³ Para Emma esta simbología del baile como cuerpo sexual y deseante aparece cuando es invitada al palacio de La Vaubyessard y el vizconde la guía en un vals mientras se siente mirada y deseada por todos los hombres presentes. En Eustacia, el baile toma un cariz más “salvaje” y “carnal” al asociarse a lo telúrico que representa la sensual danza “giddy”, así calificada por Hardy, que acontece bajo la luna. Baile al cual ella se escapa huyendo de su tedioso matrimonio.

¹⁹⁴ Y este vértigo espacial resultado de un vértigo sensual, que la expresión que lo traduce sería «disturbios del equilibrio de los sentidos» (Goater, 2004, p.33).

Para Goater (2004), tanto Hardy como Flaubert sitúan a sus personajes femeninos en el epicentro de sus novelas. El espacio es vivido como un exilio que se vuelve paradójico, ya que en el fondo, para este autor, representa el alma sombría y salvaje de las protagonistas. Los personajes masculinos (maridos o amantes), aparecen como un medio para huir de la posición y el lugar en el que se hallan. Representan la posibilidad de una movilidad, de una ascensión, tanto social como geográfica. Un modo, para Goater (2004), de escaparse de su banalidad. No los aman, o creen amar por lo que son, sino por lo que representan. Desplazan su bovarismo hacia ellos en el sentido que los ven a su vez distorsionados, una proyección de sus sueños de grandeza y de un amor pasional y eterno que las elevará a la condición que ellas creen que les corresponde. Los amantes son una anagnórisis, en el sentido de que las protagonistas se reconocen en otro personaje de la novela como proyecciones de ellas mismas. El hecho de que no lo consigan, no lo atribuyen a una alteración de la realidad sino a la maldad del mundo que las rodea, a un error del destino (el Fado), y a la falta de voluntad de los dioses. Se ven a sí mismas, como personajes de destino, donde ellas se proyectan e identifican, narcisísticamente, con héroes y heroínas míticas clásicas como las diosas Atenea, Hera, Artemisa¹⁹⁵ —especialmente en el caso de Eustacia— dentro de clichés trágico-románticos (Goater, 2004). El crítico literario afirma que Hardy utiliza la asociación entre Eustacia y Prometeo, al representarla a través del fuego. Siguiendo la metáfora prometeica, igual que Prometeo roba el fuego a los dioses siendo por ello castigado en su osadía, ellas pretenden robar el fuego a los hombres¹⁹⁶. Connotaciones polisémicas del fuego en calidad tanto de ardor sexual como de lumbre o luz asociado al raciocinio, la inteligencia o la intelectualidad. En esta reactualización de tragedias clásicas, se recupera la visión del destino en manos de los dioses y del suicidio como deserción a los mismos. El Fado, como representación de la voluntad de los dioses, recupera aquí la vertiente de estas heroínas convertidas en parte, y como se ha ido diciendo, en estos personajes de destino

¹⁹⁵ Siguiendo a Shinoda (2012), si relacionamos a estas diosas con los arquetipos que representan, encontramos que Atenea se conecta con la estrategia y la sabiduría en un plano de igualdad, incluso superioridad, respecto a los hombres. Hera representa el matrimonio así como los celos, la venganza y la paranoia delante de la suspicacia de infidelidad. Una Hera que se afirma a sí misma, dentro de un sistema patriarcal, acaba siendo vista como la arpía para Shinoda (2012). Finalmente, Artemisa representa la luna y los mundos subterráneos. Tanto Atenea como Artemisa representan individualidades acérrimas que persiguen, sin desviarse, sus propios objetivos.

¹⁹⁶ Tal y como indica Bautista (2015), desde una visión general, priman en el período decimonónico “los mitos heroicos que se basan en aspiraciones prometeicas y la fusión de fuerzas antagónicas surgidas al abrigo de la supremacía de la individualidad” (p.57).

que no se responsabilizan de las consecuencias de sus actos sino que las ven como injusticias divinas.

Finalmente, Goater (2004) recalca que las dos, tanto Emma como Eustacia, se travisten de hombre en alguna ocasión para acercarse a los hombres que creen amar. En el acto de travestirse, para este autor, se crea la paradoja de que vestidas así no pueden seducir ni ser deseadas. Por tanto, es una negación de su ser emparentada a su necesidad de trascendencia: “cette négation de son être se retrouve dans son besoin de transcendance, où elle gagne en essence ce qu’elle perd en substance” (Goater, 2004, p.35)¹⁹⁷. Es decir, se puede interpretar que al convertirse en aquello socialmente convertido en jerárquicamente superior, gana en esencia/mente lo que pierde en sustancia/cuerpo. Quizás podría interpretarse que es en este punto que roban el fuego de los dioses/hombres. Para Goater (2004), especialmente Eustacia presenta un deseo de extinción o disolución. El amor se liga a la muerte como forma de huida por excelencia, de perderse y olvidarse. Huida por tanto del lugar, del tiempo, de los espacios y de sí misma. Inevitable encuentro con el vacío que, Goater (2004), la tilda como *l’appel du néant*¹⁹⁸ (Goater, 2004, p.34). La danza aludida más arriba también simboliza este éxtasis de pérdida, de olvido de sí misma. Danza, erotismo y amor se hermanan en una tríada laberíntica que las conduce “à la perte, à l’oubli, à la mort”¹⁹⁹ (Íbidem). La recurrente asociación, con tintes románticos, de amor y muerte.

Una mirada diacrónica a dos modelos suicidas decimonónicas. El bovarismo en la mirada dialógica del cine.

El arquetipo de la bovárica ha trascendido a la literatura convirtiéndose también en un arquetipo fílmico. Ya he citado la importancia que adquieren obras como *Madame Bovary* (1857) o *Anna Karénina* (1877) que, aunque no sean el núcleo central de mi

¹⁹⁷ Esta negación de su ser se encuentra con su necesidad de trascendencia, donde ellas ganan en esencia lo que ella pierde en sustancia (Goater, 2004, p.35).

¹⁹⁸ Podría traducirse como “la llamada de la nada” (Goater, 2004, p. 34). No obstante *néant* puede significar también otros términos sugerentes como abismo, negación, error, debilidad, desierto, fatuidad, frivolidad o ilusión entre otros.

¹⁹⁹ A la pérdida, al olvido y a la muerte (Íbidem).

análisis, trascendieron a su propia época. Ir remarcando su importancia en esta contextualización literaria casi resulta imperativo, así como hacerlo desde la perspectiva diacrónica que abordo en este apartado, conectándola especialmente con la disciplina cinematográfica.

Estas dos obras, pueden considerarse un eco del pasado que resuena en el presente en sus diferentes versiones y variaciones de sí mismas. Versiones y adaptaciones donde una parte de ellas permanece inmutable mientras otras se transforman. Obras referentes no sólo porque sigan siendo conocidas fuera del reducto erudito de la Academia o estudiadas en los institutos, sino que de ellas se han hecho un sinnúmero de adaptaciones cinematográficas e incluso cómics manga como muestran las dos siguientes imágenes:



Figura 14. Madame Bovary cómic Isan Manga. 1995.



Figura 15. Anna Karénina cómic. Herder. 2007

Recalco esta importancia porque, tanto Emma como Anna, se instauran como modelos de un prototipo de mujer bovárica y adúltera que ha transgredido –y en algunos países aún transgrede– las normas sociales y penales. La condena penal al adulterio femenino estuvo vigente en España hasta 1978 (Acale, 2006). En el contexto europeo fue también castigado con multas y/o penas de cárcel hasta la segunda mitad del s.XX. Véase Suiza que no lo despenalizó hasta 1989 o Austria que no lo derogó hasta 1997²⁰⁰. En la actualidad, sigue siendo delito en una minoría de países y en cerca de 21 estados de EEUU (González, 2018).

Es decir, el adulterio con agravante de género ha perdurado hasta la actualidad, hecho que confiere a ciertas heroínas de ficción literaria decimonónica un halo de cierta actualidad. Fenómeno que, salvando las distancias históricas, podría explicar el éxito de estas reescrituras ya que en el presente siguen proliferando readaptaciones cinematográficas de las mismas.

²⁰⁰ M'sur Revista Mediterránea (2019). Recuperado en <https://msur.es/sexos/adulterio/>

La última adaptación de la emblemática obra de Flaubert se estrenó el 20 de mayo del 2016, siendo su directora Sophie Barthes, primera mujer que reinterpreta la mítica protagonista a nivel cinematográfico. Curiosamente, ese mismo año, se realizó una versión actualizada que lleva como título *Yo no soy Madame Bovary*, del director asiático Feng Xiaogang. En esta ocasión la Emma (pos)moderna se llama Li Xuelian. Los carteles de estos filmes pueden verse a continuación:



Figura 16. Carátula original de la película de Sophie Barthes.2016.



Figura 17. Carátula original de la película de Feng Xiaogang. 2016.



Figura 18. Versión europea de la carátula de la película de Feng Xiaogang.2016.

Una versión anterior que se basa y juega con el personaje de Madame Bovary, sin ser un reflejo fiel a la obra original, es la dirigida por Manoel de Oliveira (1993) titulada *El Valle de Abraham*. En esta ocasión la acción se sitúa en el norte de Portugal y para Coll (2001) es una de las lecturas-interpretaciones de la práctica fílmica “que paradójicamente, es la adaptación más libre pero la que consigue unos efectos más similares a los de la obra literaria” (2001, p.191-192). Esta adaptación de Oliveira (1993) adquiere importancia por cómo trabaja el concepto de *bovarismo* dentro de una versión libre y, por ende, puede ser un modelo para observar como Bresson (1969) y Gold (1994) adaptaron sus obras de referencia que analizaré detenidamente en el Capítulo 4.

Cabe considerar que *El Valle de Abraham* (1993) es, para autoras como Coll (2001), una muy buena adaptación de la novela homónima de Agustina Bessa-Luís (1991). No obstante para Lavin (2012) no acaba de conseguir atrapar al espíritu de Flaubert ya que probablemente la autora, todo e inspirarse en Madame Bovary, quería crear su propia Ema como fantasma o espejo de la original. El hecho de escoger nominar a la protagonista de *El Valle de Abraham* como Ema con una sola “m” en vez de dos, puede tomarse, tal y como indica este autor, como un distanciamiento consciente de la obra de Flaubert. Un alejamiento entre la Emma Bovary francesa y la Ema Paiva portuguesa.

Estas dos Ema(s) serán las que Bessa-Luís (1991) –y posteriormente Oliveira en su filme– utilizarán como imágenes asociadas y a la vez disociadas de sí mismas. Reflejos la una de la otra. La Ema joven, la Ema madura; la Emma de Flaubert, la Ema de Bessa-Luís (1991) en la adaptación fílmica de Oliveira (1993). Dos Em(m)as que son reflejos múltiples y desvirtuados la una de la otra; con las que el cineasta portugués juega a través de la creación literaria de Bessa-Luís (Lavin, 2012). Este crítico de cine marca que se crea “un juego de apariencias” a partir de la pérdida de una consonante y de dos Emas interpretadas por dos actrices diferentes, pronunciando la disimetría entre ellas. Para Lavin (2012), la pérdida de esta vocal tiene el doble objetivo de convertir a la Ema joven en un bosquejo de la Ema madura. A la vez que la dibuja y la desdibuja, dependiendo de la Ema que aparece en pantalla, la convierte en “un état d’âme qui balace”²⁰¹ (Lavin, 2012, p. 21). En el fondo la convierte en nada “je ne suis rien”²⁰² (Lavin, 2012, p.21). Y, a la vez, lo es todo²⁰³.

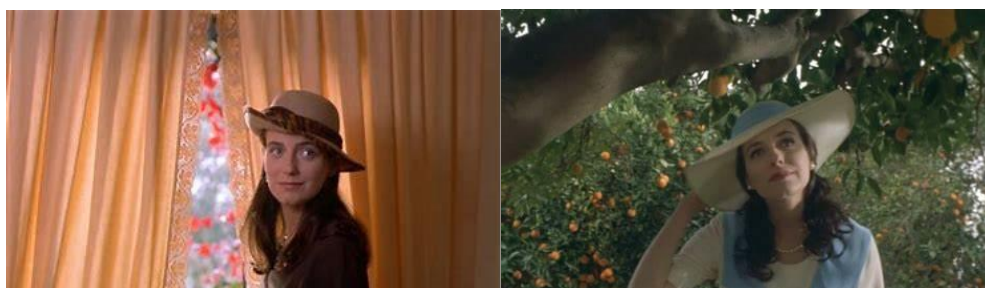


Figura 19. Ema Paiva joven. Oliveira. 1993. **Figura 20.** Ema Paiva madura. Oliveira. 1993.

En los siguientes fotogramas vemos el cambio de la protagonista joven y madura encarnada por dos actrices diferentes. En la Figura 199, Ema aparece iluminada, hecho que para Aguilar (2007) representaría la pureza y la virtud. El fotograma responde al momento donde acaba de llegar a su nueva casa recién casada al principio del filme. Se encuentra encerrada en ella, dando la espalda a la ventana que representa el exterior, el mundo público, que a su vez está parcialmente velado por las cortinas. Mundo exterior que se acaba de reducir al casarse. De hecho, Zubiaurre (2000), alude a que las protagonistas de las novelas realistas aparecen en espacios donde “les está vedada toda visión panorámica” (p.199), factor icónico que puede extrapolarse en

²⁰¹ Yo soy un estado del alma que se balancea (Lavin, 2012, p.21).

²⁰² Yo no soy nada (Lavin, 2012, p.21).

²⁰³ Como veremos en el análisis pormenorizado de *Une femme douce* (1969), que adapta la obra de Dostoievsky (1876) se realiza un paralelismo similar con los nombres. Mientras que el autor ruso no nombra a la protagonista refiriéndose a “ella” siempre por este pronombre en minúsculas, Bresson (1969) la denomina como Elle, haciendo el juego con este nombre en francés. La innominada del autor ruso adquiere en francés un nombre propio que sigue siendo, a su vez, un pronombre.

términos cinematográficos a la imagen vedada del exterior donde se encuadra esta Ema. Al igual que en la versión de Flaubert (1857), se encuentran múltiples alegorías de Em(m)a mirando por ventanas encortinadas como alusión a la restricción pública del mundo. La aparición de la ventana como alegoría entre dos mundos simbólicos (público-exterior/privado-interior), puede extrapolarse a lo que Argullol (2006) analiza en la pintura romántica de Karl Friedrich. Para este autor, la ventana actúa como un encuadre de escisión donde, en ocasiones, esta “ventana romántica” prohíbe la visión del exterior como indicador “de la vertiente claustrofóbica y autoexiliada de la vida humana” (Argullol, 2006, p.59).

En la misma Figura 199, existe un contraste con la primavera que aparece detrás de la ventana (con las flores rojas que pueden simbolizar la virginidad²⁰⁴), y los colores más apagados de las cortinas que parecen recordar un otoño –como estado de ánimo–, que se avecina. Ella también viste en tonos oscuros y marrones. En cambio, la Figura 20 corresponde a una Ema más madura –encarnada como decía por otra actriz– que se halla en el exterior. No obstante esté en el exterior, se encuentra bajo las sombras que, siguiendo las mismas asociaciones de Aguilar (2007), representaría la impureza, la amenaza y “el estadio más alejado de la verdad” (Stoichita 1997 en Aguilar, 2007, p.160). En estos momentos ya ha cometido adulterio pero éste permanece oculto. Ha salido a un mundo público, transgrediendo las normas del ángel del hogar.

El tratamiento de las dos actrices en estos fotogramas sigue la lógica del juego de luces y sombras, el cual constituye “un factor *sine qua non* que desde el cine mudo ha sido utilizado, no sólo como soporte técnico, sino también como recurso expresivo, añadiendo potencia y significación a la imagen” (Aguilar, 2007, p.152). En este doble juego entre Ema joven/luz y Ema adulta/sombra, se remarca ese *estado de alma que se balancea* ya aludido por Lavin (2012, p. 21).

El juego del nombre, de las actrices y sus reflejos, nos lleva a una paradoja ya que, como indica el autor, por una parte la Ema de Bessa-Luís (1991)/Oliveira (1993) se aleja de la Emma de Flaubert, mientras que asimismo se convierte en la encarnación del bovarismo. Me declino, por tanto, en las consideraciones de Lavin cuando indica que:

En dépit des raccourcis journalistiques qui se sont imposés dès la sortie du film, *Val Abraham* n’est pas une adaptation de *Madame Bovary*. Ou, plus précisément, on a tout à

²⁰⁴ En otro fotograma de la película ella aparece acariciando y penetrando con el dedo una misma flor roja.

gagner à ne pas restreindre l'approche du film à cette comparation exclusive, et d'ailleurs inexacte²⁰⁵ (Lavin, 2012, p.13).

Con esta alusión a las críticas de la película, Lavin (2012) advierte que restringir el análisis del *Valle de Abraham* (1993) a una mera adaptación de *Madame Bovary* (1857), es un reduccionismo que nos aparta de la esencia original que tanto Bessa-Luis (1991) como Oliveira (1993) quisieron transmitir, transgrediendo a la obra original. Una de las máximas utilizadas por Lavin (2012) para constatar su afirmación, es una frase que la protagonista de Bessa-Luís (1991)/Oliveira (1993) utiliza al principio tanto de la novela como del filme, al decir: “Je ne suis une Bovary” (Lavin, 2012, p.13). Esta frase, al mismo tiempo, es un guiño a la frase que emitió Flaubert en el juicio que se le realizó por haber escrito una obra considerada inmoral, cuando dijo “Je suis Madame Bovary”. Justamente la adaptación de Minnelli (1949), sitúa este momento en el inicio del filme, con un encarnado Flaubert en el cuerpo de James Mason.



Figura 21. James Mason encarnando a Gustave Flaubert. Minnelli.1949.

La Figura 21 **Figura 21. James Mason encarnando a Gustave Flaubert. Minnelli.1949** corresponde a los primeros minutos del filme *Madame Bovary* (1949) del director Vincente Minnelli que, como comentaba, se inicia con el juicio de Flaubert para, a partir de él, relatar la historia de su protagonista. Aparece también un ventanal al que Mason-Flaubert le da la espalda y cuyas sombras parecen crear unas rejas al lado izquierdo del personaje. Al mismo tiempo le da la espalda a la luz, volviéndose a crear este juego de luces y sombras al que alude Aguilar (2007). El espacio, asimismo, tal y como indica Zubiaurre (2000), puede entenderse “fundamentalmente como propulsor del argumento” (p.35). En este caso concreto, este espacio reflejado en el fotograma se

²⁰⁵ A pesar de las reseñas periodísticas que se han impuesto a la salida de la película, *Valle de Abraham* no es una adaptación de *Madame Bovary*. O, más precisamente, uno todo lo tiene a ganar si no restringe su acercamiento del film a esta comparación exclusiva y por otra parte inexacta (Lavin, 2012, p.13).

entendería en este sentido y serviría a efectos de crear un “entorno espacial como remanso de la acción, como interludio que sirve a la vez para reflexionar sobre los acontecimientos pasados y prepararse para sucesos venideros” (Van Holk, 1979 en Zubiarre 2000, p.36)²⁰⁶.

Pamuk (2013) recuerda que toda obra tiene elementos autobiográficos, no tanto en el sentido de trasladar a la novela una copia exacta de la vivencia del autor, sino que los personajes reflejan su propia subjetividad. Llevándolo a la obra de Flaubert (1857), se pueden ver tintes autobiográficos que el filme de Minnelli (1949) recupera realizando un juego con la biografía del novelista galo y la obra por la cual se le juzgó. En su ensayo, *El novelista ingenuo y el sentimental*, Pamuk (2013) también alude a la célebre frase de Flaubert en su juicio, para señalar los aspectos autobiográficos en su obra. Aludiendo a la frase de Flaubert, señala que:

no era una mujer; nunca se casó; su vida no guardó parecido alguno con el de su heroína. Pero vivió y fue testigo de las experiencias sensoriales de ella (su desdicha, sus ansias de una vida más animada, la mezquindad de la vida provinciana en la Francia del siglo XIX, la amarga diferencia entre los sueños y la realidad de la clase media). Expresó su punto de vista a través del punto de vista de Madame Bovary, y lo hizo de un modo del todo convincente (Pamuk, 2013, p.45).

Volviendo a la comparación entre la Emma de Flaubert (1857) y la de Bessa-Luís (1991)/Oliveira (1993), con esta frase de no ser ella el personaje en quien se inspira, se refuerza la hipótesis de Lavin (2012) en relación a un cierto alejamiento de Flaubert y una señal de identidad propia. En suma, revela una complicidad con el pasado y con la herencia en que se embebe la novela de Bessa-Luís (1991) –y su posterior adaptación fílmica–, así como una señal de diferenciación identitaria. No obstante, como indiqué, Lavin (2012) subraya que tanto la novela como su adaptación fílmica se pueden considerar dentro del *bovarismo*²⁰⁷.

²⁰⁶ Todas estas adaptaciones retratan su vez el tedio a través del juego de los espacios y los paisajes. A tener en cuenta que, en el caso de Oliveira, este ha sido un gran retratista del mismo a través de otros filmes como *Francisca* (1981) basada en la novela de Bessa-Luís *Fanny Owen* (1979) ambientada en el s.XIX. El tedio es un elemento activo que se refleja a través de la cámara distante, los planos secuencia, los *tableaux vivants*, entre otros elementos fílmicos “que permiten ver con precisión como el tejido de situaciones constriñe a sus víctimas hasta que ya no existe salida” (Castro, 2008, s.p).

²⁰⁷ “À mon avis, plus que de l'intrigue du roman ou du style de l'écrivain, la curiosité du cinéaste est née de sa découverte du bovarisme, soit, pour citer l'un des premiers interprètes du phénomène, ce «pouvoir qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est»” (Lavin, 2012, p.16). Traducción libre: En mi opinión, más que la intriga de la novela o del estilo del escritor, la curiosidad del cineasta nace de su descubrimiento del bovarismo, sea, para citar uno de los primeros intérpretes del fenómeno, este «poder que tiene el hombre de concebirse otro que no es» (Lavin, 2012, p.16).

Por tanto, al igual que la *Ella* de Dostoievski (1876) y la Eustacia Vye de Hardy (1878) toman de modelo a Emma, convirtiéndose en representaciones literarias bováricas, lo mismo sucede en las adaptaciones fílmicas que toman a Emma como modelo patológico. Entre otras adaptaciones más allá de la versión libre de *El Valle de Abraham* (1993), encontramos la primera realizada por Jean Renoir en 1933 que, junto a las demás adaptaciones cinematográficas, suman once. De todas ellas, las más reputadas son, junto a la ya citada del realizador francés, la de Vincente Minelli (1949), la de Claude Chabrol (1991) y la de Sophie Barthes (2016). Valentine Tessier, Jennifer Jones, Isabelle Huppert y Mia Wasikowska fueron respectivamente sus actrices protagonistas. Es menester aducir también que Tomás Fernández Valentí (2009), considera que *La hija de Ryan* (1970) podría considerarse otra de las adaptaciones sui géneris de esta obra cumbre. Todas estas adaptaciones trabajan de forma diversa la representación del bovarismo.

Me adentro ahora en un contraste entre *La hija de Ryan* (1970) con *El Valle de Abraham* (1993) partiendo de que no todos lxs autorxs consideran que sean propiamente adaptaciones de *Madame Bovary* (1857)²⁰⁸. Detenerme momentáneamente en esta película se debe a que, junto con *El Valle de Abraham* (1993), anteriormente analizada, nos abre otra perspectiva de adaptaciones de autor que sin ser fieles a la novela de referencia en la que parecen inspirarse, sí que rescatan un *bovarismo* adaptado a la época en que fueron filmadas. Guionada por Robert Bolt y por el propio Lean, uno de los primeros cambios respecto a la novela original fue situar la trama en la Irlanda de 1916. Según Fernández Valentí (2009) ambos guionistas estaban “convencidos que la universalidad de la trama de Flaubert sería igualmente válida en cualquier otro lugar del mundo” (p.171). El proyecto inicial de adaptar la obra de Flaubert fue dando paso a una versión nueva contextualizada con el IRA de telón de fondo en historia paralela.

Con una mirada diacrónica se puede argüir la importancia de situar las adaptaciones libres de novelas decimonónicas en contextos históricos más cercanos con el fin de dotarlas de más actualidad y generar un sentimiento de más proximidad entre lxs personajes y el público. Si seguimos esta hipótesis, la concreción o sugestión del período histórico en la adaptación libre puede seguir diversas estrategias. La adaptación de *La dulce* (1876) de Bresson (1969) es plenamente contemporánea al rodaje del film.

²⁰⁸ Hecho que remarca las distancias entre las adaptaciones libres y aquéllas consideradas “más fidedignas” a la obra original. Factor que puede ser visto como una dinámica de poder que pone la literatura por encima del cine.

En *La hija de Ryan* (1970) existe una diferencia de medio siglo entre la época representada y la de rodaje aunque las dos estén adscritas al s.XX. En cambio, la adaptación de Emma Bovary en *El Valle de Abraham* (1991) sugiere un período histórico indefinido, que conjuga elementos decimonónicos con elementos más contemporáneos. Juega con un anacronismo que refuerza la puesta en escena bovárica, de ser esx otrx que no se es y describir esos “estados de ánimo que se balancean” (Lavin, 2012, p.21). El contexto histórico indeterminado se refuerza como otro elemento fantasmagórico o fantasmático²⁰⁹.

A su vez, Lavin (2012) conecta la sensación frecuente de anacronismo que atraviesa el filme con la intención del director de querer reflexionar sobre lo que representa ser contemporáneo. En este aspecto, Lavin (2012) distingue “un double mouvement dans la relation à son époque” (p.48)²¹⁰. Ser contemporáneo, para Oliveira según Lavin (2012), es rechazar toda sumisión a un tiempo lineal o cronológico a la vez, que en el susodicho filme, pretende mostrar una atención sensible a la realidad de su tiempo. Lo consigue exhibiendo la paralización de una sociedad²¹¹ “qui croit à l’immobilité, à la permanence de ses valeurs et de ses hiérarchies, alors que le seul élément susceptible de durer est d’ordre artistique” (Íbidem)²¹². Hablar del tiempo presente a través de la analogía con el pasado se consigue a través de un anacronismo premeditado, de un tiempo en suspensión, inmóvil. Ni unx es lo que aparenta ser, ni el tiempo real es el tiempo que aparenta transcurrir. El bovarismo aplicado, nuevamente, a la temporalidad y al espacio.

Esta aparente inmovilidad se refleja también en escenas donde se insertan espejos en el ambiente, que ofrecen la característica de presentar, temporalmente “figures figées dans leur immobilité précaire” (Lavin, 2012, p.66). Al mismo tiempo el espejo crea una convencional asimilación con la feminidad, cuya frecuente recurrencia quiere poner en relieve que la Emma de Oliveira no envejece o que al menos no se rige por las mismas reglas de la temporalidad (Lavin, 2012). Una especie de Dorian Gray femenino. El uso del tren a vapor (otro elemento que puede conectarse con el s.XIX y lo que simbolizó la Revolución Industrial), también recurre al contraste entre inmovilidad

²⁰⁹ El elemento fantasmático se atribuye también al bovarismo en su vertiente psicopatologizadora de alteración de la realidad.

²¹⁰ un doble movimiento en la relación con su época (p.48).

²¹¹ Especialmente la propia engarzándola con alusiones decimonónicas que remiten a la obra original

²¹² que cree en la inmovilidad, en la permanencia de sus valores y sus jerarquías, mientras que el solo elemento susceptible de durar es de orden artístico” (Íbidem).

y acción. Mientras que la Villa donde transcurre la acción del filme queda a la afueras, en el campo, el tren a vapor es un elemento recurrente en toda la película. El tren que aparece después del suicidio de la protagonista se pierde en un plano muy largo del paisaje realizando un efecto circular con el inicio del filme donde también aparece. No son sólo los únicos momentos en los que aparece el símbolo del tren a vapor, sino que estos trenes atraviesan todo el metraje. Lavin (2012) se pregunta dónde van los trenes que no se toman. Por otra parte, la metáfora del tren en movimiento, evidencia la imagen de asfixiante inmovilidad que se quiere transmitir. Inmovilidad, que a mi modo de ver, refleja el tedio, especialmente imbricado en la protagonista.

Más allá del recurso del tren a vapor en la creación de los ambientes, Oliveira recrea un halo decimonónico a través del uso de velas, ciertos tejidos, espejos y mobiliario, entre otros tantos recursos. Así como la tendencia a crear ambientes en penumbra en el interior de las casas que contrastan con la luz del exterior, creando de nuevo el juego de luces y sombras, al que aludía Aguilar (2007). Los elementos más contemporáneos se hallan especialmente en la vestimenta masculina, como el traje y chaqueta o vestidos femeninos que recuerdan una época imprecisa, entre los años 40 y 60 del s. XX. Este uso de un cuerpo femenino más descubierto convierte en cotidiano lo que antes era tabú. Esta utilización puede sugerir un juego entre el pudor y el pudoricidio al jugar con elementos históricos decimonónicos y elementos históricos más contemporáneos. Según Monneyron (2006) “la indumentaria adquiere su sentido en una traslación metonímica y diacrónica del contenido sobre el continente” (p.132).



Figura 22. Ema y Carlos ante el espejo. Oliveira. 1991.



Figura 23. Carlos habla de Ema. Oliveira. 1991.

En este sentido, en la Figura 22 se observa a una Ema con un camisón atemporal con tintes decimonónicos mientras que su marido, Carlos, lleva un pijama más acorde con el s.XX, aunque no se puede precisar con exactitud a qué década exacta. Se miran a través de un espejo pero no cara a cara, a la luz de unas velas, que deforman, en cierta manera la realidad. O bien, justamente, se quiere plasmar la desvirtuación que ya existe

en la realidad de su matrimonio. Los espejos deformantes, tal y como indica Aguilar (2007), “pueden expresar realidades que trascienden las apariencias visibles: la anamorfosis como manifestación de verdad” (p.65). Posiblemente, no por azar, Carlos ocupa un lugar más central en el reflejo del espejo, mientras que Ema se encuentra más periférica. Este hecho puede remitir tanto al lugar central, y de poder, que ocupan los hombres tanto en la sociedad como dentro del matrimonio, como al hecho de que Ema se distancie de esta institución al haber cometido ya adulterio²¹³. La repetición especular en el resto de la película sugiere a su vez las dobles personalidades de Ema acentuando su bovarismo.

En el la Figura 23, Carlos lleva un traje chaqueta de un mismo color. Riello (2016), en un ensayo que analiza históricamente la moda, argumenta que “el traje de un único color es el uniforme del hombre racional” (p.68). No en vano, si se observa el subtítulo del fotograma, Carlos en esos momentos dice: “Yes, Ema. Suffers the shock of reality”. El marido, en su uniformado traje, encarna esta racionalidad de la que Ema – representada patológicamente como bovárica–, quiere escapar sin conseguirlo. Huida imposible que la lleva al suicidio final. El traje masculino monocolor, prosigue Riello (2016), es a la vez “un indumento sin tiempo o, mejor dicho, sin referencias al pasado (...) que se proyecta hacia el futuro” (Íbidem), dentro de un juego anacrónico y diacrónico –añadiría–, al que nos somete Oliveira. Es, en este sentido, un símbolo de modernidad, “un uniforme burgués del hombre que se distingue, a diferencia de la mujer, por ser miembro de la esfera pública” (Riello, 2016, p.68).

El uso del traje monocolor como racionalidad y símbolo de hombre moderno dentro de la esfera pública también se encuentra en la adaptación de Lean (1970), como se aprecia en el siguiente fotograma del filme:

²¹³ En esta secuencia, se podría aplicar el poema de Borges (1997) que utiliza Aguilar (2007) para referirse al uso del espejo en el cine como “caricatura ofensiva de la realidad” (p.36) y posible desvelamiento de la mentida: “Yo temo ahora que el espejo encierre/el verdadero rostro de mi alma/lastimada de sombras y de culpas/el que Dios ve y acaso ven los hombres” (Borges, 1997, p.193 en Aguilar, 2007, p.36). En un juego paradójico, al mismo tiempo, el reflejo del espejo se utiliza como metáfora de la mentira, ya que la imagen que refleja no es la verdad. La mentira que existe en el matrimonio, la culpa del adulterio, el miedo a que se descubra, la deformación de la verdad caricaturesca se aúnan en los efectos múltiples del espejo como recurso.



Figura 24. Fotograma 6. Escena final de *La hija de Ryan*. Lean. 1970.

La Figura 244 corresponde a la última secuencia donde marido y mujer abandonan el pueblo irlandés en 1916, modificando a la obra original ya que Rose (el alter ego de Emma Bovary) no se suicida. Su marido, en este caso, le perdona el adulterio. Con el abandono del pueblo se pone de manifiesto –dentro de un registro más contemporáneo– una denuncia a la doble moral imperante. Si la denuncia de la doble moral se concreta en la novela de Flaubert con el suicidio de Emma, en la película de Lean (1970), esta denuncia se lleva a cabo con el abandono del lugar. Se establece por tanto, otra analogía entre *Madame Bovary* (1857) y *La hija de Ryan* (1970), en la intolerante doble moral de la sociedad que los circunda que se resuelve distintamente, marcando una distancia temporal entre la época del rodaje y el de la creación de la obra literaria en la que libremente se basa. En un análisis corporal, en esta última escena se recoge como Charles ofrece su brazo a Rose, la Emma de Lean “mientras abandonan el pueblo bajo la intolerante y vil mirada de sus habitantes. Será el extraordinario colofón de esta conmovedora historia sobre la búsqueda del amor y la lucha por la propia dignidad” (Vericat, 2015).

La mirada de la página web de crítica fílmica *Cinema esencial* ya nos aporta un cambio sociológico en la interpretación de la búsqueda del amor, la madurez y el adulterio. Incluyendo la crítica a la sociedad rígida donde se ubica la historia. Al final del filme, el adulterio no sólo no representa la ruptura del matrimonio –ni el suicidio de Rose– sino que iconiza la ruptura con la sociedad a través de su abandono. Marido y esposa deciden, juntxs, abandonar la hipocresía del lugar del que hasta ese punto formaban parte, tal y como aparece en la Figura 24.

Siguiendo el análisis gestual del cuerpo, se ha de tener presente, que “Cada gesto engloba multitud de informaciones, tanto inconscientes como conscientes. Dentro de una determinada situación social delimitada espacial y temporalmente, el gesto es expresión directa e irreplicable de la personalidad” (Rebel, 2012, p.21). El gesto de la protagonista es cabizbajo, compungido y ligeramente ruborizado. En cambio, el del

protagonista es más arrogante –representado con el mentón alzado– y más desafiante. La racionalidad de su traje y su gesto viene matizada por las flores que sostiene en la mano izquierda, en conjunción con la ornamentación floral que ribetea el sombrero de ella. Marcando la asociación que aún persiste en el matrimonio en un vínculo simbólico-emocional.

Vieco (2016) indica, a través de Lynch, que el polisémico lenguaje floral ha permitido a escritoras desde Jane Austen el abordaje del desarrollo físico y la disponibilidad erótica de las mujeres. Durante el período decimonónico este simbolismo floral viene acompañado de acepciones respecto al coito, al cuerpo femenino, la voluptuosidad así como, en definitiva, a la disponibilidad sexual femenina. Extrapolándolo a la Figura 24, el hecho de que él sea portador de las flores (y ella las lleve en el sombrero), puede aludir a la recuperación de la sexualidad dentro del matrimonio. Al sostener él las flores, sostiene, de nuevo, la sexualidad de su consorte. A su vez Zubiaurre (2000), menciona que la naturaleza reducida a estampa –en este caso las flores– “adquieren esos aires de intimidad y de reclusión que caracterizan el espacio doméstico” (p.95). Ella, a través de la culpa, regresa a este espacio de domesticidad, encarnando un estado corporal de pudor mientras atraviesa el espacio público, al cual (ya) no pertenece. Él domina este espacio público que atraviesa, aunque sea desafiándolo, y vence simbólicamente con el regreso de su mujer al redil, ante la vista de todos los que miran escondidos tras las ventanas.

Otra de las analogías entre Emma y Rose se deben a que la protagonista, una vez casada con el homónimo Charles, descubre el tedio del matrimonio y que su cónyuge no está a la altura de sus fantasías románticas. Conoce a un oficial británico –que acabará siendo su amante– en el que proyecta la grandeza heroica de sus ensoñaciones románticas. La subtrama paralela con respecto al IRA influye en la historia en la medida de que esta organización perpetúa un atentado y a consecuencia del cual su amante muere. Se altera aquí la novela en la que se inspira esta adaptación libre siendo el “castigado” con la muerte el amante y no la adúltera. No por ello, este adulterio queda oculto, sino que acaba siendo objeto de murmuración pública, castigándola a ella con el ostracismo que se puede interpretar como una forma de muerte social simbólica.

El Charles de Lean (1970), también es viudo, y aventaja en muchos años a una púber Rosy de 17. Esta diferencia de edad, como se ha visto, era recurrente tanto entre las quijotescas como entre las bováricas mujeres decimonónicas. No obstante Rosy, a

diferencia de Emma²¹⁴, se muestra más activa en escoger al marido del que cree estar enamorada, hecho que demuestra un cambio histórico en los roles más propio de los años 70, en la que fue rodada la película, que no del 1916 donde se sitúa. Es Rosy quien elige y seduce a Charles hasta que vence sus resistencias a casarse con ella, halagado porque una chica joven y bella le muestre con insistencia su amoroso interés. Emma tiene más restringida sus opciones matrimoniales y sólo consiente delante de las pretensiones de un Charles, que enamorado, la pide en matrimonio. Por tanto, se invierte la iniciativa en la elección matrimonial fruto de la distancia en que se escribió la novela y, de nuevo, de la época en que se rodó el filme.

En este análisis diacrónico, cabe recordar que Lean, en su segunda etapa, crea del conflicto entre deber y pasión una de sus problemáticas recurrentes (Caparrós, 1995), que pretende resolver a través del Séptimo Arte. Conflicto que permea en la misma literatura de mitad del s. XIX. El final de Lean (1970) difiere, por tanto, de forma diametralmente opuesta al concebido por Flaubert (1857). La protagonista ni se da muerte ni Charles se deja morir ante la ignominia social que representan los actos de su esposa. Por el contrario, ella sigue viviendo y su marido le perdona y en todo momento se muestra comprensivo a pesar del dolor y el conflicto interno que le causa la infidelidad.

Sin embargo, quedarnos sólo con este argumento diferencial sería deficiente sino se tiene también en consideración, que la protagonista está embebida por el bovarismo es su afán de ser otra y de vivir en sus carnes una imposible novela romántica. De hecho, Fernández Valentí (2009) apunta que el acto coital entre los amantes –en un magistral y sensual captación del entorno natural donde lo realizan–, es una forma de resaltar el carácter fantasioso de la protagonista. Puede encontrarse un paralelismo con el sugerente pasaje –quizás uno de los más sublimes de la literatura universal– donde Emma y León, en la novela original, consuman el acto amoroso en un cabriolé. El sitio escogido para el acto puede revelar la misma intención: resaltar el carácter fantasioso, bovárigo, de Emma. En conclusión, la historia amorosa entre Rosy y el Mayor Doryan, con puntos en común y otros totalmente divergentes termina –siguiendo parte de los pasos de Emma–, inevitablemente frustrada. Podría considerarse si, en este caso y como ya apuntaba unas líneas más arriba, es la muerte del amante el castigo al adulterio y no el suicidio femenino.

²¹⁴ Y por supuesto de las quijotescas.

Por lo que concierne a Ana Karénina, otra figura considerada bovárica, se han realizado 7 adaptaciones desde 1911²¹⁵. Su última versión fue en 2012 dirigida por Joe Wright e interpretada por Keira Knightley. Cabe resaltar las adaptaciones interpretadas por Greta Garbo. La primera fue la adaptación libre en el cine mudo llamada *Love* y dirigida por Edmund Goulding (1927). La otra, una versión más fiel a la obra original, fue *Anna Karénina* cuya transposición a la pantalla fue llevada a cabo por Clarence Brown en 1935. No menos importante fue la adaptación interpretada por Vivien Leigh, obra fílmica de Julien Duvivier (1948).

Respecto a la adaptación libre de *Love* (1927) ésta tuvo dos finales: uno pensado para EEUU y el otro para Europa. Aguirre (2013) apostilla que, en contraste con la obra original, el *happy end* alternativo estuvo pensando para el público norteamericano. En él, muere el marido y los amantes se reúnen con un apasionado beso final, en el último fotograma de la película. Resalta que se hace creer a lxs espectadores que Anna se lanza bajo las ruedas del tren, como en la obra original, para luego reaparecer en el internado donde reside su hijo, reuniéndose allí con su amado, el conde Vronsky. Aguirre (2013), comenta que la versión con el final europeo fue más fiel a la obra original, donde Anna se suicida. Atribuye esta distinción de finales destinados a dos públicos territoriales diferentes, en base a que el director debía presuponer un mayor “conocimiento” de la obra por parte de lxs europexs que podría implicar su rechazo “cultural” al final feliz americano. Se puede suponer, que si fuera cierta esta aseveración, estarían implícitos los intereses comerciales de la incipiente industria de Hollywood en la realización de sus filmes, marcando los propios guiones de los mismos para adaptarse a lo que se cree que el público espera²¹⁶.

Años más tarde, Brown (1935) realiza una nueva adaptación más fiel al final original. En la Figura 25 vemos el beso apasionado entre Vrosky y Anna en el final norteamericano de *Love* (1927) que contrasta con una de las secuencias finales (Figura 26) de la siguiente versión de 1935. En el fotograma vemos a la protagonista, bajo la fantasmal luz de una farola, antes de arrojar a las vías del tren.

²¹⁵ Fue un cortometraje dirigido por Maurice Maître que autores como el crítico de cine y editor de la revista de estudios literarios *Espéculo*, Joaquín M^a Aguirre (2013), ni siquiera mencionan, datando la primera adaptación en 1927 con *Love* (Edmund Goulding).

²¹⁶ Se puede vincular a los inicios del cine como consumo.



Figura 25. *Love*. 1927.

Figura 26. *Anna Karénina*. 1935.

Aguirre (2013) añade, por tanto, que Greta Garbo se redimirá de su *happy end* en la posterior adaptación de la obra de Tólstoi en 1935 de la mano de Clarence Brown. Guiralt (2012), de hecho, realiza un inédito y pormenorizado análisis de la versión de Brown (1935) a través de los elementos fantasmagóricos y sobrenaturales que de forma sutil se introducen en la narrativa audiovisual. Estos elementos que recrean un ambiente desapacible y siniestro pueden vincularse, a mi modo de ver, con los elementos bovéricos al remarcar que Ana no es quien cree ser. Es, en el fondo, un fantasma de sí misma y de sus propias fantasías. A la vez, tal y como indica Guiralt (2012), se refuerza durante el film el desenlace fatal tanto para advertir al público que no tendrá el *happy end* deseado, como para remarcar la presencia de la muerte. Para Guiralt (2012), el film crea una *mise-en-scène*:

tenebrosa e inquietante en la que priman en todo momento los ecos de muerte y lo espectral: se subraya una y otra vez que Anna está predestinada, no tiene futuro; durante todo el filme se proporcionan abundantes detalles de cómo y cuál será su final; a partir de un determinado momento todos parecen conocer su destino; la presencia de Anna llega a convertirse en invisible, un fantasma al que nadie puede ver, etcétera (p.89).

El resultado final de esta puesta en escena es “una película cuya idea fundamental no es el amor, sino la muerte” (Íbidem). Apunte que la hace importante a los efectos de mi tesis al enfatizar de forma sutil los detalles que conducirán a Anna a su luctuoso final, al estar ya condenada desde el principio. Tal y como Yashvin le responde a Vronsky en la última escena del film, al hablar del suicidio de la protagonista: “Estaba predestinado. Estaba condenada”.

Los efectos fantasmagóricos y sobrenaturales del film, como indica Guiralt (2012), se ven en el uso de la niebla o a través de los ojos de otros personajes que no ven a Anna aunque esté delante de sus ojos. Los siguientes fotogramas recogen dos momentos que utilizan estos elementos. En la Figura 27 se ve la primera aparición de

la protagonista en el filme cuando baja del tren envuelta en una niebla nacarada. La Figura 28 corresponde a una de las últimas secuencias en la misma estación donde acabará suicidándose. Anna, que acaba de ver al conde despidiéndose de su prometida, pasa al lado de la condesa Vronsky, madre de su amante, y su pañuelo le roza sin que ésta lo aperciba. Arroyo (2013) marca la importancia de recursos visuales para aludir a los personajes a partir de cómo son vistos por los otros entes de ficción. Los ojos del resto de personajes actúan como actantes, en este caso dentro del filme. Se puede agregar que, el no ser vista por el resto de personajes, es otro recurso visual para remarcar su condición de “fantasma”. A su vez, el hecho de estar ausente para lxs demás remarca que, su vida imaginaria puede ser real, al no estar contrastada por la realidad que le podrían mostrar los ojos ajenos. Es decir, al no tener un contraste de los límites de la realidad en los ojos ajenos, su fantasía vuela. Lxs fantasmas son lxs otrxs.



Figura 27. *Anna Karénina*. Brown. 1935. **Figura 28.** *Anna Karénina*. Brown. 1935.

Guiralt (2102) atribuye que la existencia del *código Hays* fue uno de los motivos para reforzar más los elementos de muerte que los amorosos, por la censura que implicaba no poder filmar escenas apasionadas o que aludieran al acto sexual. Para esta autora este *código* marcó el cambio argumental del filme respecto a la obra original²¹⁷. A su vez, el cambio argumental se debe a que, para la moral de cuando la obra fue rodada, el amante de Karénina debía mostrar arrepentimiento de su trágico final. (Re)lectura que podría entenderse como androcéntrica, ya que a través de esta culpa el conde Vronsky expiaría su frialdad y su responsabilidad en la tragedia de la protagonista. Para Guiralt (2012) la versión de 1935 se correspondería con el cine

²¹⁷ Recoge que el propio productor David O'Selznick, ante el gran número de limitaciones que le imponía este código, llegó a decir: “Desafío a cualquiera a que me demuestre cómo filmar esta película” (Black, 1999, p.227 en Guiralt, 2012, p.89). Limitaciones que le hicieron plantearse abandonar el proyecto porque “Teníamos que eliminar todo lo que pudiera parecerse remotamente a una escena de amor; y porque teníamos que dejar perfectamente claro que no sólo Anna sufrió, sino que también lo hizo Vronsky”¹²(Behlmer, 1981, p.79 en Guiralt, 2012, p.89).

fantástico y de terror más que con el romántico y dotaría de una mayor importancia a este menoscabado filme. Desvalorización que se debe a no ser considerado una fiel adaptación de la obra original (Guiralt, 2012).

Por otra parte, Aguirre (2013), también contrasta la naturaleza de los cambios argumentales de la primera versión de 1927 frente a los estilísticos de la última adaptación británica de Joe Wright en 2012. En el primer caso, para este profesor de crítica literaria y fílmica, hay un incumplimiento de las expectativas hacia la obra de Tólstoi para satisfacer “los deseos de finales felices sino del público, al menos de la industria, que pensó que funcionaría mejor en taquilla” (Aguirre, 2013, s.p.). En la adaptación del 2012, en contraste, son las expectativas del “realismo” del público que entiende las “adaptaciones” como réplicas miméticas. Encontramos lo que ya anunciaba en la introducción sobre la problemática de los términos a que aludía Restom (2003), al entenderse la “adaptación” como una simple “traslación” o trasvase del contenido de la obra original. En la adaptación del 2012, se reproduce la historia original no obstante se presenta de forma diferente a la tradición representativa. Para Aguirre (2013), lo interesante a nivel discursivo es la contextualidad de las decisiones que se toman en cada caso con el fin de acoplarse a la cultura de su tiempo. En sus propias palabras:

Las preguntas aquí no son de orden estético valorativo, sino del texto como convergencia cultural de su tiempo, como síntoma comparable con otros momentos de la historia. ¿Por qué así ahora y entonces? Ya sea como tradición o como vanguardia, como continuidad o como ruptura, el texto aparece como el resultado de una serie de respuestas a las preguntas del momento. Un texto siempre es la concreción semiótica de unas decisiones estratégicas para comunicar algo y de una forma específica de hacerlo (Aguirre, 2013, s.p.)

Al mismo tiempo, Aguirre (2013) apunta que el texto de Tólstoi “mantenía un vínculo dialógico con su tiempo y otro con la tradición literaria, con el género novelístico que prolonga y transforma” (s.p.). En la versión de 1927 este vínculo lo teje entre el texto literario y los inicios del cine. Para este autor, *Love* (1927) será el inicio de una ramificación cultural del personaje literario de Anna Karénina. Un inicio de su camino en un nuevo arte, el cinematográfico, que a su vez se relaciona dialógicamente con otras artes. En suma, este empuje mantendrá con las otras versiones relaciones un diálogo, “tanto expreso o tácito, directo o indirecto, para aceptarlas o rechazarlas, para citarlas o ignorarlas. Todas (estas versiones) lucharán por convertirse en la referencia agonística de las posteriores, con la que se enfrentarán” (Aguirre, 2013, s.p.).

En este sentido, a modo de genealogía interpretativa, desde 1927 hasta 2013, ha existido todo un elenco de actrices que “han prolongado la línea de descendientes de Greta Garbo²¹⁸” (Íbidem). Este apunte remarca no sólo las relaciones dialógicas entre las adaptaciones de una misma obra y entre éstas y la obra original, sino las relaciones dialógicas entre las protagonistas literarias y las actrices que las encarnan. En el escenario de estas relaciones dialógicas existentes entre las diferentes actrices y sus filmes de referencia, encontramos que la versión del 2013 también juega con la bruma como elemento fantasmal y sobrenatural en la última escena. Si compramos fotogramas de las secuencias antes de que Anna se arroje al tren (Figuras 28 y 29), vemos una correspondencia entre las mismas, casi como si formaran parte de un mismo filme. Ambas siluetas aparecen veladas por la bruma que desprende el tren que las arrollará. Las dos aparecen de perfil, aunque una cabizbaja y la otra con la frente en alto, sin ser vistas por el resto de lxs personajes que componen la escena. Hecho que remarca su categoría de muerta en vida. Especialmente en el la Figura 299, donde la protagonista parece atravesar al empleado del tren. La eminente muerte resta invisibilizada y silenciada. Su vestimenta, parece incluso la misma, vistiendo las dos trajes oscuros, con una kazabraika de piel por encima de los hombros y un sombrero extremadamente parecido.



Figura 29. *Anna Karénina*. Brown. 1935.



Figura 30. *Anna Karénina*. Wright. 2012.

Cabe tener presente que dentro de estas relaciones dialógicas, entrarían también las que se establecen entre sus puestas en escena diacrónicas o sincrónicas y sus re-escrituras fieles a la original o sus adaptaciones libres. Elementos que a su vez se conjugan en relación dialéctica y discursiva, intertextual, con los tiempos en que se crean.

²¹⁸ La propia Garbo, como indica Aguirre (2013), se sucedió a sí misma en 1935 en lo que para este crítico es un caso insólito dentro de la historia del cine.

Ideas claves de literatura, bovarismo y cine

1. La construcción de la mujer como una otredad patológica concreta (el bovarismo), aparece en la encrucijada de los movimientos literarios del (Pos)Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo que, entre ellos, mantienen fronteras difusas. Existen reminiscencias románticas en escritores realistas y naturalistas como Flaubert, Zola, Dostoievski y Hardy.
2. Lxs Autorxs realists y naturalistas marcan, en general, la crudeza de la realidad con una variante de género: las literatas tienden a ser más sentimentales y subjetivistas, donde la literatura se convierte en ocasiones en una catarsis personal, mientras que los hombres se muestran más fríos, racionales y “objetivistas”. Hablan “desde fuera” siendo más cartesianos. Posible ligazón, tanto en literatos como literatas, de un mandato creativo vinculado al “pudoricidio” y la exaltación romántica de la subjetividad que, no obstante, en las mujeres se concreta, por socialización, en una mayor facilidad de pérdida del pudor al expresar emociones.
3. La construcción del bovarismo como paradigma literario decimonónico en la creación de las protagonistas femeninas, se desplaza más adelante, a sus adaptaciones fílmicas.
4. Bajo la influencia del quijotismo se encuentran variaciones de este mito encarnado por mujeres durante la época finisecular. En una de estas derivaciones, se forja una distinción, en clave de género, entre el hombre que se cree otro (paradigma del héroe altruista quijotesco) y la mujer que se cree otra (la antiheroína caprichosa y egoísta bovática).
5. Mientras que en el paradigma quijotesco masculino se acaba remarcando la locura romántica de la utopía, el paradigma bovático se convierte en distopía que advierte a las mujeres de los peligros de soñar “otros mundos posibles”, más allá de los preceptos de la domesticidad del ángel del hogar. Preceptos que mantienen el orden social y cuya ruptura lo pone en peligro.
6. Ambas distorsiones o disociación de la personalidad, se vinculan, a menudo, a la lectura de novelas como elemento contaminante y, por ende, pernicioso, remarcando el peligro de la imaginación como creación de otras realidades posibles.
7. Existencia de la representación de personajes masculinos bováticos contemplados como “débiles” y/o “cobardes”, es decir, vistos como poco “viriles” y por tanto “feminizados”.
8. Mientras que el Quijote tiene un fraternal compañero de andanzas, que le vincula en cierta manera a la realidad; por el contrario, Emma Bovary adolece de contraparte, reforzando la idea patriarcal de la competitividad entre las mujeres, especialmente dentro del ámbito amoroso.
9. Tanto en la literatura, como en el cine, el paisaje (como lugar/espacio) y el tiempo se construyen como metonimias de las protagonistas femeninas al invocar un desajuste espacio-temporal. El suicidio reconcilia este conflicto al romper con el tiempo, permitiéndoles escapar del lugar que no se ajusta a las expectativas creadas sobre su “verdadero yo”. No ocupan el tiempo y lugar que creen que les corresponde, sino uno percibido como inferior a su sentido de superioridad, hecho que les hace sentir que “no encajan”. Suicido como fuga y último viaje. La

trascendencia de la muerte por mano propia les hace “trascender” de la posición que ocupan, vivida como “inferior”, para pasar a “otro mundo” que las eleva. Única posibilidad de ascenso (social).

10. El bovarismo inmanente tanto en los personajes como en el lugar y el tiempo, simbolizan la “inmovilidad”, que a su vez se puede conectar con la pasividad (sexual) femenina como construcción socio-cultural presente en la literatura y el cine. El tedio, asimismo, se construye como una metáfora y producto de esta inmovilidad.
11. En adaptaciones de Anna Karénina, como la de Brown (1935), los efectos que rozan lo sobrenatural refuerzan el bovarismo de la protagonista al sugerirla como un fantasma, es decir: entre lo que es y lo que cree ser y entre lo que cree ser y cómo (no) es vista.
12. Necesidad “compulsiva” de seducir como forma de ser “vista” y por tanto “reconocida”, en una sociedad que les niega su individualidad. Su ser relacional, ser en función de los demás, siempre es visto por encima de su ser “individual”, ser en relación a ellas mismas.
13. Diferentes vertientes del bovarismo que oscilan entre un despertar de la consciencia femenina representada en obras como *The Awakening* (1899) y una crítica a la mujer burguesa, con ínfulas de ascensión social, al aspirar ser quien no es, como Emma Bovary. No obstante, aunque no fuera la intención de Flaubert, Emma suscitó posteriores resignificaciones feministas de la obra al representar, con el adulterio femenino, una ruptura de la moral y/o del orden (sexual) imperante sobre las mujeres.
14. Edna es una bovárica que difiere del arquetipo en puntos como el egoísmo o las ansias de ascensión social y acumulación material. Al mismo tiempo es consciente de sus anhelos quiméricos. Podría ser considerada un engranaje entre el quijotismo y el bovarismo al mismo tiempo que es un elemento de fuga de los mismos por su propia autoconsciencia.
15. Las bováricas, por lo general, se presentan como híbridos entre personajes de carácter y personajes de destino, cuyos fugaces contactos con la realidad las conecta con el tedio. Rompiendo, así, sus utópicas y delirantes fantasías, creadas justamente, para escapar del *taedium vitae* que marca, e inmoviliza, sus vidas.
16. Distinción entre el adulterio masculino y femenino. Las adúlteras literarias son rechazadas tanto por sus amantes como por la sociedad, llevándolas, en ocasiones, al suicidio. Construcción y sanción de la sexualidad femenina como destructiva y más conectada con la naturaleza, que se observa en autores como Hardy.
17. Dostoievski construye sus personajes femeninos en función del hombre siguiendo una lógica androcéntrica, mientras que Hardy, pone más énfasis en la mujer como centro de sus novelas. No obstante, sus actos siguen mediatizados por la mirada masculina que les otorga su significación (Eagleton, 2005), al igual que, posteriormente, sucede en la cinematografía donde el hombre lleva a cabo la acción de mirar y la mujer representa la acción pasiva de ser contemplada. Es decir, lo que Pérez Rúa (2000) denomina una “estructura genérica de la mirada” dentro del cine como disciplina.

El tedio como vacío existencial. Diferencias y similitudes con la melancolía

La resignación es un suicidio cotidiano

Honoré de Balzac, *La duquesa de Langevais*

Me da pánico el aburrimiento de vivir aquí (...)

en una casa a medias, que podría estar
tanto en remodelación como en ruinas

Ibsen, *Hedda Gabler*

La pretensión de este apartado es dilucidar las similitudes y las diferencias entre tedio y melancolía. Dos emociones que se han vinculado poderosamente con el suicidio. Al mismo tiempo, en las obras literarias finiseculares, tanto si se presenta el suicidio como reprobación social o como exaltación del mismo, el poso romántico subyace en ellas. La autodestrucción se atribuye, ya sea a una de estas dos emociones o a la conjunción de las mismas. Por otra parte, y como se verá, se puede realizar una equiparación entre el tedio y el superyó (ver apartado *Tedio, superyó y la encarnación de la estructura social*).

Green (2009), resalta la importancia de no obviar las emociones en el análisis literario. Analizarlas no quiere decir caer en sentimentalismos almibarados. Él, invoca poder pensar en estas emociones desde el lirismo, al que diferencia de la complacencia sentimentaloides. En un entrevista recogida en su libro *La letra y la muerte* (2009), le preguntan sobre el porqué siempre ha escogido la ausencia de sentimentalismo. En su respuesta él distingue entre emoción y sentimiento. En sus propias palabras:

La emoción no es el sentimiento. Cuando hablo de la pulsión, pienso en esa realidad interna tan bruta, tan salvaje, tan difícil, tan sobrecogedora, que tenemos que hacer algo con ella. Es por ello que desconfío mucho de la actitud sentimental (Green, 2009, p.118)

No se puede hablar del tratamiento del suicidio en la literatura y sus traslaciones fílmicas –ni del arte en general–, sin el análisis de las emociones, diferenciadas del sentimiento. Un análisis lírico que, aunque suene paradójico, debe hacerse, por tanto, sin sentimentalismos.

En el terreno de las emociones, se han realizado diferentes estudios desde ámbitos interdisciplinarios que, a menudo, atraviesan los ámbitos de la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, la sociología y la antropología²¹⁹.

Autoras como Fernández Poncela (2011), explicitan que el estudio de las emociones en las ciencias sociales y humanas, es relativamente reciente. Se inicia con fuerza a partir de los años 70 y 80 del s.XX, especialmente desde las corrientes próximas a la disciplina antropológica de *cultura y personalidad*²²⁰. Apoyándose en diferentes aportaciones teóricas, Poncela recuerda que la relación entre cultura y emociones va íntimamente ligada. En las expresiones artísticas y culturales, literarias y moralistas las han utilizado como motor de expresión. Desde la antropología de las emociones, éstas se ven como las formas en las que experimentamos el mundo, a la vez que las repuestas emocionales están vehiculadas por la cultura. Siendo a la par un subjetivo reflejo de la misma, a la vez que un resultado de su modelación. Es decir, no sentimos en estado puro. La cultura mediatiza aquello que sentimos y cómo lo debemos sentir y expresar. En términos psicoanalíticos, esta estructura social incorporada se vería como el superyó. Los seres humanos, prosigue Fernández Poncela (2011) citando a la conocida feminista Nancy Chodorow (2003): “significan las imágenes y prácticas culturales, las animan y recrean a través de procesos –proyección, introyección...– relacionados con la biografía propia, con estrategias y prácticas intrapsíquicas e interpersonales en el marco cultural” (Chodorow, 2003 en Fernández Poncela, 2011, p.2).

Las emociones son relaciones y, por tanto, productos de determinadas construcciones socio-culturales, expresándose en base a signos consensuados (Chodorow, 2003; Fernández Poncela, 2011; Breton, 2013). Las emociones como conjuntos de signos que, para Breton (2013), el ser humano tiene el potencial de desplegar aunque no las sienta. Emociones que son a la vez “interpretación, expresión, significado, relación, regulación de un intercambio” (Breton, 2013, p.1), que pueden cambiar tanto respecto al público que las ve y el contexto donde se producen, así como en la variabilidad e intensidad de sus manifestaciones, dependiendo de la singularidad de cada persona.

²¹⁹ Gilbert y Gubar, 1998; Gurméndez, 1997; De Rougemont, 1999, 2002; Pérez Rúa, 2000; Carotenuto, 2001, 2006; Chodorow, 2003; Bessa-Luís, 2004; Alberoni, 2008; Dvoskin, 2011; Misrahi, 2012; Shinoda, 2012; Bretón, 2013, Cortés Vieco, 2016, entre otras aportaciones.

²²⁰ Por ejemplo, en el caso español encontramos los estudios de Fábregat (1978).

Para este referente en la antropología y sociología del cuerpo y las emociones, cada individuo aporta esta singularidad en un patrón colectivo, como una nota en una partitura conjunta. Una singularidad que se desprende de su historia personal, psicología, estatus social, género, edad... y que a pesar de ella, debe ser reconocida por sus iguales. Por tanto, indagar en cómo se expresaban las emociones vinculadas al suicidio femenino en la época finisecular –y sus traslaciones fílmicas en el s.XX y XXI– aporta una visión cultural y estructural en perspectiva de género sobre el suicidio femenino.

Me gustaría concluir la introducción de este apartado con una cita de Dickens, escogida por Lodge (1988), extraída de *Tiempos difíciles* (1854). La cita versa sobre la sabiduría de la emoción que se presenta dentro de la occidental dicotomía cartesiana:

Ciertas personas sostienen –prosiguió, todavía titubeando– que hay una sabiduría de la Mente y que hay una sabiduría del Corazón. Yo no lo había supuesto así, pero, como he dicho, ya no confío en mí. Yo creía que con la Mente bastaba, pero tal vez no sea así. ¿Cómo iba yo a arriesgarme, esta mañana, a decir tal cosa? (p.258).

Tedio y Melancolía como construcción suicida

A veces creo que solo sirvo para una cosa en este mundo (...)
para aburrirme mortalmente.

Ibsen, *Hedda Gabler*

Tedio y melancolía, como emociones, han suscitado diferentes terminologías. Cada una de ellas otorga un matiz diferente a sus formas de concebirlas. Montesinos (2014) en *Melancolía y suicidios literarios*, apunta que la melancolía ha sido calificada de múltiples maneras: “enfermedad del alma”, “dolencia psicológica”, y peyorativamente “mera pose”, entre otros calificativos. Sitúa el inicio histórico de este concepto en Aristóteles y su insigne obra *Ética a Nicómaco* (349 a. C.). En este tratado se relaciona por primera vez melancolía y suicidio. A su vez, el filósofo griego, vincula

la melancolía con una fuerte dimensión creativa, la cual tanto puede provocar la producción de obras artísticas como la realización de actos filantrópicos (Montesinos, 2014). Apunto que esta vinculación entre melancolía y creatividad perdura en posteriores épocas románticas con la representación de la persona artista y creadora, como personaje melancólico que puede construirse una cierta pose –o impostura– para demostrar y validar el propio talento ante los demás. A su vez, Montoya (2018), recalca que otra de las conexiones de la melancolía es relacionarla con la sabiduría, la belleza y la sensibilidad. Virtudes que, según este autor, y tal como se verá más tarde, la diferencian del tedio.

Montesinos (2014), indica que “se podría escribir una historia de las letras universales en función de cómo éstas han abordado lo suicida-melancólico” (p.12), ya que esta asociación –“revelación” en palabras del propio autor– aparece en innumerables poemas, novelas, cuentos, ensayos, biografías y obras teatrales. A su vez, Coetzee (2003), testimonia en su novela *En medio de ninguna parte*, que el suicidio es la más literaria de todas las aventuras por encima del asesinato. Para remontarnos a estas primeras asociaciones es imprescindible recurrir al término clásico de bilis negra, que es el nombre con el cual se conocía a la melancolía.

Acuñado en la época griega, la bilis negra estaba sujeta a la teoría de los humores. Como se conoce, en la Grecia clásica, se realizaba una asociación entre los cuatro elementos naturales (fuego, tierra, agua y aire), imbricados con sus correspondientes fluidos corporales (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra). Toda dolencia, en este período, se entendía a través de las formas de vinculación entre estos cuatro elementos (Gastó, Navarro, Catalá, 2009). La humoral hipótesis griega perduró casi sin apenas variaciones hasta el siglo de las luces. Hipócrates, y más tarde Galeno, asociaron a cada humor un estado psicofísico determinado. En esta cosmología la bilis negra representaba un estado/carácter melancólico y depresivo. La emoción, se asociaba por tanto, al cuerpo y a sus fluidos. Así como a una alquímica mística entre estos fluidos y los cuatro elementos.

Antes de entrar en las similitudes y diferencias entre melancolía y tedio, así como en sus diferentes conexiones realizadas entre estas emociones y el suicidio, es menester hacer una primera distinción entre ellas. La melancolía se basa en una añoranza del pasado, mientras que el tedio se centra en un presente sin fin. José Luis Canales (2013) aporta que “la melancolía es una marcada sensación de que el pasado era mejor que el presente” (p.79). En palabras de Starobinski (2007), está vinculada a

personajes que no viven completamente en el presente al estar rodeados de memoria. Hay no obstante, en la melancolía, una esperanza de que el pasado pueda volver a repetirse o una oportunidad de recrear ese pasado en el presente a partir de la rememoración. La melancolía, es a su vez, por tanto “(...) la memoria donde fermentan todas las pasiones”²²¹ (Bessa-Luís, 1988 [1979], p.212). Por contra, el tedio, como emoción en el presente, es una resignación infecunda, árida y baldía.

Melancolía y tedio se conectan con la soledad, con la diferencia que en el tedio no se puede desertar de la misma mientras que la melancolía es una “resignación paciente”²²² (Gaskell, 2012, [1853]). Otra distinción *a priori*, es que la melancolía es una etapa de lasitud y de desilusión transitorias que en el tedio se vuelven perennes. Tal y como Balzac (2008, [1836]), en la *Duquesa de Langeais* expresa, el tedio comporta: “esas decisiones tomadas que expiran en el umbral de la puerta” (p.109). Cabe considerar, como apunte, el concepto portugués de nostalgia o melancolía llamado *saudade*. Bessa-Luís (2004) la resume como:

Saudade no es precisamente un sentimiento de pérdida del objeto amado, sea éste, tierra, tiempo o persona. Es la creencia cosmológica de que la naturaleza está hecha de vida confusa; una especie de desorden primitivo que sólo puede proyectarse en lo indistinto (p.65).

Una *saudade* que conecta con la melancolía a través de aceptar la confusión de la vida, el desorden de lo indistinto, la sabiduría y la belleza que mira al pasado y lo convierte en presente. Mientras que el tedio es la pérdida total de la fe, es un marasmo, en el sentido que el individuo vive en un vacío exangüe, en una soledad pétreo.

Profundizar en el tedio como concepto emocional y sus respectivas transformaciones históricas, arroja luz a la distinción, a veces sutil, entre tedio y melancolía. El tedio, o *taedium vitae*, como toda construcción social de una emoción, ha sufrido diversas transformaciones y acepciones a lo largo de la historia. Svendsen (2006) arguye que “el tedio constituye un fenómeno impreciso y polifacético” (p.10). Si nos centramos en la época estudiada, el autor prosigue que el Romanticismo es la corriente ideológica clave en el sentido moderno que se le adjudica al tedio.

En la misma línea, Rodríguez Rivero (2006) asevera que es a partir del período romántico, que el tedio empieza un proceso de democratización que culmina en

²²¹ La cita más que de un texto teórico es una frase dentro de *Fanny Owen*, novela de Agustina Bessa-Luís (1979).

²²² Definición extraída de la novela *Ruth* de Elisabeth Gaskell (1853).

la Modernidad. Para este autor, después de la Primera Gran Guerra, “el aburrimiento se ha convertido en enfermedad universal, al menos en Occidente, infectando definitivamente a todas las clases sociales” (p.1). Por tanto, se puede decir que el Romanticismo cambia la comprensión del tedio a la vez que a partir de este período se va democratizando como emoción, llegando con la Modernidad a todas las clases sociales. Para Cebreiro (2012), el tedio, así como sus acepciones de *spleen*, *ennui* y *noia*:

Es un concepto emocional indisociable de la dinámica industrial instaurada en la ciudad moderna. En este sentido, puede leerse como síntoma de una profunda modificación en el horizonte estético y sociológico de la narrativa en la segunda mitad del siglo XIX (p.1).

Por consiguiente, no sólo hay una incidencia de la corriente romántica en el cambio de visión del tedio, sino que, como indica Cebreiro (2012), hay una correlación directa con las transformaciones derivadas de la Revolución Industrial que condicionan las estéticas desde esta perspectiva sociológica.

El tedio, antes de llegar a este período industrial, empezó como una emoción masculinizada de las clases altas y el clero, para posteriormente feminizarse a la par que se democratiza. Se asocia, en el primer cristianismo, al nefando pecado de la ociosidad. El ejemplo más notable de esta representación llevada a la literatura es el de *Oblómov* de Goncharov (1859). Tedio visto como “madre” de todos los pecados y vinculado a la *acedia* medieval. Este concepto en desuso y degradado a pereza, vinculado a pecado capital, se relacionó estrechamente con la melancolía, destacando también en él la puesta en funcionamiento de la capacidad fantasmática (Cebreiro, 2012). Acedia y melancolía griega se relacionaron intrínsecamente en autores como San Jerónimo en el s. IV, como si las dos emociones compartiesen un *pathos* común.

Esta *acedia* medieval, relacionada no sólo con la pereza sino también con el aburrimiento, se distingue del tedio en que la primera “es un concepto de naturaleza moral en tanto que *tedio* en su uso más habitual, alude más bien a un estado psicológico” (Svendsen, 2006, p.62). La *acedia*, prosigue Svendsen (2006), deriva de *Kedos* que significa “cuidado” o “preocupación” y un prefijo de negación. Se puede agregar por tanto, que significa la no preocupación o el no cuidado hacía unx mismx, hacía Dios y hacia la vida. Svendsen (2006) alude que otra diferencia significativa es

que el tedio afecta a las masas, en sintonía con su democratización ya aludida, mientras que la *acedia* afectaba sólo a una minoría.

De esta visión primigenia de tedio como *acedia* en las culturas cristianas occidentales, resurge la idea de Pascal (Montoya, 2018) del tedio como alejamiento y falta de fe en Dios. De hecho, Pascal, como uno de los primeros teóricos que abordan el tedio desde la vertiente filosófica, posibilita el trasvase del medieval concepto de *acedia* al concepto moderno de tedio, al identificar el aburrimiento como vacío. Para él, este vacío se concretaba en la citada ausencia de fe en Dios. Este filósofo francés remarca que “el hombre sin Dios está condenado al tedio” (Montoya, 2018, p.33). Para Svendsen (2006), Pascal recoge la idea ya establecida en el *Eclesiastés* que arguye que “todo lo que el hombre hace sin Dios, carece de sentido, es vacua vanidad” (p.65). El autor aduce que para esta visión pascaliana “sin Dios, el hombre no es más que nada, vacío, y el aburrimiento es la percepción de dicha nada” (Svendsen, 2006, p. 64-65). Por tanto la vacuidad, el vacío existencial que comporta el tedio, aunque ahora oscurecido, se liga histórica y teológicamente a la ausencia de Dios. Una distinción entre la *acedia* medieval –que más adelante se bifurca en tedio– y la melancolía propiamente dicha, es que:

La *acedia* se distingue de la melancolía por cuanto que aquélla quedaba ligada al alma, en tanto que ésta lo estaba con el cuerpo. La melancolía resultaba, por tanto, “natural”, mientras que la *acedia* presenta implicaciones morales más profundas. Por otro lado, es digno de mención el que, mientras que la melancolía es un concepto ambiguo que abarca tanto enfermedad como sabiduría, la *acedia* permanece como un concepto puramente negativo (Svendsen, 2006, p.64).

La representación de la melancolía resulta, pues, menos peyorativa al verse como enfermedad del cuerpo más que del alma, teniendo en este último caso connotaciones morales. Pascal (Svendsen, 2006; Montoya, 2018), ve en el vacío del tedio –ese vacío de Dios– la causa de la búsqueda de *divertimentos* que alejan aún más de su remedio –el encuentro con Él–. Como indica Svendsen (2016), la melancolía puede encontrar en sí misma la cura mientras que la *acedia* sólo puede curarse en el exterior, no sólo a través de Dios sino a través del trabajo. Consideración, la del trabajo, que podría ligarse, a mi modo de ver, con la ética protestante que ve en él el acercamiento a Dios, en un *ascetismo intramundano*²²³. A su vez, el divertimento visto como una *fatua vanidad*, condena moralmente la búsqueda de diversión convertida en

²²³ Véase Weber, M. (2012). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona:Alianza Editorial

devaneo. Svendsen (2006), indica que no será hasta el s.XIV que la *acedia* deja ser considerada pecado al ser vista sólo como enfermedad. No obstante, este autor puntualiza que tanto la *acedia*, como posteriormente el tedio, siguen acarreando conceptos morales negativos cuya impronta se puede rastrear hasta la actualidad.

Paradójicamente, el tedio, en esta acepción más pascaliana, se pone de moda en los salones del s.XVIII donde “quien no lo padece (o finge padecerlo) no existe. Aburrirse es ser lúcido, estar de vuelta de todo, formar parte de la cofradía de los que saben” (Rodríguez Rivero, 2006). Con la Revolución Francesa se introduce el valor de la subjetividad donde, a partir del s. XVIII, los hombres²²⁴ se conciben como seres individuales que deben realizarse a sí mismos, independizándose de Dios. En paralelo, la industrialización revoluciona también el tiempo e introduce la idea del ocio que, promulgándose en la burguesía, inicia un proceso de universalización.

Respecto a la democratización del tedio, Cebreiro (2012) indica que mientras el término se laicizó durante el Renacimiento, se colectivizó en el XIX. El tedio moderno, prosigue Cebreiro (2012), carece del brillo de la melancolía todo y que se acentúa su capacidad fantasmática. Indica que en esta línea, en obras como *Madame Bovary* (1857), se encuentran pasajes que bien podrían haberse referido a la *acedia*, no obstante el lugar propio del tedio se sitúa en la metrópoli, siendo su espacio preferente el que se encuentra entre la muchedumbre. Asimismo, aporta Cebreiro (2012), que el concepto de *spleen* aparece en un diccionario de 1848 definido como fastidio, disgusto o cansancio de la vida, que hace aborrecerla como una carga demasiado pesada. A su vez, *ennui* se relaciona con *nausea* o *noxia* y en una etimología más estricta con la expresión latina *esse in odio*, “ser objeto de odio” (Kuhn, 1991, p. 5-6).

En definitiva, las causas atribuidas a la extensión del tedio son múltiples. Alfred de Musset (Lesmes, 2009), que fue testigo del fracaso revolucionario, alude a este hecho, sin olvidar el crecimiento de las ciudades, la revolución industrial, la aparición de la sociedad de masas e incluso la progresiva democratización que entonces experimenta Europa, unido a las luchas por la independencia en el continente americano. Democratización decimonónica que enojó a lxs que se sentían integrantes de una *aristocracia del espíritu* (Lesmes, 2009). La extensión del tedio decimonónico hace que aparezca, como telón de fondo, en innumerables obras literarias. Cebreiro (2012)

²²⁴ Se utiliza aquí el concepto hombre, ya que esta concepción estaba masculinizada. Aclaro este uso consciente de la palabra “hombre” en clave de género para no confundirlo como una posible universalización.

indica que Baudelaire llegaría a afirmar que el *ennui* es fuente de toda enfermedad y también de todo progreso. Sin olvidar que el propio poeta veía el progreso como doctrina de perezosos. Es, desde este prisma, que se encuentra el rasgo más concomitante del tedio moderno como fenómeno socio-cultural: una marca de rebeldía frente a una época que impedía que las personas pudiesen quedarse quietas y/o ensimismadas (Kierkegaard 2000).

En la novela *La cura Schopenhauer* (Yalom, 2014), aparece muy bien documentado una mención a la visión de Kierkegaard y del mismo Schopenhauer sobre el tedio:

Kierkegaard afirma que algunos individuos tienen una doble desesperanza; es decir, están desesperados, pero se autoengañan tanto que no se dan cuenta. (...). Lo que quiero decir es esto: la mayor parte del sufrimiento es consecuencia de dejarse llevar por los deseos (...) Schopenhauer aseguraba que así era la condición humana: deseo, saciedad momentánea, tedio, más deseo (p.108).

La aparición en escena de la *mujer aburrida* no irrumpe hasta la novela del s.XIX, aunque lo hace con fuerza. Rodríguez Rivero (2006), recurre a Emma Bovary (1856) y Anna Karenina (1874) para ilustrar el paradigma de la(s) mujer(es) atrapada(s) en insulsos matrimonios sin pasión, donde el tiempo “se despliega como continuum sin fisuras, enfermas de anhedonia, ese estado que se define por la ausencia de sentimiento de placer” (p.2). Este autor expresa que el epítome de esta *mujer aburrida* decimonónica es la Nora Helmer de *Casa de muñecas* de Ibsen (1978). Gran parte de estas figuras literarias femeninas escapan del tedio a través del adulterio –como recurso literario– para “acabar con su estado de frigididad emocional” (Rodríguez Rivero, 2006, p.2). Siguiendo a este autor, “La carrera literaria del aburrimiento” (Íbidem) es una forma de mostrarnos de manera tragicómica y grotesca de lo que él denomina “la enfermedad moral” (Íbidem). El aburrimiento visto, por tanto, como signo de la decadencia. Una felicidad declinante.

En este marco que entiende las emociones como construcciones sociales enmarcadas en contextos culturales e históricos determinados, debemos enfocar el análisis concreto del tedio y la melancolía y sus vinculaciones con el suicidio femenino decimonónico. Zambrano (2006), en relación a la muerte de Emma Bovary, subraya asertivamente que es, quizás, el primer suicidio que se realiza no por cuestiones amorosas, sino por una emoción tan moderna y contemporánea como puede ser el

aburrimiento. Un aburrimiento que llega a tal grado de intensidad que roza no sólo el desencanto sino “la náusea por la vida” (Zambrano, 2006, p.177).

Resulta curioso que Vargas Llosa (2011), en su exhaustivo y célebre ensayo *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, apenas hable de las circunstancias vitales que obligan a la protagonista a arrostrar las consecuencias de un tedio supino, que como se ha visto, Zambrano (2006) consigna como causa fundamental de su muerte. Como decía Fontane (2010 [1894]) en *Effi Briest* “el hastío, ese enemigo mortal de toda joven con inquietudes” (p. 284).

Zambrano (2006), a través de explorar el tedio de Emma Bovary, se apoya de hecho, en el nihilismo pesimista de Schopenhauer para recuperar la idea de que la suicida no se quita la vida porque quiera morir, sino porque está en desacuerdo con las circunstancias vitales que le ha tocado vivir. Se puede añadir, en este punto, que Schopenhauer (1999, [1819]) vinculaba el suicidio con la máxima afirmación de la voluntad de vivir:

El suicidio lejos de negar la voluntad de vivir, la afirma enérgicamente. Pues la negación no consiste en aborrecer la vida. El suicida ama la vida; lo único que le pasa es que no acepta las condiciones en que se le ofrece. Al destruir su cuerpo no renuncia a la voluntad de vivir sino a la vida. Quiere vivir, aceptaría una vida sin sufrimientos y la afirmación de su cuerpo, pero sufre indeciblemente porque las circunstancias no le permiten gozar de la vida. La voluntad de vivir se encuentra tan cohibida en el fenómeno de su individuo aislado, que no puede desplegar su vuelo (...) (en Zambrano, 2006, p.305).

En este aspecto, la mujer suicida decimonónica deserta del orden natural que se le impone, no de la vida *per se*.

El vivero de referencias literarias, dentro de esta *carrera del aburrimiento* de la que escapan con el adulterio²²⁵, es larga. Fruto de una cuidadosa criba encontramos adúlteras por aburrimiento como Emma Bovary, Anna Karenina, Edna Pontellier, Effi Briest, Thérèse Ranquin y Ana Ozores, entre otras muchas que viven un vacío existencial. Se suman, a las ya citadas, Madame Rênal²²⁶, Katerina Lvovna Ismailova²²⁷, Rosamond Lydgate²²⁸, la anónima protagonista del cuento de Maupassant (1891) de *Una aventura parisiense* o la Lady Alroy del cuento de Wilde²²⁹ (1891). Sin olvidar a la

²²⁵ Ya sea que éste se consume o se ensueñen con él.

²²⁶ *Rojo y Negro* (1830).

²²⁷ *Lady Macbeth de Mtsensk* (1865).

²²⁸ *Middlemarch* (1869).

²²⁹ *La esfinge sin secreto* (1891).

ya mencionada *Judit Fürste* (1884), ni a la *Ruth* de Elisabeth Gaskell (1853). Novela, esta última, que es un verdadero tratado sobre el tedio femenino. Otros íconos literarios que reúnen una miríada de características similares serían Luisa²³⁰, *Dolores*²³¹ (1867), *La señorita Júlia*²³² y la inolvidable Cio-Cio-San, la inmortalizada Madame Butterfly en la obra de Puccini (1904)²³³. Finalmente, las dos protagonistas de las obras seleccionadas para analizar en profusión, son a su vez paradigmas de novelas que muestran, sin ambages, los recónditos pliegues del aburrimiento sin sentido. Pero hubo muchas más, pues autores como Pérez Galdós o Hawthorne, pasando por Balzac, Turguénev y E.T.A. Hoffman, dedicaron inolvidables páginas tanto a las burguesas aburridas, como a sus ciegas esperanzas de escapar del tedio al que estaban condenadas en menoscabo de su salud.

El concepto de *taedium feminae* ilustra no sólo la melancolía femenina sino el sopor y el vacío que comporta un tedio en clave de género. La resignación casi beatífica del ángel del hogar abocaba a las mujeres a un tedio específico: una monotonía (casi) abacial. El adulterio literario, en no pocos casos, era una salida fácil que las salvaba momentáneamente de su desabrido apego a la vida hogareña. La ruptura del orden se recomponía con su suicidio como forma de ostracismo extremo. En *La Malibrán, pasión y muerte* se cita que “aquella que decide romper la barrera entre sus deseos y el mundo es arrojada a la pira de la incertidumbre y la soledad” (Malibrán, 2008, p.28). Las protagonistas estudiadas, se presentan, acuciadas por deseos que no devendrán en reales, en un doble espejo que las retrata tanto como ávidas lectoras de vidas fingidas, así como en protagonistas de vidas vacías. El espejo, en forma de metáfora y advertencia, que representa a las mujeres reales que leen novelas siguiendo el rastro y el camino de Emma Bovary como modelo. Lectoras que para romper el tedio hogareño se sumergen en novelas “peligrosas”, corrompedoras, que las sepultan bajo los escombros de indecorosas fantasías²³⁴. Mujeres representadas por leyentes sin vida propia, sin autorrealización, huecas, que se refugian en un mundo de remembranzas no vividas

²³⁰ *El primo Basilio* (1878).

²³¹ Soledad Acosta de Samper (1867).

²³² Strindberg (1889).

²³³ El compositor italiano se inspiró en el cuento de John Luther Long (1898).

²³⁴ Volviendo a las analogías con el Quijote, Bautista (2015) menciona que en la obra cervantina la literatura se concibe “como metonimia de la vida, es decir, una alegoría del poder cautivador de los libros” (p.108), que ha estado presente en diferentes períodos históricos. El mismo Garcilaso de la Vega decía que “hay libros que matan hombres” (en Bautista, 2015). Metonimia de la literatura como vida, también presente en la visión contaminante de los libros románticos en la psique femenina durante el período decimonónico.

hasta que éste, irremediabilmente, se rompe. Transidas sólo por las emociones de las novelas, desgajadas de todo mundo exterior, destinadas a un confinamiento obligado, donde la soledad se convierte en su mísero hospedaje. Alejadas de cualquier ribete social que al mismo tiempo anhelan, las mujeres burguesas representaban un limbo, un umbral, un espacio liminal entre la representación de la mujer aristocrática y la mujer del vulgo. Aspirando a diferenciarse de las últimas sin ser confundidas con las primeras, por la degeneración moral que representaban. Es decir, recuérdese que en la Revolución Francesa, la emergente clase burguesa quiere elevarse como estandarte moral delante de una aristocracia a la que representa como degenerada. Al mismo tiempo que desea distanciarse de la masa que para ellxs representa el *vulgo*.

Philippe Ariès (1973), muestra como la familia burguesa en su intento de distinguirse y distanciarse de estos dos polos, se comienza a recluir en sí misma a partir del s.XVIII en base a un sentimiento de clase y a la búsqueda de intimidad y de privacidad, creando un espacio segregado. Las barreras se delimitan encerrándose dentro del núcleo familiar progenitores/progenie, aislándose de las clases subalternas. En palabras del propio historiador: “La familia moderna se aísla de la sociedad y opone a esta sociedad el grupo solitario de padres e hijos” (Ariés, 1973, p.534). Mientras que la pretensión de separación con las clases subalternas es clara, por contra, aunque anhelan distinguirse de la aristocracia al mismo tiempo quieren ser admiradxs y aceptadxs por ella. Aristocracia que los ve tan vulgares o más que al pueblo llano.

Retratistas del tedio femenino, lxs literatxs finiseculares retratan historias contrafactuales que resiguen el filamento de estas vidas convertidas en oraciones mudas. Asimismo, para Jaime Fernández (2012), estxs autores intuyeron que el tedio predominaba en las mujeres más que en los hombres dentro de la burguesía provinciana. Tal y como remarca “a fin de cuentas ellos eran los dueños de la situación y de una u otra forma se las arreglaban para evadirse de la cárcel del aburrimiento” (Fernández, 2012). Siguiendo la línea de Rodríguez Rivero (2006), Fernández (2012) explicita que las novelas románticas, que se escribían para las burguesas provincianas, eran de los pocos vademécums de los que estas mujeres disponían para dar el salto a un adulterio que las rescatase del tedio.

Feminismos, cuerpos y deseos. La construcción del género, el amor y la sexualidad en el tedio decimonónico

El cuerpo de la mujer es una masa de temor.
La eterna batalla entre Dios y el diablo
encuentra una expresión agónica
en el combate de sus miembros en tensión
contra los molestos brazos de su ilícito amante.

Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*

Kate Millett (2017), autora de la famosa frase de que el amor ha sido siempre el opio de las mujeres²³⁵, concreta que el sentimiento amoroso es el único estado de desinhibición sexual que se les ha permitido a éstas. No obstante esta sublimación sexual a través de la emoción amorosa sigue estando manipulada por la misoginia patriarcal. Es decir, el ansía sexual sólo puede manifestarse en clave femenina a través de un anhelo amoroso construido socialmente sobre el *bon sens* masculino. Mediatizado por esta mirada patriarcal, es como se subyuga a las mujeres. Lo que Millett (2017) denomina una *Política sexual*.

No en vano, Silvia Federici (2013), arguye que es a través de la ideología amorosa que se ha subyugado a las mujeres en un trabajo doméstico devaluado, al que asimila con la esclavitud. Y, de hecho, ligado a una acumulación capitalista primigenia de la fuerza de trabajo femenina. Con el concepto de *Patriarcado del salario* profundiza en cómo el sistema capitalista, nacido de la Revolución Industrial, da una vuelta de tuerca al patriarcado creando una jerarquización entre trabajo productivo masculino y reproductivo femenino. El primero valorado a través del salario y el segundo devaluado por su ausencia. No obstante, ha sido este trabajo invisible, que reproduce la fuerza de trabajo, el que sustenta al capitalismo. Ideas similares en torno al amor como sistema de

²³⁵ Realizando un giro a la célebre frase marxista sobre la religión como opiáceo del pueblo. Por tanto, la asimilación que también hace Millett (2017) del amor como religión opresora en la dominación simbólica y “voluntaria” de las mujeres.

dominación masculina, como se sabe, ya las sustentaba Simone de Beauvoir (2018 [1949]) entre otras grandes referentes de las teorías feministas. Cabe recordar que Beauvoir mencionó que sólo cuando la mujer pudiese amar desde su fuerza, sin buscar en el amor la fuga de ella misma, podría afirmarse sin humillarse. Ese día, para la existencialista francesa, el amor dejaría de ser una trampa mortal para convertirse, igual que en el hombre, en una fuente de vida.

Por tanto, la política amorosa y sexual es para la(s) mujer(es) un peligro de sumisión a un orden que la(s) atrapa y la(s) explota en diferentes niveles: corporal, intelectual y material. A través de la incorporación de un amor hegemónico que debe amar desde la debilidad, ocultando la fuerza, la(s) mujer(es) incorpora(n) una subjetividad que le(s) impide su plena individualización en una sociedad donde esta individualidad se ensalza. Bajo la mirada del orden simbólico individualista, sus sexualidades pasivas y sublimadas en el ámbito sexo-afectivo –no poder tener sexo sin amor bajo pena del estigma²³⁶–, las sitúa como unos seres incompletos, objetos de deseo pero no sujetos del mismo. Reapropiarse de su sexualidad –como sujetos deseantes– las completaría como individuos plenos. Cortés Vieco (2016), parte de la *Política sexual* de Millett (2017) para aportar que la efervescencia decimonónica:

...abrazo la expresión caudalosa de las emociones, la rendición a las pasiones, el sufrimiento por amor, la melancolía y la indolencia que desembocan en la autodestrucción. Todo ello, aunado a la mujer como sublime artefacto poético, feminiza una muerte voluntaria, que rara vez es heroica, ejemplar o altruista. (p.16)

Por tanto, la feminización de estas emociones convierte a la(s) mujer(es) en receptáculo(s) y arquetipo(s) de una serie de prototipos emocionales que hilvanan el amor con la melancolía y la autodestrucción. El tedio se puede añadir en esta tríada emocional resaltando, a su vez, la aportación de Vieco (2016), cuando se refiere a que las muertes voluntarias femeninas están absentes de heroísmos o cualquier otra emoción altruista.

La mujer, así emocionalizada, representa una muerte erotizada bajo una mirada voyerista masculina. A la vez, se desprende que la “mujer”, como construcción de la alteralidad, reúne las características emocionales que no deben tener los hombres. Sus posicionamientos emocionales vinculados a la fragilidad y a la vulnerabilidad, son un paradigma de aquello a lo que la virilidad no se debe asemejar. Por tanto, los hombres

²³⁶ Recuérdese a Edna Pontellier especialmente.

que se alinean en esos parámetros serán representados como púberes, andróginos y/o afeminados. Recuérdese que el *Werther* de Goethe aúna unas características prototípicamente “femeninas”²³⁷.

Es, generalmente y como relato normativo, un amor pasivo/emocional femenino como reverso a un amor activo/sexual masculino. Mientras el amor activo masculino les lleva a la búsqueda de mujeres como conquista y divertimento contra el tedio; el amor pasivo femenino – sexualmente reprimido y como receptáculo del deseo sexual del otro–, lleva a las mujeres al tedio por la parálisis que representa. Este amor pasivo, acumulado y expresado en exceso, lleva justamente a que los amantes se hastíen de las mujeres conquistadas, de su excesiva complacencia y de sus caprichos como demandas de atención. Preceptos presentes en la literatura decimonónica son el *amor fou* de las mujeres frente a la aventura erótica de los hombres.

Cuando la mujer rompe el normativo amor pasivo y lo convierte en activo deviene en la *femme fatale*. *Fatale* al asumir un rol masculino que lleva a los hombres a la tragedia al situarlos en el papel femenino. Bueno (1996), la denomina también el *ange noir* como representación de mujer fuerte, independiente y dominante que, enfrentando toda traba moral o social, deja en libertad absoluta sus deseos y su sensualidad creando así un fuerte vínculo con el hombre. Dotada, a su vez, de los “caracteres masculinos que a éstos se les atribuyen” (Bueno, 1996, p.60). La antítesis, por tanto, a un *ange blanc* que encarna la multitud de formas en que se representa la pureza “virginidad, juventud, maternidad, ofreciendo al hombre cariño y devoción” (Bueno, 1996, p.60). El ángel del hogar, como símbolo virtuoso de la mujer débil, dotada de los tradicionales atributos femeninos. Lo que nunca sucede como representación, en estas novelas, es un amor igualitario, con roles que se intercambien al azar y al mutuo deseo. Si una mujer asume el papel activo atribuido al hombre, el hombre debe asumir el papel de la mujer, en una imposibilidad de intercambio fluctuante de roles. Rígido binarismo que refuerza la jerarquía sexual y condiciona las emocionalidades y respectivas subjetividades.

El amor, ese bisílabo tan inconveniente para la mujer, la atrapa y la inmoviliza; o la activa y la estigmatiza como objeto deseado y repudiado a la vez. Soledad femenina como destino que conjura al tedio. Vacío existencial de inconmensurable asimetría y por tanto, de incompreensión amorosa. El hombre representado en su virilidad como

²³⁷ Obviamente, como construcción sexual de aquello que se considera femenino y masculino vistos en oposición y al mismo tiempo como factores diferenciales de la producción de alteridad

verriondo, y la mujer sumida en la pudibundez normativa de la virtud soto pena de ser estigmatizada –y paradójicamente deseada– como *ange noir*.

En la contextualización cultural de las emociones, la excesiva demostración de pudor que se les demanda a las mujeres queda fuera de contexto (social) en la actualidad. En este sentido, reacciones físicas como el rubor han de ser suavizadas ya que, como indica Pérez Ríu (2000): “la victoriana afectación de ingenuidad y rubor rayan el ridículo a los ojos de un espectador contemporáneo” (p.264).

Por otra parte, como se ha visto con anterioridad, las novelas románticas eran guías eróticas “clandestinas” donde la pasión y la aventura, como antídotos al tedio, se encontraban en el adulterio (Rodríguez Rivero, 2006; López Fernández, 2012). Se puede decir, por tanto, que mientras las leían, estas novelas eran las sustitutas de la disipación carnal prohibida por el pudor. Respecto a esta sublimación sexual, López Fernández (2012) prosigue su argumento diciendo que, “al identificarse con sus protagonistas femeninas, aliviaban la frustración erótica y de paso se dotaban de una identidad imaginaria, a juego con sus deseos y ensoñaciones y en las antípodas del patrón social en el que se las encajonaba” (s.p.).

Lo que denomino un *bovarismo erótico* que se retrata en cuadros como los de Casas, donde una mujer lánguidamente tumbada en un diván, muestra un rostro post-orgásmico²³⁸ mientras en su regazo descansa una novela romántica. Este tópico pictórico, analizado en clave de orgasmos clandestinos por autores como Bram Djikstra (1994), López Fernández (2012) o Arias (2012), se encuentra en encumbrados artistas como Santiago Rusiñol (Figura 31), Jean-Jacques Henner (Figura 31. *Joven decadente. Casas. 1899.* Figura 32. *La femme qui lit. Jean-Jacques Henner.1889.* Albert Moore, Charles Joshua Chaplin o Anglada Camarasa, entre otros. Pintores que, de forma más o menos explícita, representan una mujer erotizada de forma pasiva, ligada a la lectura de unas novelas románticas que, por analogía, serían como las actuales novelas erótico-románticas femeninas. Al mismo tiempo, la lectura se confirmaba como un peligro para la virtud de las mujeres.

²³⁸ La relajación de los rostros y la postura corporal de las mujeres han hecho teorizar a historiadores del arte que esa composición pictórica sugería, sin mostrarlo diáfananamente, un orgasmo oculto. Orgasmo que era la consecuencia de las fantasías eróticas que la novela había suscitado al ser leída.



Figura 31. *Joven decadente*. Casas. 1899. **Figura 32.** *La femme qui lit*. Jean-Jacques Henner. 1889.

Sobre el tema de la lectura como contaminante o causa de locura, en Emma Bovary se ha de tener presente que a veces se le ha adjudicado leer “mala literatura” en su versión de “folletines románticos”²³⁹. No obstante, Goater (2005) apunta, acertadamente, que esta visión no es más que un prejuicio sobre la mujer lectora ya que Flaubert menciona que lee a célebres escritores como Walter Scott, Lamartine o Víctor Hugo. En una dirección parecida, Fraysse (2004) alude que incluso Nabokov, el cual critica a Emma como una mala lectora, admite que al menos algunas de las novelas que leen están reconocidas como buena literatura. En el fondo, lo que se le critica a Emma – como arquetipo de mujer lectora–, es “que no sepa leer” aunque lea buenos libros. La justificación de ser “mala lectora” recae en que lee llevada por su deseo de evasión y fantasía huyendo de la realidad. Es decir, Nabokov resalta que el tema no es si lee buena o mala literatura – “but good or bad is not the point” (Nabokov, 1980, p.136) – sino su actitud de lectora que lee según su deseo, dando así alas a sus veleidosas quimeras y sus fantasías interpretativas. Elementos que se conjugan para llevarla a repetir siempre el mismo escenario. Se critica su obsesión y su lectura por placer como si se estableciese una diferenciación de género entre las mujeres que no saben leer aunque lean buenos libros (no saben interpretarlos, lo hacen por placer emocional), y los hombres que si saben interpretarlos a través del estudio y el raciocinio. Estigma que se crea entorno a la mujer como lectora obsesivo-compulsiva que no sabe discernir la realidad de la ficción y por tanto la lectura es perniciosa para ella porque no sabe filtrarla.

²³⁹ Cabría tener en consideración bajo qué parámetros se considera un pieza literaria como “buena” o “mala”, dentro de una jerarquía del poder en la creación del conocimiento que oscila dependiendo las épocas históricas, sus cánones estéticos y el poder de definir que ostentan las élites intelectuales del momento. En este sentido, entrarían los debates y críticas feministas acerca de que la literatura escrita por mujeres se ha considerado muchas veces como una literatura femenina de “segunda categoría” y no como literatura universal.

Para Dijkstra (1994), las mujeres se representan a mediados del XIX como melancólicas, sin capacidades de afrontar las dificultades corporales y mentales. Débiles física y corporalmente, que no obstante podían caer en un onanismo que ocultarían en el sueño. Como indica el autor:

Cooke²⁴⁰ ya había advertido que incluso las jóvenes de apariencia más inocente podrían convertirse en adeptas y ocultar su vicio bajo la máscara del sueño. De aquí que los que quisiesen atrapar a la joven masturbadora con las manos en la masa, debían husmear en su reposo. De esta manera, la simple visión de una mujer durmiendo acabó provocando fantasías eróticas de voyeur en el amante del arte de finales del siglo pasado” (Dijkstra, 1994, p.79).

Albert Moore es, para Dijkstra (1994), el maestro de la representación de “las mujeres masturbadoras y agotadas que invitaban a sus espectadores a convertirse en voyeurs de las orgías de sensualidad femenina solitaria” (p.75), tal y como se puede observar en la Figura 34. No obstante, para este autor la imagen más exagerada de la pasividad femenina erotizada es *Ensueño* (Figura 33), considerada la obra magna de Charles Joshua Chaplin. La sexualidad reprimida de la mujer, se simbolizaba en onanismo ocultos, entroncados en el agotamiento, la lasitud, el decaimiento y, por tanto, el propio tedio.



Figura 33. *Ensueño*. Chaplin.1800-1810.



Figura 34. *Margaritas amarillas*. Albert Moore.1790.

Esta representación sexual y erótica, confirmaba por una parte que la mujer podía satisfacerse a sí misma –sin necesidad del hombre–, siendo por tanto activa a la vez que intentaba evitar la contradicción de querer verla al mismo tiempo como

²⁴⁰ Se refiere a Nicholas Francis Cooke, ideólogo de la fobia masturbatoria femenina.

sexualmente pasiva. El intento de resolución de este conflicto, casi esquizoide, se intenta resolver con la versión erotizada de la *mujer dormida*²⁴¹ para así, según Dijkstra (1994), enfrentarse al hecho de la sexualidad femenina sin tener que reconocer la consecuencia implícita de que, si ésta deja de ser el ángel del hogar –la monja hogareña–, también deja de ser un objeto de contemplación pasiva, rompiendo el ideal femenino del hombre finisecular.

Con esta resolución de doble rasero: la mujer sin apetencia sexual cuando está despierta y onanista mientras duerme, se resuelve una doble contradicción: 1) la imagen normativa ideal de una mujer pasiva pero fértil y 2) la imagen de una esposa asexual que no será adúltera y a la vez sexualmente activa como amante fuera del matrimonio. Asimismo, la sexualidad reprimida es una *sexualidad dormida* iconizada en la mujer. En la imagen de la mujer como la Otra se condensaba una alegoría que intentaba resolver la contradicción de la hipocresía burguesa respecto al sexo. Es decir, por una parte se reprimía y por la otra se exaltaba. El conflicto sexual masculino, unido a un miedo a la potencia sexual femenina, se proyectaba hacia la mujer de forma enfermiza, casi patológica. La mujer que duerme, es la mujer que espera sumida en el tedio. Estas mujeres dormidas o en duermevela, recuerdan a las bellas durmientes arquetípicas de los cuentos. Como afirma Cixous (1995), respecto a la asociación entre la pasividad, cuyo máximo exponente es el sueño, con la deseabilidad:

Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas, por tanto, deseables... Ella duerme, eterna, está intacta, absolutamente impotente. Él no duda de que ella lo espera desde siempre (Pág. 17).

Es dentro de la pintura finisecular donde se produce lo que Erika Bornay (2010) denomina como la “panfeminización del arte”. Concepto que define como la inclusión de la figura femenina en todos los ámbitos artísticos. La mujer se convierte en uno de los símbolos cruciales para encarnar “la sensualidad perversa, la crueldad y la posesión del espíritu por el cuerpo” (Litvak, 1994, p.3). Lxs finiseculares, para Litvak (1994), heredaron de lxs románticxs la fusión entre crueldad y deseo, entre placer y dolor. La mujer, en la simbiosis de estas polaridades, se representa como referente de pureza y erotismo en las figuras de la *femme fragile* y la *femme fatale*.

²⁴¹ Donde sólo es sexualmente activa en el sueño, en el duermevela y en el ensueño.

Aparece, en este escenario de erotismo ligado a la mujer pasiva, el tema de la *bella muerta* que, según Bataille (2010), representa una nueva concepción estética de la muerte que aúna destrucción y putrefacción con regeneración y renacimiento. Al mismo tiempo, Bataille (2010), recuerda que aquello erótico lo es porque está prohibido. Se entiende, así, como una violación de las normas, sin las cuales pierde su sentido. El problema surge cuando la prohibición o la novedad se pierden. Por tanto: “el conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria del interdicto y de la transgresión” (Bataille, 2010, p.53). Se puede añadir que la *bella muerta* no sólo aparece como icono pictórico sino, como ya se ha visto, en la literatura del s.XIX con la imagen de la mujer suicida. Asimismo, la sexualización pictórica (y literaria) de la mujer, a la vez, se puede vincular a su invisibilización social, extrapolando la frase de Wittig (1992) que reza: “Las mujeres aunque extremadamente visibles como seres sexuales, permanecen invisibles como seres sociales” (p.11).

No obstante, siguiendo la paradoja delante de la sexualidad en esta época, en la estricta y restringente moral sexual que se establece, y que se encarna como política sobre los cuerpos femeninos, se creía que a excepción de *las perdidas*, ninguna mujer sentía verdadero placer en la relación sexual. Como indica Dijkstra (1994): “muchos hombres habían llegado a temer que sus esposas, al acostumbrarse al acto que era necesario para la pervivencia de la familia nuclear, acabasen cogiéndole gusto a la actividad sexual y comenzasen a buscarla fuera” (p.74). La existencia de las prostitutas –*las perdidas*–, emergen como remedo del amor para los hombres. De la misma forma que las señaladas pinturas de mujeres lectoras onanistas, se añaden a la pornografía de la época, en su vertiente sutil y androcéntrica.

En este concepto de *bovarismo erótico*, cabe considerar la paradoja entre el placer y el aburrimiento, la asexualidad y la hipersexualización femenina, en un erotismo que descansa en su languidez. La hipérbole vendría representada por la necrofilia hacia la mujer muerta, no amenazante en su total sumisión. Paradoja aparente que reúne en ella la doble visión bipolar que en la cultura judeocristiana ha recaído sobre la mujer, esquizoidemente representada como la santa y la puta, el *ange blanc* y el *ange noir*, el ángel del hogar y la *femme fatale*, como ejemplos de algunos términos que han denominado la doble cara de un mismo arquetipo. Ambas figuras antitéticas representan los dos polos en una misma línea de representación simbólica patriarcal. Es un mismo modelo en progresión –de bueno a malo, de puro a degradado– sin

posibilidad de generación, dentro de él, de identidades femeninas alternativas²⁴². El mismo arquetipo en su pureza y en su antítesis o reverso, que actúan como tecnologías de control social sobre los cuerpos y subjetividades femeninas. Mujeres que acaban encarnando y somatizando en sus cuerpos el malestar imperante producto de la represión sexual y la injusticia a la que se ven adscritas.

Cabe considerar que durante el s. XIX la histeria²⁴³, como enfermedad inventada, se enlaza con una represión sexual femenina la cual acababa siendo patologizada. Emilce Dio (1985), en este sentido, apuntaba que la histeria «lejos de ser una patología producto de la represión sexual femenina, es un lenguaje del cuerpo “grito desesperado de la mujer acorralada”» (en Molina Petit, 2015, p.71). Interpreta este “grito” como una reacción del cuerpo a la inmovilidad que se le pretende imponer para convertirlo en el cuerpo dócil foucaultiano. Por otra parte, el enaltecimiento de la histeria como represión sexual femenina, deviene de que la “enfermedad” se localiza en los órganos genitales femeninos (el útero y los ovarios, principalmente) (Maines, 2010; Montilla, 2018). La masturbación como tecnología médica para afrontarla fue uno de los tratamientos a los que se sometió a las mujeres consideradas histéricas²⁴⁴ (Maines, 2010; Serrano, Martín y Mancilla, 2017). Dentro de esta represión sexual femenina, la histeria aparece también como un proceso que naturaliza la violación. En palabras de Maines (2010): “en esta fantasía masculina débilmente disfrazada de especulación médica, la histeria es un proceso natural con la finalidad de promover el coito y la preñez, incluso mediante la violación si es necesario” (p.62). La mujer catalogada como histérica se convierte en “el cuerpo de una autómatas” (Montilla, 2018). Un cuerpo desposeído del “ser” y moldeable al poder, adaptándose no sólo a las performances que el cuerpo médico requiere de él, sino también: “sobre el que se practicaban tocamientos como la comprensión de ovarios o la introducción de dedos en la vagina” (Montilla, 2018, p.130). La histeria se liga a la desposesión de un cuerpo y a una sexualidad femenina previamente reprimida y pasivizada, así como a un cuerpo que entra en revolución.

Se concibe esta “enfermedad” como un “desorden” nervioso, sin un problema orgánico localizado, que acaba permeando en la literatura siguiendo “las mentalidades,

²⁴² Recuérdese que una reivindicación feminista ha sido el lema “ni putas, ni sumisas”.

²⁴³ Pieter van Foreest, publica en 1653 un compendio médico titulado *Oservationem et Curationem Medicinalium ac Chirugicarum Opera Omnia*, donde catalogaba la histeria como “enfermedad del útero” aunque en dicha obra la llamaba como *praefocatio matricis*, es decir, “ahogo de la matriz” (Maines, 2010).

²⁴⁴ Así como la histerectomía o extirpación del útero (García Dauder y Pérez Sedeño, 2017).

los códigos y los valores del *fin du siècle*” (Montilla, 2018, p.120). En esta línea, Jayot (2004) reflexiona sobre cómo el bovarismo se relaciona con la histeria sin ser por ello sinónimos. Nos pone en guardia sobre la tentación de homogeneizar los múltiples significados de una palabra. En este sentido recuerda que Sartre apuntó, en unos cuadernos preparatorios a su lectura de *Madame Bovary*²⁴⁵ (1857), que “Le bovarysme, c’est l’hystérie” (en Jayot, 2004, p.21). No obstante, este reduccionismo le parece peligroso porque si bien es cierto que en Emma se encuentran signos de histeria, tal y como eran concebidos en la época, al mismo tiempo esta enfermedad es leída por Flaubert en clave irónica.

En estos signos se entrevén tanto aquellos que pueden ser corporales (desmayos, fiebres, ahogos y calores, opresiones del pecho, palpitaciones...), como aquellos vinculados a la ya citada exaltación de la imaginación²⁴⁶. Así como se dan a entender ciertos remedios como podrían ser los bailes, fiestas o la equitación. En esta vertiente, estos “remedios” son tratados de forma paradójica e irónica por Flaubert, según Jayot (2004), ya que al mismo tiempo articulan sus adulterios. Para esta autora, el bovarismo no es reducible a la histeria, a la vez que nos permite rastrear cómo evolucionan los saberes que la constituyen como enfermedad. Jayot (2004) remarca que la visión irónica de Flaubert respecto a sugerir la histeria en Emma, responde a como ésta encarna la subversión de estos poderes representados por los discursos médicos, sociales y religiosos que se irán extinguiendo. El mérito visionario de Flaubert, para Jayot (2004), es “anunciar la evolución de la histeria que acabará abandonando el ámbito médico para entrar en el psicoanalítico” (p.23).

Finalmente, como indica Montilla (2018), cabe reseñar la patologización de la(s) mujer(es), de sus cuerpos y, por extensión, de su(s) sexualidad(es): “El mal era sinónimo de un síntoma, el síntoma de ser mujer. El cuerpo de la histeria, que se atribuiría posteriormente a los varones, era un cuerpo femenino” (p.122). De hecho, Charcot –pionero en atribuir la histeria en el ámbito de la psique–, se mostraba en desacuerdo en contemplar la histeria sólo como femenina. En sus propias palabras, recogidas por Seydoux (2011): “Meteos bien en la cabeza que la palabra histeria, en sí, no significa nada y que, poco a poco, vosotros os acostumbraréis a hablar de histeria en el hombre sin pensar en absoluto en el útero” (p.213). Sus discípulos acabaron

²⁴⁵ La cita se encuentra en el tercer volumen de su obra dedicada a Flaubert, titulada *L’Idiot de la famille*

²⁴⁶ En la lectura del *Dictionnaire des sciences médicales* las causas de la histeria se articulan alrededor del rol predominante que juega la “imaginación” dentro de la patología hstérica (Jayot, 2004).

atribuyendo la histeria a un problemática del individuo delante de su propio sexo, en relación a su aceptación o rechazo. Es decir, estableciendo una clara vinculación entre lo que hoy se denominaría la identidad y la expresión de género en relación con el sexo atribuido. Molina Petit (2015), expone que el cuerpo femenino se ha minusvalorado a través de victimizarlo por parte de todas las disciplinas científicas, representándolo como un cuerpo frágil y moldeable. Para concluir este apartado, se puede considerar que tédio, sexualidad (pasiva) e histeria, en sus formas más hegemónicas, van íntimamente ligados a un cuerpo femenino que cuando se apropia de su sexualidad se estigmatiza como *femme fatale* y/o como *locura* femenina.

Tedio, superyó y la encarnación de la estructura social

El corazón tiene razones que la razón no siempre entiende.
Las emociones no son tan irracionales como a veces se quiere creer

Isabelle Filliozat, *El corazón tiene sus razones*

En este subapartado se quiere ligar la estructura social normativa con la producción de subjetividades y emociones. Si, a grandes rasgos, para Marx (2014 [1864]), la superestructura son los sistemas ideológicos que sustentan las estructuras sociales, entendidas éstas como las condiciones materiales de vida derivadas de la organización de unos medios de producción concretos; el concepto de superyó se vincula a las normas sociales y morales que se encarnan en subjetividades determinadas. El vínculo entre las dos concepciones se halla en como lxs individuos incorporan en sí mismxs –en consonancia u oposición– las estructuras sociales que les condicionan sin determinarlos. En Butler (2011), esta idea podría hallarse en cómo el género, en este caso, se crea a partir de discursos performativos que se acaban viviendo como propios, sin ver cómo éstos están socialmente condicionados. En esta producción de

subjetividades concretas, emociones como el tedio se hallan socialmente marcadas por estructuras sociales determinadas, que se incorporan en un proceso de *embodiment*²⁴⁷.

En la pulsión entre la estructura y la individualidad, no se pretende decir que estas primeras sean determinantes sino que son condicionantes en la producción de subjetividades concretas, creando las bases de lo hegemónico y lo contrahegemónico. Y, en el caso que nos ocupa, entre lo heteronormativo y sus disidencias, teniendo en cuenta cual es el precio a pagar por las mismas. No obstante, Cohen (2007) introduce como posibilidad que el superyó, en las personalidades melancólicas, surge de un conflicto entre el “yo” como individuo y el superyó como “conciencia social” o “estructura incorporada” que puede devenir en suicidio. Esta estructura social incorporada se realiza de forma inconsciente en su dimensión social, viviéndose como “conciencia” propia e individual. El choque, por tanto, entre las aspiraciones propias (el “yo”) cuando éstas se alejan de las expectativas sociales (convertidas en “conciencia” o “superyó”), pueden devenir en suicidio.

Respecto a la posible existencia de un superyó femenino, históricamente construido y cambiante, Levinton (2000) introduce la siguiente contradicción:

La propuesta de un superyó femenino no deja de entrañar una tremenda paradoja, ¿cómo concebir un sistema normativo femenino cuando la feminidad en sí misma es una norma heterónoma a la mujer en tanto sujeto? De modo que aquello que en la subjetividad femenina se identifican como las así llamadas “virtudes femeninas” constituyen, en realidad, los imperativos que la feminidad impone a las mujeres (p.25).

Es decir, un estructura superyoica sobrepuesta a una ya normativa feminidad construida como alteralidad al varón en base, en términos freudianos, a la ausencia o “castración” del órgano sexual. La mujer, en consecuencia, construida como carencia o ser incompleto en sí misma. Las “virtudes” pasivas de la mujer burguesa decimonónica, a su vez, se encarnan en un tedio estructural que las inmoviliza. “Virtudes” ligadas a una domesticidad femenina –en tanto que naturaleza domesticada– y que como se ha ido hilvanando se concretan en el símbolo del ángel del hogar, donde se encuentra la felicidad en aras de la procreación, a la vez que se no tiene igualdad de acceso a bienes patrimoniales que les dotarían de independencia económica.

²⁴⁷ Com el concepto antropológico de *embodiment* me refiero, por una parte, a cómo se corporalizan las estructuras sociales en cuerpos singulares y, por otra, a cómo se realizan las articulaciones sociales entre el orden social, el control corporal y los procesos de incorporalización de los mismos.

Educada(s) en la mansedumbre para ser futura(s) esposa(s) y madre(s), a las mujeres burguesas decimonónicas, se les infiltra(n) las virtudes normativas “antes de que hayan tenido la oportunidad de sentar las bases de la estructura de su personalidad para definirse como mujeres” (Rossell, 1997, p.126). A los síntomas de esta incorporación de la mansedumbre y la domesticidad, Rossell (1997) los denomina como “vacío femenino” (Íbidem). Los analiza en una comparación literaria entre *Effi Briest*²⁴⁸ y Ana Ozores²⁴⁹.

Literatura, adulterio, tedio y mandatos de género. Fontane en comparativa.

Effi Briest (1894), al igual que *Cécile* (1887) y *La adúltera* (1882), son obras de Fontane donde el autor se basó en casos reales para escribirlas²⁵⁰. Analizarlas y compararlas con otras novelas, por tanto, permite no sólo extrapolar la literatura con la realidad, sino analizar cómo se relatan –entendiendo el relato literario como forma de interpretación–, casos particulares que siguen ciertos patrones comunes.

Una breve sinopsis de estas tres novelas revela aspectos comunes y recurrentes en Fontane junto a algunas diferencias argumentales. En el caso de *Effi Briest* (1894) y de *Cécile* (1887) encontramos un argumento general común de principio a fin. La trama que recorre las novelas está basada en jóvenes de 17 años que, casadas por conveniencia²⁵¹, acaban cometiendo adulterio y sus respectivos maridos, al saberlo, se baten en duelo con sus amantes, los cuales mueren. La muerte del amante es una forma de restablecer el orden social.

²⁴⁸ Fontane (1894).

²⁴⁹ *La Regenta* (1884).

²⁵⁰ *Effi Briest* (1894) se basa en el caso llamado von Ardenne donde un marido celoso se batió en duelo con el amante de su esposa. Según García Ferrer (2001), Fontane modificó algunos datos de la historia tanto con la finalidad de garantizar el anonimato de sus protagonistas reales como para conferirle más dramatismo. *Cécile* (1887) se basa en un suceso familiar en la casa del Conde Philip de Eulenburg donde un hijo del mismo había casi se había batido en duelo con su superior, el Conde Alten por una disputa amorosa (Ramírez, 2002). Finalmente, *La adúltera* (1882) se inspira en la vida de Therese Ravené (antes Kusserow) que abandonó a su marido y a sus tres vástagos para huir con su amante el comerciante Gustav Simon a Könisberg (Ramírez, 2002).

²⁵¹ Tal y como indica Seydoux (2011), respecto a las tramas operísticas de fines del XVIII y las desarrolladas a lo largo del XIX, en un tiempo de matrimonios concertados en base a las fortunas de los contrayentes, lo que se espera de las mujeres es que sean “bien educadas y seguir el juego de las novias perfectas” (p.65). Teniendo en cuenta, no obstante, como matiz ha realizar sobre esta afirmación, que a veces eran las novias las que tenían más poder pecunario que sus futuros cónyugues, aunque fueran éstos los que acabaran administrando las fortunas del matrimonio.

Otro punto en común es la ruptura del vínculo (que no del matrimonio) entre lxs esposxs, en un mayor o menor grado de alejamiento social por parte de sus protagonistas, donde la culpa permea los cuerpos de las mujeres llevando a Effi a una muerte por enfermedad y a Cécile al suicidio. Este distanciamiento social se concreta en Effi en forma de repudio, tanto por parte del marido como de sus padres. Repudio familiar que se aúna a un ostracismo social general, donde sólo tiene la fiel compañía de su sirvienta Roswitha. En Cécile, es ella la que decide autoexiliarse, dejándose acompañar también sólo por su sirvienta (Fräulein Rosa) y el pastor Dörffel. En el caso de *La adúltera* (1882), el argumento comparte con las dos otras novelas la temática de matrimonios de conveniencia en edades muy dispares²⁵² entre los cónyuges unido al tópico del adulterio femenino, a pesar de que difiere en su final. Su protagonista, Melanie Caparroux, confiesa a su marido que se ha enamorado de otro y se fuga con él. Al volver, la pareja recibe el repudio, en forma de ostracismo, de su comunidad.

Respecto a sus adaptaciones, encontramos, tal y como también indica Ciplijauskaitė (1984), que la historia de *Effi Briest* (1894) ha sido adaptada para el cine y la televisión alemana en cinco ocasiones. La más conocida es la versión que dirigió, entre 1972 y 1974, Rainer Werner Fassbinder, con Hanna Schygulla en el papel protagonista. Esta fidedigna adaptación presenta elementos interesantes para ser analizados junto al relato original. En cambio no existen, en el momento presente de esta investigación, ninguna adaptación fílmica de *Cécile* (1887) y *La adúltera* (1882).

En relación a Fontane, el adulterio, el suicidio, el ostracismo y el tedio fueron una de sus vetas temáticas que, por su forma de tratarlas, nos permiten ver las articulaciones de estas temáticas con el superyó. Es decir, cómo se realizan procesos de *embodiment* de las estructuras sociales normativas. Así como ver cuáles son las consecuencias sociales de romper con estas normas.

En el caso del personaje de Effi Briest –al igual que con el de Ana Ozores–, Rossell (1997), nos recuerda que se las condena desde la niñez “a ser seres sin identidad” (p.126). Sólo se convierten en mujeres a través del adulterio. Acto de oposición social que las individualiza al afirmar su identidad (sexual y sexuada) mediante el quebranto de unas normas sociales que las llevarán al ostracismo y, tal y como indica la autora, a la muerte. La misma pauta rige tanto en el personaje de Cécile

²⁵² Entre Effi Briest y su marido existe una diferencia de 21 años (ella tiene 17 y él 38 como la madre de ella). Respecto a Melanie Caparroux ella también tiene 17 años y él 42. Cécile tiene 17 y su marido 50 años.

San Arnauld como el de Mélanine de Caparroux²⁵³, donde el punto de partida de la trama surge de matrimonios sin amor y desiguales; tanto por la diferencia de edad de las esposas como de sus caracteres. Cabe remarcar que ellas se casan en lo que hoy se entendería como las postrimerías de la adolescencia, todas ellas con 17 años. Tanto en la realidad como en la literatura, justamente, eran frecuentes los matrimonios entre hombres maduros y lo que ahora consideraríamos como niñas púberes o adolescentes²⁵⁴.

En consonancia, a estas “esposas-niñas” se les da, en la literatura y de forma general, un tratamiento infantilizado a pesar de que crezcan en edad durante la novela. Es el caso que Ciplijauskaité (1984) expone en *Casa de muñecas* (1879), donde a ésta infantilización se le aúna la posesividad expresada con diferentes apelativos tales como: “mi pequeña alondra”, “mi pequeña ardilla”, “mi mujercita manirrota”. La pauta común, en la mayor parte de las novelas, es que al ser consideradas una posesión del marido, éste es el que acaba de educarlas conforme a sus propios gustos y según sus criterios. En la relación entre Effi y Geert Innstetten, su marido, también encontramos esta infantilización de la “esposa-niña” como “mujer-juguete”, donde el esposo intenta una pigmalización trunca. Forma infantilizada de relacionarse con el género femenino, visto éste como niña-muñeca, que alberga las expectativas de acabar de moldear a gusto propio las esposas. Trato literario (posiblemente inspirado en la realidad debido a su recurrencia en las novelas decimonónicas) que puede extrapolarse tanto a Cécile como a Melanie.

Un ejemplo claro de lo expuesto lo encontramos en *Effi Briest* (1894) cuando la protagonista, en una misiva a su madre, expresa el malestar respecto a este tratamiento marital delante del apelativo de “querido juguete”, que le brinda su marido:

(...) como dice Geert, un “querido juguete”. Tal vez tenga razón al utilizar esas palabras, pero a veces preferiría que no las empleara, porque siempre son como una pequeña punzada que me recuerda lo joven que soy todavía, y que tal vez mi lugar siga estando en el cuarto de los juguetes (Fontane, 2010 [1894], p.146).

En el propio título de *Casa de muñecas* (Ibsen, 1879), se juega a su vez con esta infantilización donde, Nora, se siente una muñeca más, primero de su padre y luego en manos de su marido:

²⁵³ Protagonista de *La adúltera* (1882).

²⁵⁴ Se ha de tener en cuenta que la consideración sobre la infancia y la adolescencia no es una cuestión de edad cronológica sino una construcción social ya que hay sociedades donde no existe la adolescencia como etapa, o que la infancia es más corta.

Aquí he sido tu mujer muñeca, como en casa era la niña muñeca de papá. Y los niños, a su vez, han sido mis muñecas. Encontraba divertido el que jugases conmigo, igual que les parece divertido el que juegue con ellos. Esto es lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvald (Ibsen, 1989 [1879], p.156).

Asimismo, en su toma de conciencia al final de la obra, Nora tira en cara a su marido el no haber tenido conversaciones “serias” salvo su diálogo final²⁵⁵. Torvald, delante de las acusaciones de su mujer respecto a esta vivencia de haber sido infantilizada por padre y marido, le sigue respondiendo que ella habla “como una niña”, en un condescendiente intento de desacreditar sus argumentos. Esta toma final de conciencia de Nora, que la lleva a abandonar a marido e hijos, tiene que ver con descubrir el intento de pigmalización que han querido realizar en su cuerpo y mente. En suma, en una subjetividad, la propia, a la cual se le corta la posibilidad de individualización ya que ésta se ve como una amenaza:

En casa, papá me comunicaba todas sus opiniones, con lo que yo tenía las mismas; y caso de tener otras, las ocultaba; porque no hubieran sido de su agrado. (...) Lo dispusiste todo a tu gusto, y yo adquirí el mismo gusto que tú; o lo fingía; no sé exactamente... creo que las dos cosas; tan pronto una como otra. (...) Tú y papá me habéis causado un gran daño. Sois culpables de que no sea nada (Ibsen, 1989 [1879], p.155-156).

Una de las causas que se pueden conectar entre la infantilización, el efecto Pigmalión y la violencia simbólica y psicológica ejercida sobre la mujer, se encuentra en el atractivo social que genera su “desvalimiento”. Querer encajar en esta imagen de “frágil” y “desvalida” para ser atrayente, es un instrumento de control social sobre la subjetividad de la mujer –como autoconcepto socialmente construido–, para que “acepte” el daño que se le causa en la pérdida de su individualidad. En la pigmalización se encuentra otra vez el hombre que moldea a una mujer a su gusto y semejanza. Un hombre como modelo que moldea, valga la redundancia, a una Eva²⁵⁶ nacida de su costilla. Al igual que Dios moldeó primero al hombre del barro, éste intenta hacer lo mismo con la mujer, dentro de una jerarquización sacralizada y naturalizada. La mujer

²⁵⁵ Se puede extrapolar la afirmación que Seydoux (2011) realiza respecto a su análisis de las mujeres en la ópera, al argüir que las escenas de ruptura suelen envolvernos con un halo de fascinación. Son un poderoso recurso para que cada personaje en conflicto se libere y entone su verdad.

²⁵⁶ Una asociación indirecta entre la Eva bíblica (pecadora y derivada del hombre) y la esposa se encuentra en Fontane (1894) cuando Innstetten denomina a Effi como “su pequeña Eva” (Fontane, 2010 [1894], p.67).

sabe que para ser considerada socialmente atractiva no debe mostrar su fuerza. Tal y como Torvald le indica a Nora, como si la halagase y expresase su amor: “No, no; apóyate en mí; yo te aconsejaré, te guiaré. No sería quizá un hombre, si justo ese desamparo femenino no te hiciera doblemente atractiva a mis ojos” (Ibsen, 1989 [1879], p.152). Este desamparo atractivo se conecta a su vez con el mandato ambiguo de la seducción femenina. La cual debe de ser pasiva.

En Effi Briest, el imperativo de la seducción se contempla en una frase que su marido le dedica sobre que, después de su maternidad, la ve más seductora, sugiriendo que a la vez la ve menos niña. Ella le contesta: “¿Sabes que siempre he deseado oírte decir eso? Tenemos que ser seductoras, porque de otro modo no somos nada” (Fontane, 2010 [1894], p.175). La paradoja del mandato femenino de la seducción, que se construye sobre una aparente pasividad, oscila entre ser una niña asexual y ser una mujer sexual. Los mandatos de género que encierran estas narrativas, como diría Butler (2011), se acaban encarnando en el cuerpo, en el sentido literal de acabar convirtiéndose en cuerpo. Es decir, el cuerpo del discurso se torna cuerpo real dentro de una performance discursiva. La mujer que quiere moldearse a sí misma, como Nora Helmer y Edna Pontellier, deben huir de sus maridos demiurgos con los que mantienen una relación paterno-filial no deseada por ellas. Respecto a las “niñas-esposas”, Dijkstra (1994) recuerda que el arte ayuda a consolidar los prejuicios culturales hegemónicos de una sociedad determinada. Siguiendo esta idea, Litvak (1994) muestra cómo la mujer-niña, asociada a la asexualidad, actúa como un “imán de potencia sexual” (p.51), especialmente en los últimos años del s. XIX y principios del XX. Recalca que no es un hecho sorprendente teniendo en cuenta que, la tan buscada fragilidad y pureza virginal, produjo en su forma más normativa esta niña esposa.

Effi Briest, al igual que Nora Helmer, Cécile St. Arnaud, y Melanie Caparroux, comparten con Emma Bovary un destino fatal que se anuncia desde casi el principio de la novela cuando sus matrimonios, aparentemente convenientes, acaban rompiendo sus “campanas de cristal”. Las apariencias se van resquebrajando. Personajes de destino que, como bien señala Ciplijauskaitė (1984), sus finales se diferencian de los conocidos “destinos fatales” románticos, ya que éstos están impuestos por la sociedad. Sarmiento (2009), explicita que estos finales realistas y naturalistas, diferenciados de los fatales finales románticos, son una forma de denunciar la literatura romántica en cuanto a sus desequilibrios y excesos. Las víctimas, tanto de la hipocresía burguesa como de la exaltación romántica de la realidad, son las mujeres. Especialmente, aquéllas que

buscan rehacerse a sí mismas huyendo del entorno farisaico que las rodea. No obstante, su falta de educación como seres independientes²⁵⁷ obstaculiza, para Sarmiento (2009), su huida, haciéndolas errar en sus actitudes. A las protagonistas de estas novelas, como Rossell (1997) indica de Effi Briest, se les niega la capacidad de reaccionar. Extensible esta aseveración, por tanto, tanto a Cécile St. Arnaud como Melanie Caparroux, otras de las protagonistas de Fontane.

Al convertirse en *fallen women* les sobreviene el castigo social. Hay que tener en cuenta, como bien indica Rosell, que en su mayoría, las novelas de las adúlteras decimonónicas fueron escritas por hombres que, si bien cuestionaban el papel femenino hegemónico, recreaban la supuesta psicología de las mujeres según sus cánones y vivencias masculinas. Abordaban el tema de la “mujer insatisfecha” creando la imagen de una mujer que piensa únicamente en evadirse del tedio (Rossell, 1997), casi siempre de forma frívola se podría añadir, así como de escapar a unas reglas impuestas por la propia comunidad masculina de la que sus maridos forman parte.

En el caso de la Effi Briest de Fontane, como ejemplo tomado de Ciplijauskaité (1984), la teórica nos remite a que la temática de la evasión de Effi es menos transcendental que en otras obras decimonónicas sobre el adulterio. En su personalidad se subraya de que es incapaz de reflexionar en profundidad, ni de “considerar el deseo como una condición existencial” (Ciplijauskaité, 1984, p.49). Su adulterio se vincula a una añoranza de niña mimada que quiere divertirse sin pensar en las consecuencias (sociales) de sus actos, sin verdadero afán de rebelarse contra la moral burguesa, a diferencia, podría añadirse, de la Edna Pontellier de Chopin. En su aciago final, tampoco existe este intento de liberación, sino que acepta su muerte social, en forma de ostracismo, con resignación. De hecho, se podría interpretar que hay una asunción de la culpa por parte de Effi, cuando antes de morir expresa a sus progenitorxs que: “En mi lápida me gustaría volver a tener mi antiguo nombre. No he hecho honor al otro” (Fontane, 2010 [1894], p.379). Frase que al mismo tiempo, de forma implícita, se conecta en que en realidad las mujeres no tienen nombre propio, ya que o llevan el apellido del padre o el del marido.

²⁵⁷ Falta educativa ya denunciada a finales del s.XVIII por Wollstoncraft (1792), en *La vindicación de los derechos de la mujer*, texto donde, según Tood (2011), “culpa a la mujeres de aceptar imágenes degradantes sobre sí mismas, disfrutar de la vana galantería del cortejo y confiar en la sensibilidad y en los deseos amorosos de los hombres en lugar de luchar por mejorar intelectualmente ellas mismas” (p.17), de cultivarse.

En el final terrible que Fontane reserva a Effi y Cécile, no se les concede una muerte con la conciencia tranquila, sabiéndose inocentes a pesar del castigo social. Todo lo contrario, mueren sintiéndose culpables. En esta asunción de la culpa se asume el orden simbólico imperante, todo y que cierta rebelión le haya llevado a romperlo previamente. Para poder transgredir el orden sin el sentimiento de culpa, se necesitan discursos alternativos contrahegemónicos que legitimen estas conductas a contracorriente. Este es el caso de Melanie, que se fuga con su amante y vive feliz con él a pesar del rechazo social que recibe la pareja como condena. No sentir esa culpabilidad la libera, permitiéndole ejercer una agencia contrahegemónica. Un ejemplo de este discurso antihegemónico y desculpabilizante, lo encontramos cuando Melanie, dirigiéndose a su criada Christel la cual intenta disuadirla de que se quede con su marido, le contesta:

- Tu intención es buena. Pero te equivocas. Yo soy diferente. Y si no lo soy, al menos me lo imagino
(...)
- Oh, mi buena Christel, ¡fidelidad y honradez! A eso tiende todo el que no es verdaderamente malo. Pero, sabes, se puede ser también fiel cuando se es infiel- Más fiel que en la fidelidad (Fontane, 2001 [1882], p. 147).

La primera frase de este discurso desculpabilizante se relaciona con una especie de bovarismo divergente y, en este caso, liberador. Ella se piensa diferente y eso le permite actuar diferente. La segunda frase crea una alternativa discursiva donde se sobreentiende que la principal fidelidad es con una misma, aunque ello conlleve romper el orden social y sus convenciones convertidas en arbitrarios “sentidos comunes”.

En el caso de que no puedan elaborarse discursos alternativos para agencias disidentes, aparece una culpa limitante. Este sentimiento de culpa puede interpretarse como el resultado de un control sobre los cuerpos, las conciencias y sus subjetividades. En palabras de Nussbaum (2009): “La culpabilidad que sienten las mujeres al violar las reglas puede llegar a matarlas, tal como sucede con Cécile y Effi” (p.15). La culpa aparece más relacionada con las mujeres como individuos concretos que sobre los hombres, siendo estos últimos los que, al fin y al cabo, representan a la sociedad androcéntrica. Al final de *Effi Briest* (1894), es su madre, Luise, la que se plantea si son ella y su marido, como progenitores, los culpables de la muerte de Effi, tanto al no haberla educado de forma más rígida como el haberla casado demasiado joven. El

marido/padre, que se puede tomar como el representante de la sociedad, elude responsabilidades evitando contestar claramente a esta pregunta²⁵⁸:

(...) Y puedo decirte, Briest, que no ha pasado un solo día desde que nuestra pobre hija está enterrada ahí en que no me haya hecho esas preguntas...

– ¿Qué preguntas?

– ¿No habremos tenido nosotros la culpa?

– ¡Qué disparate, Luise! ¿Qué quieres decir con eso?

– Si no tendríamos que haberla educado de forma más estricta. Y digo nosotros, porque Niemeyer²⁵⁹ es realmente una nulidad, y todo lo deja abierto a la duda. Y tú, Briest, me sabe mal decírtelo... con tus continuas ambigüedades y salidas de tono... Y finalmente yo misma, que no pretendo salir absuelta de todo esto... ¿No la casamos demasiado joven?

Rollo²⁶⁰, que al oír estas palabras se había despertado, movió lentamente la cabeza de lado a lado, y el viejo Briest repuso con mucha calma:

– Ah, Luise, déjalo estar,... Eso sería el cuento de nunca acabar (Fontane, 2010 [1894], p.379-380).

Cabe tener en cuenta que este planteamiento de la posible culpa sobre la muerte de Effi, recae en la educación entendida como laxa y ambigua y al haberla casado demasiado joven, pero no en el hecho de que, una vez repudiada por su marido, ellos no la aceptaran en su casa, culminando en un ostracismo social que la llevó a la enfermedad y que sólo fue por recomendación médica que la dejaran volver a la casa paterna para morir. Es decir, se culpa que la joven no haya incorporado un superyó lo suficientemente fuerte y rígido que le impidiera realizar un adulterio, pero no a la sociedad que le da la espalda provocando una muerte social, antes que la física, que puede entenderse como un suicidio en diferido. La culpa en la madre debido a no saber educar bien a su hija, también aparece en *Cécile* (1887). Surge cuando su amante piensa sobre ella, a raíz de conocer por carta, el idilio amoroso que mantuvo con un príncipe antes de casarse con su viejo marido. Única alternativa social después de su desliz:

Ella (madre de Cécile) estaba convencida de que una mujer hermosa no tenía que hacer más que agradar y, para este fin, mejor saber poco que mucho. Y las niñas no estudiaban nada. (...) A Gordon le temblaba el papel en la mano, pero de pronto pareció que recuperaba la serenidad. «¡Sí, eso te desarma!» Educada sin un modelo, y sin aprender más que a mirarse al espejo y ponerse cintas. Y siempre a la ventana esperando

²⁵⁸ De hecho, como indica Rossell (1997) es el perro, Rollo, el único que contesta afirmativamente a esta pregunta de Madame Briest. De esta manera, para la autora, Fontane insinúa irónicamente que es el único que conserva la lucidez. El animal (supuestamente irracional), que observa la estupidez de la sociedad humana, en una inversión de la jerarquía naturaleza/cultura.

²⁵⁹ El pastor protestante de la novela.

²⁶⁰ El perro de la familia.

al príncipe que pasaría por allí y se llevaría a Kahinka, o a Lysinka²⁶¹, a pesar de que no eran más que unas niñas (Fontane, 1991 [1887], p.182).

Una educación deficitaria sumada a la inmadurez de una niñez que se abre a una sexualidad para la cual no se las ve preparadas, vuelven a ser las causas atribuidas al posterior adulterio. No obstante, en pensamientos de su amante (Gordon), la culpa que atribuye a la madre de Cécile, se le suma la culpa hacia la sociedad en su conjunto: “¡Pobre Cécile! Ella no buscó esta vida, ella nació a esta vida” (Fontane, 1991 [1887], p.182). Una vida con unas rígidas reglas concretas que se erigen sobre una doble moral. Ambigüedad confusa entre “lo que no se puede hacer pero se hace” y “lo que se hace pero no se dice”.

Como dice Rossell (1997), morir sin sentirse inocente –independientemente de que lo fuesen– revela que son víctimas de una convención social que las apresa hasta el fin de sus días, “pues porque en ambas novelas²⁶² el crimen del adulterio de sus heroínas lo es sólo en tanto que éste quebranta la convención” (Rossell, 1997, p.132-133). El riesgo del adulterio se centra especialmente en que este sea visible y conocido, donde la culpa se sobredimensiona. El adulterio que se acaba descubriendo es el que se condena. Recordemos que Edna se suicida para que sus hijos no acarreen el oprobio que significa un adulterio que sale a la luz, mostrando el fariseísmo social, conectado no sólo a una doble moral, sino a un doble rasero. En el sentido que no es el mismo tratamiento el que, como se ha visto, recibe una mujer adúltera respecto a un hombre adúltero. La princesa Betsy, en *Anna Karénina* (1877), es una adúltera clandestina en el sentido que, supuestamente, su adulterio es un secreto aunque éste sea a voces. Lo importante es mantener el formato social del secreto sin que éste llegue a afectar al dominio doméstico. Tal y como indica Gopegui (2014):

es una adúltera que no pretende irse a vivir con su amante ni nada parecido, una adúltera tolerada por la buena sociedad porque con su adulterio no hace peligrar la reglas. En tanto que personaje, pone de manifiesto “(...) que el delito de Ana no ha sido acostarse con otro hombre, pues hay una mujer de su mismo nivel social que lo hace sin merecer por ello la reprobación pública (parr. 14).

²⁶¹ Kathinka y Lysinka son las hermanas de Cécile.

²⁶² Rossell se refiere a Effi Briest y Ana Ozores. No obstante su afirmación no sólo se puede extrapolar a Cécile St. Arnaud y a Melanie Caparaoux sino a muchas de las protagonistas adúlteras decimonónicas suicidas o condenadas al ostracismo social.

En el caso de Edna Pontellier, es la sociedad criolla, aparentemente libre, la que la tienta a iniciar una relación adúltera (Benhamou, 2004)²⁶³, siempre y cuando ésta sea clandestina y no la lleve al abandono del “hogar”. Recuérdese que ella se suicida delante del peligro que se haga público su adulterio, no por el acto en sí. En consecuencia, tanto en *Effi Briest* (1894) como en *Cécile* (1887), el marido “deshonrado” mata al amante en duelo. No por el adulterio en sí, sino que se ve impelido a ello cuando éste sale a la luz. Es decir, en palabras de Rossell (1997), “por razón de lo público y no por razón de lo moral. Tanto Innstetten como Quintanar²⁶⁴ deben restituir su honor a través del duelo sólo porque otros conocen el adulterio” (p.133). Esto ocurre, prosigue la autora, en sociedades donde la religión tiene un peso principal y decisivo, como en la Prusia protestante, lugar donde se gestan las novelas de Fontane.

Recuérdese que otra forma de restitución del honor masculino es la muerte de la adúltera cuando su “delito” social sale a la luz pública. En la ópera *Katia (Káta) Kabanova* (Janáček, 1921), que está basada en la tragedia de *El huracán*, de Nikolai A. Ostrovski (1860), la protagonista, en el Acto III Cuadro I, confiesa su adulterio con su amante Boris. A raíz de esta confesión que realiza en público, desvelando el secreto de aquello que debe mantenerse oculto, se produce el destierro de su amante a Siberia y ella se acaba arrojando, desesperada, a las aguas del Volga (Acto III, Cuadro II). El marido de Katia, Tikhon, culpa a su madre por el despotismo con el que ha tratado a su mujer. No obstante, Marfa se mofa de las palabras de su hijo sin el menor atisbo de remordimiento, a la vez que agradece a los vecinos el rescate del cadáver de la joven. (Alier, 2007). Marfa actúa como la encarnación de una sociedad superyoica que juzga. Es la guardiana cruel de las normas que a la vez tiene el deber de hacer que se reproduzcan socialmente entre sus hijxs, sean estxs naturales o simbólicxs. Encarnación de una “madre patria” que vela por su honor, depositado en el comportamiento (sexual) de las mujeres.

²⁶³ “La société créolle, libre en apparence, tente la Nordiste qui découvre la sensualité dans le bras d’Alcée Arobin, le briseur de coeurs” (Benhamou, 2004, p.46). “La sociedad criolla, libre en apariencia, tienta a la norteña que descubre la sensualidad en los brazos de Alcée Arobin, el rompecorazones” (Benhamou, 2004, p.46).

²⁶⁴ La autora compara a *Effi Briest* (1894) con *La Regenta* (1884). No obstante su cita es extrapolable a la novela de *Cécile* (1887).

Para Ciplijauskaité (1984), lo que Fontane denuncia en *Effi Briest* (1894), es justamente este desfasado sentido del honor²⁶⁵, donde en este caso, el marido enterado ocho años más tarde del desliz de su mujer, decide batirse en duelo con el Mayor von Crampas, su amante. Teniendo en cuenta que, en el transcurso de este intervalo de tiempo, ella ya ha conseguido, bajo el efecto Pigmalión antes enunciado, convertirse en un perfecto ángel del hogar.

En esta vertiente, el tema del adulterio en la literatura, para Ciplijauskaité (1984), se torna recurrente a la par que empieza lo que ella llama un “despertar de las mujeres”. Alude que ya George Sand había puesto de moda la expresión “mujer incomprendida”. Esta mujer insatisfecha, prosigue Ciplijauskaité (1984), intenta rebelarse. Aún así, tanto en sus casos estudiados²⁶⁶ como en los presentes en esta tesis, son vencidas no tanto por el marido sino por el ambiente. Este ambiente que las vence puede equiparse a un superyó incorporado en menoscabo de ellas mismas. La autora alude a Tanner (1979) para subrayar que “el adulterio crea una brecha y un ataque a los códigos de la sociedad contemporánea” (Ciplijauskaité, 1984, p.45). Pugna que se conecta, tanto con la visión de Hegel sobre que la novela sirve para que el individuo tome conciencia de sí mismo, como con el postulado de Nietzsche en cuanto que la virtud burguesa era mediocre y sólo podía conducir al aburrimiento.

Ciplijauskaité (1984), hace referencia a que la técnica literaria utilizada para este ataque naturalista y realista a su sociedad de referencia, es el de la desheroización. Recurso literario que acabará cristalizándose en el s.XX. En la desheroización finisecular, el cambio de valores de la sociedad se refleja a modo de castigo, donde las mujeres que buscan su liberación se representan como casos anómalos y patológicos (Ciplijauskaité, 1984). Esta forma de representación permite “salvaguardar la cordura de la sociedad en general”. La ya mencionada recurrencia a las enfermedades de los nervios –en clara alusión a la histeria– permite patologizar sus deseos de emancipación y liberación en una sociedad que les frena su libre expresión²⁶⁷. Las tres protagonistas de estas novelas de Fontane, sufren de estos nervios, pero especialmente en el caso de

²⁶⁵ A mencionar que esta denuncia a un código de honor desfasado se repite en diversas obras de Fontane, como en *Cécile* (1887).

²⁶⁶ Ciplijauskaité (1984) toma como casos principales para analizar la temática del adulterio en la novela decimonónica a *Emma Bovary* (1857), *Anna Karénina* (1877); *Casa de muñecas* (1879); *La Regenta* (1884) y *Effi Briest* (1894).

²⁶⁷ Histeria conectada muchas veces a la especial biología de la mujer, esencializándola como anómala, En este sentido, la autora nos recuerda la obra de Mitchell (1977), sobre psicoanálisis y feminismo, que se muestra que los supuestos casos de histeria descienden a la par que las mujeres tienen más posibilidades de libre expresión.

Cécile que es, de las tres, la que se acaba suicidando por propia mano. La conexión entre el sistema nervioso alterado y la histeria se ve claramente sugerida en Cécile por parte de su clérigo-doctor Dörffel, cuando ella le expresa sus emociones. El pastor, a su vez, confiere a la conexión de los nervios alterados con el “paroxismo histérico”, una dimensión moral:

Usted, el único de corazón puro y yo le ruego que me ayude a avanzar por el buen camino y, por encima de todo, rece usted para que se disipe el horror que siente mi alma. (...). Mientras hablaba, iba excitándose más y más, hasta que la acometió un temblor. El pastor, que sabía que, en estos paroxismos histéricos, no se la podía ayudar más que cambiando de tema y, si *tampoco* esto daba resultado, había que recurrir a la rudeza, dijo llevándola otra vez a su asiento:
– Esta exaltación de los sentimientos, amiga mía, es el peor enemigo de su alma, del que debe usted guardarse. No es su ángel bueno sino su demonio (Fontane, 1991 [1887], p.151-152).

En las tres novelas citadas de Fontane, el final de las protagonistas no sólo empieza con el ostracismo desencadenado por su adulterio, sino en el mismo momento en que casadas, se enfrentan a un clase alta cuyos miembros son retratados como falsos, venenosos y ambiguos. Abocándolas, aún más, a su propio vacío existencial que se retrata en un tedio, cuya representación interna es, de hecho, una metonimia del ambiente viciado e inamovible que les rodea. Elementos que también encontramos en el resto de novelas estudiadas en la presente investigación con sus respectivas variantes estilísticas y narrativas.

El vacío femenino al que hace referencia Rossell (1997), se manifiesta en síntomas ya antes del matrimonio que les suponen “la incapacidad de configurarse a sí mismas, como personas morales”, al no tener acceso para conocer la realidad ni confrontarse con la misma. La dificultad de experimentar, las vuelca a una representación del ideal etéreo, en oposición a lo terrenal, que corresponde a esta niñez celestial. Rossell (1997), incide en la representación que Fontane hace de los juegos infantiles de Effi: columpiarse, encaramarse a escaleras y árboles,... los cuáles sugieren la “tendencia” a evitar el contacto con el suelo. Una doble representación de la imaginación bovárica gestada en la infancia, de la mujer que está en las nubes, divagando ensoñaciones irreales. Al mismo la evanescencia evoca la ascensión de la mujer asexual que culmina en el matrimonio y la maternidad. Una paradoja entre la tierra como infame y a la vez necesaria, y de aquello etéreo como representación de lo puro a la par que encarna la falta de realidad. Paradoja que se concreta, en el plano carnal, con la asexualidad/pasividad sexual femenina y la carnalidad/fecundidad

reclamada a las mujeres casadas, en la imagen inconcebible de la madre virgen. Contrasentido surgido del arquetipo dual de la Virgen María y Eva la pecadora²⁶⁸, originada en el pecado primigenio. Esta tendencia etérea a la evasión, Rossell (1997) la conecta con una necesidad de protección y supervivencia:

La perniciosa costumbre de huir de la realidad, por instinto de supervivencia, conducirá a ambas mujeres²⁶⁹ a la crisis (...) Effi se verá constantemente perseguida por un miedo, cuyo sentido simbólico recoge la figura del chino, y que la acompañará –por ser el eco de su propio desgarramiento– como su propia sombra, hasta su casa de Berlín (p.130-131).

A su vez, Zamora (2013), resalta la relación entre la asociación entre las virtudes consideradas femeninas y el cuerpo en una dicotomía, ya heredada de la Roma Clásica, que contraponía pasividad/asexualidad de las mujeres esposas y madres (matronas) y las cortesanas. En sus propias palabras:

En definitiva, vestida o desnuda, siempre la mujer (era vista) como objeto sexual. Cuerpo de matrona preparado para desear no ser deseada y cuerpo de cortesana o meretriz dispuesta a desear ser deseada. Desnudos castos velados. Desnudos seductores velados. Y también desnudos velados por los textos (Zamora, 2013, p.25).

El mecanismo pasivo de defensa, se convierte en la fatalidad de las mujeres, encarnándose en un cuerpo que se domestica para ser un “cuerpo dócil”. Contradicción entre una demanda de ser etérea, angelical y a la vez estar desacreditada por “estar en las nubes”. Castración última de la capacidad de soñar e imaginar.

La adaptación de Fassbinder²⁷⁰ (1972-1974) recoge este elemento etéreo en diferentes ocasiones. En el siguiente fotograma (Figura 355), se observan los aspectos simbólicos de esta trascendencia etérea. Effi viste de un blanco virginal, balanceándose con el placer infantil en su rostro. Los ojos cerrados pueden interpretarse como una evasión de la realidad en pos del sueño y la fantasía.

²⁶⁸ Todo y que la Prusia del s XIX era protestante y no católica, cabe tener en cuenta los debates dentro del protestantismo sobre la virginidad de María. Lutero, según Egido (1975), creía en la immaculada concepción. A pesar de los debates suscitados, y teniendo en cuenta el posible menor peso de la maternidad virginal entre los protestantes, se deben tener en cuenta las mútuas influencias y sus permeables fronteras respecto al impacto de los arquetipos bíblicos sobre los estereotipos femeninos.

²⁶⁹ Rossell se refiere tanto a Effi Briest como a Ana Ozores.

²⁷⁰ Este prolífico autor y director teatral, cineasta y guionista, es reconocido por su provocación y pesimismo en la condición humana. Sostiene una peculiar visión dialéctica entre las relaciones humanas y la impotencia respecto al cambio social. Representa a veces esta ruptura social de una manera trágica y abrupta, sea a través de la revolución, el homicidio o el “suicidio mitificado” (Caparrós, 1994, p.100).



Figura 35. Fotograma de Effi columpiándose. Fassbinder. 1972-1974.

Es en las primeras secuencias donde se ve este balanceo de Effi. El fotograma puede interpretarse como una metáfora: Effi oscila entre el estado de dependencia parental (donde está protegida y mimada) hacia su nuevo estado matrimonial (Martelli, 2017). Un presente oscilante y liminar. Un limbo donde el columpio la transporta de un mundo a otro. Trasciende a este nuevo mundo, con el impulso del columpio que haría de puente, sin abandonar del todo su niñez, que la hace oscilar entre fantasías de amor y un futuro tedio marital, tanto durante todo el relato como en el filme. Su propia madre, tanto en la novela como en su adaptación, le hace notar que “debería haber sido acróbata”. Para Martelli (2017), la única que conoce la verdadera naturaleza de Effi es su madre ya que espeja en su hija lo que ella fue: “Le due donne si completano, in un gioco speculare che proietta il passato sul presente e che delinea i loro caratteri: Effi è tanto passionale e affettuosa quanto l'altra è composta”²⁷¹ (parr.7).

En este sentido, otro de los fotogramas a destacar del director alemán respecto a esta construcción femenina de no tocar con los pies en el suelo, se encuentra en el siguiente fotograma (Figura 366):



Figura 36. Fotograma de Effi y Madame Briest sobre el embarcadero. Fassbinder. 1972-1974.

²⁷¹ Las dos mujeres se complementan, en un juego especular que proyecta el pasado sobre el presente y que delinea sus respectivos caracteres: Effi es tan pasional y afectuosa como la otra mantiene su compostura (parr.7). Una compostura que puede entenderse como rigidez. El contraste se efectúa, a su vez, entre una Effi vestida de blanco y su madre vestida de negro.

Fassbinder, ahonda más que Fontane en la relación madre-hija, que es donde en este caso focaliza su constante atención al mundo femenino (Martelli, 2017). Esta estudiosa del cine, enfatiza que las dos mujeres suelen compartir escenas, en las cuales sus respectivas acciones y pensamientos son una especie de copia. Un ejemplo que encontramos en el filme, cuando un espejo las refleja duplicadas. En la escena, la *voz en off* de la madre expone las dudas que alberga sobre los futuros esponsales de su hija. Effi toca el piano y su madre cose (Figura 37). La *voz en off* en esta escena, revela al mismo tiempo, la “verdadera” naturaleza de su hija, que es exactamente el mismo discurso que realiza Fontane en narrador omnisciente: “Tan solo le gustaba lo más elegante, y si no podía conseguirlo renunciaba a lo de calidad más modesta, pues si no era lo mejor ya no le interesaba para nada” (Fontane, 2010 [1894], p.56).



Figura 37. Fotograma Effi y su madre se espejan. Fassbinder. 1972-1974.

La escena del piano donde se oye esta aseveración en *off* es un recurso fílmico de Fassbinder, ya que en Fontane (1894), el narrador omnisciente revela esta naturaleza de Effi sin ninguna imagen asociada a ese momento. A la vez, tanto en la original como en la adaptación, se ven las dudas de la madre. En la novela se evidencia más el conocimiento parcial de la madre sobre la naturaleza de su hija. Un saber materno sobre la naturaleza de Effi asociada a la fantasía, y a cierto desprendimiento o desinterés en las cosas materiales/terrenales. Tal conocimiento a medias de la madre hacía su hija, se aprecia en esta frase de la novela original:

Todas estas cosas –se decía– no significan nada para Effi. No es ambiciosa, vive en sus fantasías y en sus sueños, y si pasa la esposa del príncipe Federico Carlos y nos hace una seña amistosa desde el coche, esto posee para ella más valor que todo un baúl de ropa blanca (Fontane, 2010 [1894], p.55).

La introducción de la escena del espejo entre madre e hija de Fassbinder, revela un juego especular donde éstas sólo se ven de cara en su reflejo, a la vez que aparecen duplicadas. Este recurso a los espejos, como apunta Morata (2006) a través de Arias (2012):

(...) acaban mostrando el verdadero yo del que se mira en él. De modo inusitadamente desenfadado, los espejos de Fassbinder siempre dicen la verdad: se estrechan, enmarcan a un personaje, constriñen su espacio vital... pero también desdoblan la realidad, amplían sus perspectivas como si quisieran indicar que detrás de esta realidad les espera una tierra sin fronteras: la libertad. Sin embargo, las criaturas de Fassbinder no están en condiciones de dar el primer paso hacia su huida a la libertad: no pueden zafarse de su soledad y desamparo y por ello no logran traspasar su imagen reflejada en el espejo, una imagen deprimente que les recuerda su realidad a pesar de que ellos no quieran aceptarla (Morata, 2006, en Arias, 2012, p.20).

El espejo, en este caso, como veracidad del alma y desdoblamiento de la realidad al ampliar las fronteras de lo que se ve. Invocación a una libertad en un espejo que, mostrando la realidad, a la vez amplía sus límites, sus posibilidades, como Alicias a través de los espejos. A su vez, la hija se ve refleja en un mundo primigenio de la infancia fantástica: puro, blanco e ingenuo que aún no ha traspasado el umbral del matrimonio. La madre representa el otro lado, el oscuro y rígido derivados de la decepción y el tedio que ha comportado su matrimonio, el cual le ha arrancado las fantasías que su hija aún alberga. El adiestramiento a la domesticidad al que son sometidas para acabar convertidas en esos ángeles del hogar, se reproduce socialmente de madres a hijas. Fontane (1894), al final de la novela, cuando Effi vuelve a ver a su hija y está sólo contesta de forma lacónica, se hace consciente de este hecho, tal y como recoge Rossell (1994): “Effi reconoce en el comportamiento adiestrado y sumiso de su hija la reproducción del mal que ya había anidado en ella” (p.132).

En otra escena de Fassbinder, donde se conjuga el espejo como revelador de la verdad y la posible asociación entre madre e hija en una especie de repetición genealógica, encontramos a una Effi, ya desterrada socialmente, en una compostura que nos recuerda a Madame Briest (Figura 38). Ataviada de negro y con el reflejo de Roswhita al fondo. La sirvienta aparece difuminada como un fantasma que puede aparecer como una entidad superyoica –o una encarnación de la sociedad– que la mira desde la profundidad del reflejo.



Figura 38. Effi contemplándose en el espejo. Fassbinder. 1972-1974.

Tanto en la novela de Fontane (1894), como en la adaptación de Fassbinder (1972-1974), las ventanas son otro de los símbolos. En este caso son cronotopos²⁷² insertados. En *Effi Briest* (1894), la ventana²⁷³ abierta es utilizada por Fontane como una vinculación espacial entre dos existencias dispares: “la vida alegre” en la casa familiar y “la tediosa vida marital” (Zubiaurre, 2000). Es decir, pasado y futuro convergen en una ventana abierta.

En el siguiente fotograma de Fassbinder (1972-1974), se utiliza este recurso del ventanal. En este caso aparece cerrado y puede significar lo contrario: la ruptura del vínculo espacio-temporal (Figura 39). Otro elemento que podría sustentar esta interpretación, es que Effi ya no viste en su blanco habitual, sino en un riguroso negro, pareciéndose cada vez más a su madre. Al mismo tiempo, mientras mira por esta ventana cerrada, en un gesto de nostalgia representado por la mano que se apoya en el vidrio, da la espalda al evento social que se desarrolla detrás. Atrapada entre una acristalada puerta cerrada, mirando a un pasado al que no puede volver, y una sociedad de la que se siente ajena. Predicción de su futuro ostracismo.

²⁷² “Cronotopos” es un concepto acuñado por el teórico Mijail Bakhtin (1986) que hace referencia a como en una novela se establece un vínculo entre el tiempo y el espacio en escenarios dialógicos.

²⁷³ Zubiaurre (2000) en una comparación entre *Madame Bovary* (1857) y *Effi Briest* (1894), alude a la ventana como símbolo del adulterio utilizado tanto por Flaubert como por Fontane en sus respectivas novelas: “Effi Briest se nutre igualmente de la sutil retórica espacial de la ventana para el relato del adulterio femenino” (p.385).



Figura 39. Effi delante del ventanal cerrado. Fassbinder. 1972-1974.

Se ha visto que, el adulterio, es una temática común en gran parte de las obras literarias del s. XIX. En numerosas ocasiones, aunque no en todas, se aúna con un suicidio final de la protagonista. El adulterio se entiende provocado por una educación deficitaria, por matrimonios de conveniencia y sin amor pasional entre una joven y un hombre más maduro y, especialmente, por el tedio.

Una sumatoria de temas vertebradores de las novelas que siguen el rastro modélico de *Madame Bovary* (1857). No obstante, en el prólogo de Adell (1998) en - *Casa de Muñecas. Hedda Gabler*, éste nos indica, con atino que el tema verdaderamente central es el componente bovárico, el cual crea la duda entre la fantasía y la realidad, más que el adulterio en sí. Este último es más bien una excusa que se liga al *succès de l'escandale*. En este sentido, personajes como Nora o Hedda no realizan un adulterio todo y que sus respectivas vidas tediosas nos recuerden a Emma, con variantes en sus finales:

Tanto Nora como Hedda recuerdan a una Emma Bovary nórdica. *Madame Bovary* fue también el *succès d'escandale* de una generación anterior. Aparentemente, por tratarse de una visión, profunda, desde dentro, del adulterio. Pero el adulterio es sólo el tema externo, la cáscara de la novela de Flaubert. Su tema esencial, y de aquí quizá el escándalo que levántase, es la sugerencia de que el ser humano se encuentra inmerso en una cápsula de fantasía, que le impide trascenderse y captar la realidad, si es que tal realidad existe (Adell, 1998, p.16).

Para Adell (1998), cada persona crea su propio mundo que a su vez está incomunicado. Se puede añadir que, ante la dolorosa escisión entre sueños y realidad, alentada por el tedio vital que se siente al ver la imposibilidad de cambio, se escogen estrategias divergentes. Ya se ha visto que una de las más comunes era el adulterio ya fuese con posterior perdón, con huida del matrimonio, con muerte por cansancio (suicidio en diferido), o suicidio propiamente dicho. No obstante, otras protagonistas

que viven el tedio de forma bovárica, como Nora o Hedda, no cometen esa práctica. Sus formas de huida son diferentes y ninguna de las cuáles pasa por el adulterio: “Nora huye para poder contrastar el mundo hecho por los hombres, las creencias y las leyes de ellos, con el suyo propio. Hedda, fiel a su código cruel de exigencia personal, prefiere huir por la muerte” (Adell, 1998, p.16). Cabe resaltar la valentía de Nora en su huida. Delante del miedo al castigo extremo que comporta el ostracismo social²⁷⁴, su personaje encarna la valentía de irse sola. En un mundo, además, donde la vida “independiente” de las mujeres no se propicia ni económica, ni laboral, ni, en suma, socialmente.

Se podría decir de Hedda, al igual que de Nora, que ambas padecen de un *spleen*. Es decir, de un tedio melancólico que, especialmente en el caso de Hedda, la conduce a la “absolutidad de la vida” (Žmegač, 1993), a un profundo aburrimiento ante la misma. Ella misma afirma, satíricamente, que cree que sólo sirve, en ocasiones, para aburrirse mortalmente. Hedda, como Emma, acaban despreciando a sus maridos al considerarlos mediocres a la par que incapaces de darles los lujos que ellas merecen. Desilusión conyugal que se inicia al cabo de poco de casarse con ellos y trasladarse a los lugares de origen de los mismos. Esta desilusión se hace más consciente en el caso de Nora en su último acto, al verse sido tratada con condescendencia infantiloides y paternalismo, como ya se ha visto.

Antes de su suicidio, para matar su tedio de una forma más o menos consciente, Hedda recurre a las intrigas y elucubraciones tanto respecto a la obra de su marido como en el plano amoroso con otro hombre. No obstante, en este último ámbito, no llega a concretar ningún encuentro carnal. Sin embargo, en palabras de Chamorro (2018): “el final de ambas es semejante, la muerte, porque tal parece que ese es el final esperado para las mujeres que rompen con los cánones y se atreven a enfrentar desafiantes al sistema que las oprime” (parr. 3). A contemplar, a pesar de ello, excepciones como Nora Helmer o Melanie Caparroux que, en lugar de la muerte, escogen la opción vital de abandonar a sus respectivos maridos. Nora lo hace sin que haya habido un amante y Melanie huye con el suyo.

El nudo gordiano entre la pluralidad de personajes tratados en esta investigación, radica en que son mujeres que, de forma más o menos consciente, sienten que no encajan en sus roles impuestos ni en lo que de ellas se espera. Algunas, como Hedda, Effi o Cécile no sienten la suficiente fuerza para salir de su estado anodino. Otras, como

²⁷⁴ cuyas consecuencias pueden comportar la muerte social, simbólica y física de la persona a la que se aísla.

Edna, realizan diversos intentos de crearse una nueva vida, propia, que no siempre tiene que implicar el abandono del hogar conyugal: dedicarse al mundo artístico, eludir las tediosas reuniones sociales a las que está obligada debido a su rol de esposa burguesa²⁷⁵, entre otras, hasta que llega a la solución final, y en este caso rebelde, de darse muerte. Finalmente, y como excepciones literarias brindadas por escritores como Ibsen o Fontane, encontramos a aquéllas que, como Nora o Melanie, desertan a través del abandono.

Mientras que en *Effi Briest* (1894), la anteriormente citada metáfora del fantasma del chino hace referencia a los miedos que la acechan, en *Hedda Gabler* (1891), la metáfora es la casa a medio construir donde se traslada el matrimonio una vez casados. Los miedos de Effi son aquellos tanto propios como inducidos por su entorno inmediato que, a la vez, referencian la oscuridad que se va cerniendo sobre ella. La casa medio construida en Hedda, en cambio, se puede entender como la estructura social en construcción. Al mismo tiempo, representan unos sueños inconclusos que nunca llegan al puerto deseado. Todo en la obra esta inacabado: la casa, sus sueños, la investigación draconiana de su marido, su posición en una sociedad donde nunca acaba de encajar, su antiguo amor perdido. Sueños y amores derruidos que no es capaz de construir y, ni mucho menos, asir o asentar. El hecho de que la protagonista ibseniana, por aburrimiento, se dedique a mover muebles, puede indicarnos su voluntad de querer cambiar posiciones sociales, de querer cambiar de vida, de alterar el rumbo fijo de las cosas en una puritana sociedad en derribo que parece, ficticiamente, inalterable.

Ideas clave del Tedio como vacío existencial

1. Importancia del análisis de las emociones, sin caer en el sentimentalismo, en temáticas relacionadas con los desencadenantes atribuidos al suicidio.
2. La cultura mediatiza tanto lo que debemos sentir como sus formas (corporales) de expresión. La correlación de esta perspectiva, desde prismas psicoanalíticos, se encontraría en la incorporación de la estructura social en términos de superyó.
3. Para Levinton (2000), el superyó femenino es una estructura social incorporada que se

²⁷⁵ Dentro de las estrategias femeninas para huir del tedio representadas en la literatura, encontramos un pequeño cuento de Wilde *La esfinge sin secreto* (1891). Una mujer recurre a alquilar una habitación sólo para beber té y leer. Habitación que puede entenderse como la necesaria "habitación propia" que las mujeres necesitan a la que, posteriormenete, aludiría Virginia Woolf (1929). Su enamorado cree, al verla un día entrar en el lugar donde alquila la habitación, que se reúne con otros hombres. Discute con ella por ese motivo y deja de verla para descubrir, finalmente, y una vez ella ya ha muerto, que sólo la ocupaba para evadirse.

- teje a una ya normativa feminidad construida como alteralidad. Este concepto sirve para analizar las narrativas escritas de las novelas y sus adaptaciones cinematográficas.
4. Tedio, adulterio, culpa y suicidio se incorporan, en diferentes formas, grados y estadios a un superyó como forma de “conciencia individual femenina”, que está social y normativamente creada.
 5. Indagar en la construcción socio-cultural del suicidio femenino en la narrativa finisecular –con sus respectivas adaptaciones fílmicas del s.XX y XXI–, implica un análisis en clave de género en torno a las expresiones normativas y performativas de las emociones y de sus posibles subversiones.
 6. Melancolía y tedio han sido dos emociones imbricadas en las explicaciones de las teorías suicidas especialmente a partir del Romanticismo. Se hace necesario buscar los elementos confluyentes y disímiles que se hayan en las diversas fuentes que construyen sus bases como emociones contextuales y cambiantes.
 7. A pesar de las diversas acepciones que se hilvanan, tanto en el tedio como en la melancolía, a partir de analizar el rastro de sus transformaciones histórico-sociales, considero que la principal diferencia entre melancolía y tedio es que la primera –que se representa alojada generalmente en el cuerpo– es una nostalgia del pasado con la esperanza de que éste retorne; mientras que el tedio, se significa como un desesperanzado presente sin fin, construyéndose como categoría moral, situado en el vacío del alma. En este sentido, la melancolía, al alojarse principalmente en el cuerpo (como desorden del mismo) y contener a su vez la esperanza, sería más propensa a la curación que el tedio en sí mismo.
 8. El tedio se gesta con concepciones griegas y, especialmente, se impregna de la moral cristiana medieval que le atribuye –bajo la denominación de *acedia*–, un alejamiento de Dios. Se vincula, en estos inicios, al hombre ocioso de clase alta para, influenciado posteriormente por el Romanticismo, donde se inicia un proceso de democratización y feminización que le acabará dando el sentido moderno de tedio como aburrimiento y vacío existencial, creándose expresiones específicas como *spleen*, *ennui* o *noia*.
 9. El cambio romántico en la concepción del tedio se vincula, a su vez, con el proceso de industrialización, convirtiéndose en un síntoma sociológico que cambia paradigmas estéticos en la narrativa de la segunda mitad del s.XIX. El tedio, en algunas de sus concepciones emic²⁷⁶ y finiseculares, aparece como rebeldía delante de un presente en continuo movimiento (Kierkegaard, 2000), y profunda transformación estructural.
 10. Es, en este contexto de democratización y feminización del tedio, que el paradigma de la *mujer aburrida*, como temática vertebradora de las narrativas, irrumpe con fuerza en la novela de la segunda mitad del s.XIX. El *taedium feminae* se constituye como un tedio específicamente femenino, vinculado al vacío monacal del ángel del hogar. Acababa conllevando, en numerosas ocasiones, al adulterio y/o al suicidio entre las protagonistas burguesas de las novelas, siendo Emma Bovary y Anna Karénina modelos precursores de este paradigma.
 11. Emma Bovary se presenta como la primera suicida literaria muerta por tedio y no por (des)amor (Zambrano, 2006).
 12. El final fatídico de las mujeres que siguen el modelo de Emma Bovary se constituye como advertencia de dejarse llevar –como antídoto del tedio–, por una pomposa e irreal literatura romántica corrompedora. Vista hegemónicamente como vademécum de infidelidades.
 13. Estigma de la mujer lectora, no tanto por leer “mala literatura”, sino por no saber interpretarla ni ser capaz de distinguirla de la realidad. A diferencia del hombre, construido como ser racional y analítico, que no lee por placer (emocional) sino por saber (intelectual).

²⁷⁶ Tomo prestado de la antropología el concepto “emic” –en distinción del concepto “etic”– para referirme a las explicaciones y análisis propios de los sujetos directamente implicadxs más que a un (meta)análisis de sus discursos.

14. Literatura, pasividad sexual de las mujeres y erotismo crean un *bovarismo erótico* que vincula el duermevela de las lecturas y el propio sueño con orgasmos femeninos clandestinos. A su vez, está construida pasividad sexual se asocia a la imagen tanto de las *niñas-esposas* como de la *bella-muerta*. Temáticas recurrentes en la pintura decimonónica.
15. La *política sexual* a la que se refiere Kate Millett (2017), prescribe vincular el deseo sexual femenino sólo a través del “amor”. Este anhelo amoroso, que lleva implícito la sublimación sexual del deseo femenino como única forma legítima –y escondida– de expresión, se mediatiza a través del *bon sens* masculino. Privación de la individualización del deseo femenino *per se* y de la mujer como sujeto –y no objeto– sexual. Realizar el acto sexual por puro deseo (y no por amor) fuera del matrimonio las estigmatiza aún más como *femme fatale* o *ángeles caídos*.
16. Paradójicamente, la *mujer-niña* o *mujer-muñeca*, que no es dueña de su sexualidad, se individualiza como *mujer-mujer* a través del adulterio. Siendo éste un acto de afirmación de sí misma que huye de los procesos de pigmalización e infantilización a los que sus maridos quieren someterlas.
17. La infantilización femenina ligada a la pigmalización masculina, se liga a una violencia simbólica, psicológica y de género que quiere construir sus subjetividades desde la fragilidad y el desvalimiento. Mecanismo de control social que, si se incorpora, comporta aceptar el daño que causa la pérdida de individualidad. Huir de sus maridos demiurgos –o serles infieles– las convierte en individuos que escapan de relaciones paternalistas que no desean.
18. La paradoja de la construcción de la seducción femenina se edifica desde una aparente pasividad entre la niña asexual y la madre fértil, construyendo un mandato de género que, en términos butlerianos, acaba convertido en una performance discursiva-corporal.
19. El deseo sexual masculino se vertebra, hegemónicamente, alrededor de la fragilidad y la pureza virginal asociada a la esposa-niña, anhelada como prototipo femenino que legitima la sexualidad doméstica; mientras que la *femme fatale*, en su variante de mujer sexualmente activa e impura, sólo legitima el sexo extra-matrimonial.
20. La represión de la sexualidad femenina se construye como una tecnología de poder sobre los cuerpos y subjetividades de las mujeres concretas. La histeria, en este contexto y como dispositivo disciplinario y performativo, se liga a la patologización de una sexualidad femenina previamente reprimida.
21. Tedio, adulterio, culpa, ostracismo y suicidio fueron vetas temáticas en la literatura de Theodor Fontane, que permiten ver procesos de *embodiment* de las estructuras sociales como formas de superyó y su impacto en las subjetividades femeninas.
22. La culpa, como superyó incorporado, es un mecanismo de *embodiment* de control social sobre la sexualidad femenina. El ostracismo es un mecanismo externo que sigue la misma lógica de control social. Ambos pueden comportar tanto el suicidio físico como el suicidio social o suicidio en diferido.
23. La culpa, en personajes como Cécile o Effi Briest, es, por tanto, una incorporación del mundo simbólico imperante, todo y que cierta rebelión hacia él les haya llevado a rebelarse a través del adulterio. Para liberarse de la culpa se necesitan discursos alternativos y contrahegemónicos como en el caso de Nora Helmer o Melanie Caparroux. Estos discursos desculpabilizantes los relaciono con un *bovarismo divergente*, ya que han de pensarse como diferentes a las demás para poder actuar de forma distinta.
24. La culpa individualiza el fracaso social. Se culpa a las mujeres adúlteras o suicidas –o a sus madres– de no haber sabido incorporar un superyó lo suficientemente fuerte como para seguir las reglas del juego, exonerando así de responsabilidad a la sociedad en su conjunto en la producción de un orden binarista injusto.
25. Las narrativas finiseculares escritas por literatos, todo y que algunas de ellas cuestionen el orden imperante, construyen la psicología femenina de la mujer insatisfecha bajo estereotipos contruidos por los hombres, donde las estrategias femeninas delante el

- tedio –como el adulterio– son vistas, generalmente, desde el capricho y la frivolidad.
26. Estos estereotipos difieren de la imagen de “la mujer incomprendida” y rebelde, puesta de moda por George Sand, que intenta escapar del orden social asfixiante que la rodea como forma de supervivencia y no como capricho. Imagen que converge en el denominado “despertar de las mujeres” aludido por Ciplijauskaitė (1984).
 27. El adulterio que se condena es aquel que rompe el secreto y sale a la luz pública, accionando, en ocasiones, la obligación de restituir el honor masculino perdido (por ejemplo, a través del duelo en la narrativa de Fontane). Es la ruptura de la convención lo que, al poner en duda y peligro el orden imperante, conlleva acciones sociales como el ostracismo, el suicidio o la muerte del amante en manos del marido, como formas de restituir el orden social.
 28. El adulterio en la literatura del s.XIX se entiende provocado por una educación deficitaria, por matrimonios de conveniencia y sin amor pasional entre una joven y un hombre más maduro y, especialmente, por el tedio.
 29. A pesar de la temática recurrente del adulterio femenino, los componentes bováricos se ligan a la indistinción entre fantasía y realidad (Adell, 1988). Es este componente bovárico, en sus diferentes variaciones, el tema central dentro de la producción literaria y operística más que el adulterio en sí (Íbidem). Los espejos, las ventanas y los columpios, entre otros elementos, son recursos que ahondan en la naturaleza dual y etérea –bovárica– de las mujeres. Son utilizados por autores como Fontane en *Effi Briest* (1894) o por directores como Fassbinder (1972-1974) en la adaptación de la misma. Aunque éste último profundice más que Fontane en las relaciones madre-hija, ya que es donde el director alemán focaliza su atención al mundo femenino (Martelli, 2017).
 30. Cada persona crea su propio mundo que a su vez está incomunicado (Adell, 1998). Se puede añadir que ante la dolorosa escisión entre sueños y realidad, alentada por el tedio vital que se siente al ver la imposibilidad de cambio, se escogen estrategias divergentes: adulterio con o sin posterior perdón; huida del matrimonio; muerte por ostracismo y/o cansancio (suicidio en diferido); o suicidio propiamente dicho. No obstante, otras protagonistas que viven el tedio de forma bovárica, como Nora Helmer o Hedda Gabler, huyen sin pasar por el adulterio, ya sea abandonando al marido o autodestruyéndose.
 31. El nudo gordiano que une a los personajes femeninos de esta investigación, es sentir que no encajan en un mundo de hombres que, a su vez, les provoca un tedio mortal. Crean diferentes estrategias de huida así como intentos de construcción de sí mismas y de una vida propia. Para ello, previamente necesitan pensarse como otras, con el estigma de bováricas que esto comporta.
 32. Al mismo tiempo, este bovarismo se presenta como un recurso literario de desheroización propios del Realismo y el Naturalismo, en contraposición a los personajes románticos a los que estas corrientes pretenden denunciar (Ciplijauskaitė, 1984).
 33. Esta forma de desheroización, a través del bovarismo, comporta la patologización y la anomalía en la representación de las subjetividades femeninas. Sujetas, éstas, a un orden social y sexual patriarcal.
 34. Esta patologización bovárica –conectada muchas veces a diferentes formas o expresiones de la histeria– permite salvaguardar “la cordura de la sociedad en general” (Ciplijauskaitė, 1984). Se patologizan a la vez sus deseos de emancipación, individualización y construcción de una vida propia.
 35. Finalmente, el tedio es una metonimia del ambiente asfixiante, vacuo y aparentemente inamovible que las rodea.
 36. En las adaptaciones cinematográficas el tedio, el superyó como encarnación de la moral vigilante decimonónica y el bovarismo se presentan a través de elementos diegéticos (centrados sobre todo en los diálogos y la música).
 37. A su vez, también se representa visualmente a través de elementos extradiegéticos y

metafóricos/simbólicos que recogen la evanescencia –como la imagen del columpio en la adaptación de *Effi Briest* realizada por Fassbinder, por ejemplo– o la duplicidad bovárica a través de la utilización de espejos y ventanas.

38. Otra forma de reforzar el superyó incorporado, es la presencia de mujeres vigilantes – especialmente encarnadas en la figura de la madre, de la suegra de la protagonista o en las sirvientas– que parecen espiar de forma fiscalizadora los movimientos de la protagonista.

Adaptaciones cinematográficas desde perspectivas feministas

Este apartado pretende recoger las diferentes teorías sobre las adaptaciones cinematográficas desde los estudios de género, entendidos como análisis y metodologías feministas que cuestionan y aportan sobre las miradas clásicas hacia esta disciplina.

Para acometer esta empresa el apartado se estructura exponiendo primero teorías y metodologías feministas aplicadas al cine, centrándose especialmente en diferentes aspectos clave como el cuestionamiento de los estereotipos de género, el papel de la escopofilia y el proceso dialéctico, no sólo entre la obra literaria y su adaptación, sino también entre el proceso de creación de la misma y la forma en que el público la acoge. Posteriormente, se realiza una comparación entre literatura y cine, introduciendo el papel conflictivo que a veces han tenido las adaptaciones literarias dentro del cine. A su vez, se abordan aspectos importantes como el tiempo narrativo, el espacio y la construcción de los personajes femeninos y masculinos dentro de la literatura y el cine. El apartado acaba con un subapartado que traza diferentes acercamientos teóricos alrededor del cine independiente como posible forma de subvertir la ideología patriarcal que el cine transmite especialmente en su faceta comercial. Finalmente, se adentra en la filmografía de Robert Bresson y su apuesta por el cine trascendental.

Teorías y metodologías feministas aplicadas al cine

Y aun así, paradójicamente, a su manera, el cine ha sido una de las grandes herramientas para la liberación de la mujer en la sociedad

Joana Costa Knufinke y Jan Martin, *Heroínas y víctimas del cine*

Como todo sistema de representación, el cine no escapa de la influencia de la ideología patriarcal en la creación de imágenes de la feminidad en función de los moldes masculinos. Si primero fue el *Verbo* de un *Dios Padre* –que silenció las voces femeninas como creadoras–, después vino la imagen esculpida a semejanza de esa palabra masculina que representa a las mujeres sin enunciación propia.

Cruzado (2009), expone que dentro del sistema de representación dominante, las representaciones se suponen, falazmente, como meros reflejos de la realidad pero no son

más que modelos artificiales en los que las mujeres reales “deben” identificarse a riesgo de ser expulsadas de la sociedad sino lo hacen. Por tanto, las mujeres reales, “que no se ven reflejadas en la imagen que les devuelve el espejo patriarcal, deben torturar sus cuerpos y sus mentes hasta hacerlos entrar en esos patrones irreales que les propone – más bien, les impone– el deseo masculino” (Cruzado, 2009, p.133). La obligatoriedad de incorporar los discursos hegemónicos, con sus imágenes asociadas, que las oprimen como si fueran discursos propios, refleja lo que Bourdieu (2000) denomina violencia simbólica. Es decir, la violencia silenciosa y no física, velada, que comporta incorporar y reproducir, por parte de lxs oprimidxs, los discursos que lxs oprimen. En sus propias palabras:

Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento (Bourdieu, 2000, p.5).

Es este proceso de incorporación de la dominación y de creación de la hegemonía²⁷⁷, a través de la violencia simbólica, el que respondería al porqué existen cómplices dentro de los oprimidos que hacen fuerte a los opresores, tal y como detallaba Beauvoir (1949 [2018]). Ocurriría la incorporación, por tanto, de la(s) ideología(s) del dominador dentro del propio cuerpo y psique del oprimidx, como Paulo Freire (2012) señala en *Pedagogía del Oprimido*. No en vano, Cruzado (2009), rescata la importancia de la educación audiovisual para poder hacer lecturas críticas de la imagen.

En este sentido, crear discursos narrativos audiovisuales contrahegemónicos sobre las imágenes de las mujeres, abre el espacio de representatividad y se puede convertir en un medio para dar voz a las silenciadas. Cruzado (2009), añade que abrir el espacio narrativo audiovisual incorporando la voz de las mujeres en sus propias auto-representaciones, no tiene que ir en detrimento de lo que ella denomina el carácter lúdico del cine. Se trata, a su vez y en sus propias palabras: “de desenmascarar la ideología machista, que subyace en los filmes clásicos para que el público empiece a ser

²⁷⁷ En este caso, el concepto de “hegemonía” se entiende tal y como lo trabajó Antonio Gramsci (1973). La hegemonía sería la imposición ideológica de los discursos que sirven a lxs dominantes frente a lxs oprimidxs y que se naturalizan como los únicos discursos posibles.

consciente del carácter artificial e impuesto de los modelos masculinos y femeninos presentes en las películas” (Cruzado, 2009, p.135). Desmontar, por tanto, la hegemonía patriarcal imperante a través de sus propias grietas. Autoras feministas como esta autora, indican que el patriarcado ha transmitido, principalmente, dos ideas sobre las mujeres que se interconectan entre sí. Por una parte, las mujeres como objeto escopofílico de placer, por otra la idea de la mujer como peligro o amenaza. En la misma línea argumental, Etxebarría y Nuñez Puente (2000), arguyen que:

Si la mujer real da miedo, si el hombre tiene pavor al poder de la mujer, al abismo que su alteralidad representa (...) lo mejor será hacer de la mujer un objeto, sustituir a la mujer por una parte de sí que la represente (p.151).

La(s) creación(es) icónicas de las mujeres en esta doble cara de la moneda se sustentan en los relatos míticos que, con la creación de ciertos estereotipos, han influido en gran parte a perpetuar estas imágenes cosificadas femeninas (Cruzado, 2009), tal y como veíamos al inicio de este marco teórico cuando se hablaba de figuras como Medea. No por azar, como indica Cruzado (2009): “el cine se edifica como heredero del mito, en el que se funden lo antiguo y lo nuevo” (p. 11). Es esta fusión entre presente y pasado que, a mi modo de ver, justifica una perspectiva de análisis diacrónico en la conformación del imaginario colectivo sobre las mujeres²⁷⁸.

Donapetry (2006), por su parte postula, que los mitos y alegorías han estado creados, básicamente, desde un imaginario masculinizado²⁷⁹. El cine, en su faceta de “fábrica de los sueños”, se ha basado en su recreación recurrente y (re)actualizada Donapetry (2006). Por ello, Guerin y Labor (1992) vinculan la creación de mitos y sueños en una cita que arroja luz a esta ligazón: “just as dreams reflect the unconscious desires and anxieties of the individual, so myths are the symbolic projections of a people’s hopes, values, fears and aspirations”²⁸⁰ (en Donapetry 2006, p.34). Se ha de

²⁷⁸ No en vano, Donapetry (2006) teoriza que justamente las películas nos proponen de forma, tanto diacrónica como sincrónica, como nosotrxs como espectadorxs reaccionamos, tanto afectiva como cognitivamente, delante de ciertas representaciones. Por tanto, analizarlas en esta doble vertiente temporal permite esclarecer “las relaciones entre las mujeres y su propia cultura” (p.21).

²⁷⁹ La autora utiliza el término “hombres”. Por mi parte, me he decantado utilizar el “universo masculinizado” puesto que también ha habido mujeres concretas que han contribuido al mismo. El término que propongo permite hacer una mayor distinción entre hombres y mujeres, en su sentido simbólico o abstracto, y mujeres y hombres concretos.

²⁸⁰ Así como los sueños reflejan los deseos y ansiedades inconscientes del individuo, así los mitos son las proyecciones simbólicas de las esperanzas, valores, miedos y aspiraciones de un pueblo (en Donapetry 2006, p.34).

tener en cuenta, como se decía, que ha sido el universo construido como masculino – “los hombres”–, el que en su mayoría ha edificado estos mitos o sueños. Las “esperanzas, valores y temores” de la cita de Guerin y Labor (1992), por tanto, representan mayoritariamente a estos hombres, siendo necesario, por ende, saber discernir en los mitos desde qué universos se construyen y para quienes son.

Cruzado (2009), sigue contextualizando el origen de la raíz mítica del cine. Afirma que, desde su origen a finales del s. XIX, el cine se ha establecido como uno de los principales fundamentos del imaginario colectivo, (re)creando tanto sus propios mitos como reelaborando, sobre todo, mitos occidentales ya existentes. Es decir, más allá de su conocida faceta de *entertainment*²⁸¹, el cine condiciona las modas y tendencias socio-culturales a la vez que transmite ideologías que, en el caso que nos ocupa, tiene que ver con la dicotomía binarista basada en el sistema de sexo/género establecido.

La polarizada imagen de la mujer angelical –representada en la Virgen María– y su reverso demoníaco –en cuanto se representa como Lilith o Eva como prototipos de *femme fatales* debido a su desobediencia al *Pater*– siguen, según Cruzado (2009), una continuidad icónica desde las *Sagradas Escrituras* hasta el cine, pasando por la publicidad. La multiplicidad de estas imágenes, con una misma raíz común, “han seducido y, a la vez, amedrentado a los varones” (p. 133). Este imaginario colectivo se puede interpretar con la creación de una *comunidad imaginada* que, como concepto de Anderson (1983), se ha aplicado a la creación de la nación como unidad identitaria, manipulando para ello la propia Historia. Se puede extrapolar este concepto de *comunidad imaginada* a la creación de un imaginario colectivo que, tiene como objeto, cohesionar las identidades binarias de género. En este proceso, desde la hegemonía, se reinventan y alteran pasajes de la Historia para escoger aquellos que reifiquen las imágenes binaristas en vez de contradecirlas. Esta *comunidad imaginada*, aplicada al patriarcado, se puede relacionar con el concepto de Rita Segato (2006) sobre la *masculinidad corporativa*²⁸².

Tanto en el cine en general como en su proceso de adaptar piezas literarias de carácter histórico, “se buscan las causas apropiadas que expliquen de mejor o peor

²⁸¹ Gramsci (1973) contemplaba los *mass media*, donde podemos incluir el cine, como uno de los medios de producción, transmisión e imposición de la hegemonía cultural. Los incluía al mismo nivel que la educación y la religión.

²⁸² La antropóloga extrae este concepto delante de la violencia de género en Ciudad Juárez para explicar los feminicidios sexuales contra las mujeres en clave de un “pacto de semen” (p.7) o sangre entre hombres que “sella la lealtad de grupo y, con esto, produce y reproduce impunidad” (íbidem).

manera el presente” (Donapetry, 2006, p.27), aunque estas causas tengan que inventarse. Una vez halladas o inventadas estas causas, los efectos de las mismas se tomarán por inevitables o justificados (Donapetry, 2006). El cine, cuando representa un pasado histórico –y aquí entran las adaptaciones que analizo en esta investigación tesinal–, contribuye a la creación de una memoria colectiva que, ajustándose con más o menos fidelidad a la realidad original, su misión de base es la manipulación del pasado en el presente. Esta acción manipulativa –consciente o inconsciente– se crea en relación dialéctica con el pasado que evoca y en el presente donde se realiza la película. Es decir, un filme, aunque evoque realidades –u obras literarias– pasadas, habla más del presente que del pasado. En palabras del escritor L.P. Hartley (1953): “El pasado es un país extranjero, allí hacen las cosas de otra forma” (p.7). No obstante se busquen las continuidades coherentes con el presente, el pasado no deja de ser otra cultura, inabse en su inmensidad, que como hace el cine, adaptamos, cortamos y/o eliminamos pasajes para hacerla comprensible en el presente como continuidad identitaria.

Donapetry (2006), visibiliza la idea de Lowenthal (1985) respecto a esta memoria colectiva y selectiva con el pasado cuya función “no es conservar el pasado sino adaptarlo para enriquecer y manipular el presente” (p.27). Adulteración que se realiza sirviendo a los intereses ideológicos y (contra)hegemónicos²⁸³ de éste y que sirve tanto para la manipulación de la memoria histórica en sí, como de las adaptaciones de novelas literarias escritas en otros períodos históricos. En este sentido, tanto memoria como imaginación tienen como objetivo, tal y como indica Donapetry (2006): “hacer presente lo que está ausente” (p.89), que se podría ligar, en otro plano, con la diégesis y la extradiégesis fílmica.

En definitiva, el término histórico de *Presentismo* elaborado por Hayden White (1968), que se relaciona con una imposibilidad de referirse al pasado sin la perspectiva del presente, debe ir más allá. Se debe complementar, en palabras de Donapetry (2006), con la idea de la “aplicación de ideas, moral y normas contemporáneas a figuras y eventos históricos” (p.80). Así enriquecido, este concepto nos sirve para el abordaje de las adaptaciones de novelas finiseculares. La falta de rigor histórico que McFarlane (1996) recoge como crítica de ciertos historiadores hacia el cine de época, debe matizarse en tanto en cuanto todo filme, por muy fiel que pretenda ser, es una

²⁸³ Intereses tanto hegemónicos, más presentes en cine comercial, como los intereses de grupos subalternos que se oponen a la hegemonía cultural e ideológica a través, y especialmente, del cine independiente.

deconstrucción histórica que no se rige por el principio de realidad (en Donapetry, 2006). Esta idea se pueda ligar al alegato que hacia Bazin (2008) de las adaptaciones como “cine impuro”.

En una dimensión histórica más amplia, y en el caso de la disciplina fílmica, al igual que en el resto de la Historia, las mujeres han sido borradas no sólo en los discursos narrativos sino en la propia producción de películas. De hecho, la primera cinta de ficción fue realizada por la francesa Alice Guy en 1896²⁸⁴, todo y que la historiografía del cine no suele mencionarla y sitúe la primera filmación de ficción en George Mèlies (Cruzado, 2009). No obstante, se ha intentado hacer creer durante años que las mujeres no estaban capacitadas para la dirección fílmica y se les reservaba, generalmente, el lugar delante de las cámaras como actrices o musas, o detrás de ellas como montadoras o coloreadoras de fotogramas (faceta que se veía como más ajustada a la esfera doméstica donde “perteneían”).

Cabe resaltar, asimismo, que en la época contemporánea han existido directoras como Marguerite Duras, Catherine Breillat o Anna Karina, que quisieron subvertir las imágenes estereotipas de las mujeres según el molde patriarcal. Interesante resulta el caso de Marguerite Duras, precursora del feminismo francés y de la *Novelle Vague*, que adaptando sus propias obras literarias quiso subvertir la imagen de la mujer víctima, creando arquetipos de mujeres fuertes y bellas. Los arquetipos que ella ofrece son un intento de que las espectadoras no se identificaran con los modelos masoquistas y victimizantes extendidos desde el cine comercial de Hollywood (Cruzado, 2009). Con sus filmes, Duras critica al patriarcado que oprime a las mujeres alienándolas socialmente a través del uso de lenguajes masculinos (Cruzado, 2009; Duras, 1969). Para ello, defiende el uso del silencio como estratagema de la resistencia femenina. Su finalidad es buscar fisuras o grietas por las cuales introducirse en la cultura, desarrollando así, nuevos formatos de comunicación (Cruzado, 2009). Este uso del silencio engarzado con la pasividad y la intuición contraviene, para Duras (1969), “...al afán del lenguaje masculino por analizar, diseccionar y articularlo todo” (en Cruzado, 2009, p. 71).

Para analizar toda esta complejidad que engloba, tanto el imaginario social sobre las mujeres recreados por el cine como su construcción mítica e histórica, el feminismo

²⁸⁴ La cinta en cuestión es *La fée aux choux* (1896). Además de este filme, dirigió más de 600 cortometrajes. Por otra parte, la primera mujer en dirigir un largometraje fue Louis Weber con *El mercader de Venecia* (1914).

en su doble versión de teoría y metodología²⁸⁵, realiza y propone un abordaje imprescindible. Todas las teorías feministas sobre el cine coinciden en la denuncia de cómo la cultura falocéntrica ha construido una farisea y ficcional esencia femenina con el fin de someter a las mujeres. Se les ha robado la voz y la agencia necesaria para construirse como sujetos individuales, confinándolas “a los márgenes del discurso” (Arriaga Flórez en Cruzado, 2009, p.52). La ideología patriarcal está sometida a una triple mirada androcéntrica: la de la cámara, la del protagonista masculino y la del espectador (Cruzado, 2009), que proyectan a la mujer como un mero objeto erótico-sexual de placer escopofílico o voyeurístico (Hidalgo, 2005). El espectador es visto y concebido como “hombre” negando la posibilidad de la espectadora que:

debe identificarse con el punto de vista masculino, que apela a su narcisismo o a su masoquismo, al presentarla como objeto y como víctima, al excluirla, silenciarla y despojarla de todo poder. Sorprendentemente, la mujer también experimenta placer ante este cine, que reproduce los fundamentos del inconsciente humano y la relega a un puesto marginal (Cruzado, 2009, p.12).

La teoría y metodología feminista, por tanto, también es crítica con el papel de la espectadora como reproductora inconsciente de la ideología patriarcal de la que se embebe, en este caso, a través del cine. Jackie Byars (1991) aduce como ejemplo de este prisma analítico que:

La mujer no es del todo inocente y participa también en cierto modo en la construcción del significado. La mujer nunca se sitúa fuera, sino que permanece en los márgenes del discurso patriarcal y desde allí lucha contra la ideología dominante (en Cruzado, 2009, p.25).

La teoría crítica feminista que también analiza estas posiciones estructurales de la mujer, nace, según Cruzado (2009), a partir de los *Women's Studies* que abordaban tanto el papel de la mujer en la literatura como en otras disciplinas artísticas. Desde estos estudios se analiza el arte como medio transmisor de la ideología patriarcal.

²⁸⁵ Khun (1991) realiza una distinción entre el feminismo como perspectiva teórica y el feminismo como metodología. El feminismo como teoría es una forma de ver el mundo desde un marco de referencia o posición ideológica desde la cual la/el investigador se sitúa. En su vertiente metodológica hace referencia al conjunto de herramientas y métodos conceptuales y analíticos desde los cuales se puede analizar un objeto en concreto, como el cine en este caso. Académicas feministas españolas como Amorós o Puleo hablan de la importancia de aplicar la hermenéutica de la sospecha de género que se basa “en dos formas de revisión de este mundo de lo simbólico. En un primer momento, examina los aspectos discriminatorios que pueda contener (...) En un segundo momento, la crítica al (...) androcentrismo” (Puleo, 2013, p.7).

Aplicando esta perspectiva de los *Women's Studies* –y posteriormente a través de los estudios de género– aparecen dos tipos de textos cuando se reinterpreta el cine clásico:

- 1) los que están absolutamente empapados de la ideología del patriarcado dejando fuera de plano a las mujeres²⁸⁶,
- 2) aquellos que, a pesar de estar influenciados por esta ideología, son –o pretenden ser– rupturistas con la misma.

Respecto a las metodologías feministas para analizar estos filmes, éstas están influenciadas por distintas disciplinas como la sociología, el psicoanálisis o el post-estructuralismo (Cruzado, 2009). Sin olvidar las herramientas metodológicas aportadas por la antropología feminista. Con dichas herramientas, desde los *Women's Studies* se intenta deconstruir los mecanismos de la visión, en intentos de carácter subversivo (Cruzado, 2009, p.27).

En cuanto a los términos conceptuales y analíticos, que permiten crear herramientas para poder cuestionar las imágenes estereotipadas de las mujeres, no sólo existe la distinción entre el sistema sexo/género, sino otros matices alrededor de la construcción de la feminidad. Toril Moi (1988), distingue entre los términos anglosajones de *female* y *feminine*. En cuanto la primera se refiere a la “feminidad” supuestamente natural (*female*) y la segunda a la feminidad culturalmente construida por el sistema patriarcal imperante, cuya pretensión es pasar por “natural” (*feminine*). Moi (1988), prosigue diciendo que compete al feminismo esclarecer que no todas las mujeres tienen que ser *feminine*²⁸⁷.

A su vez, Kristeva (1981), propone otra distinción entre el término *mujeres* para las diferentes representaciones de la mujer dentro del constructo del discurso patriarcal y el término de *mujer*, para aquello que queda al margen de lo que está socialmente construido o representado. No obstante, diferentes autoras feministas²⁸⁸ advierten que “aún sigue abierto el debate sobre la existencia de dos naturalezas o esencias

²⁸⁶ Modleski (1988), con *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, explicita que incluso en la misógina filmografía del célebre director inglés, se puede establecer una lucha discursiva feminista.

²⁸⁷ Sin entrar en ellos, en este aspecto se tienen que tener en cuenta los debates dentro de las corrientes feministas sobre quién es el sujeto del feminismo. En este debate entran de pleno las aportaciones del transfeminismo –inspirado en Butler– y el cuestionamiento a las mujeres cisgénero, con la consecuente demanda de ampliar el sujeto del feminismo a las mujeres trans, que reivindican que ni siquiera se necesita ser *female* para ser mujer.

²⁸⁸ Entre ellas, Cruzado (2009) cita a Català y Garcia (1995); Burgos Díaz y Aliaga (2003).

diferenciadas, lo masculino y lo femenino y sobre el carácter falocéntrico y sexista del lenguaje” (Cruzado, 2009, p.17).

Para Cruzado (2009), autoras como Beauvoir (2018 [1949]), se oponen al ya mencionado esencialismo, mientras que Irigaray (2009) o Cixous (1995) tienen, para esta feminista, una visión muy estereotipada de la feminidad al ceñirse a la misma división sexual promovida por el propio patriarcado, objeto de sus críticas. Resalta de Cixous (1995), la necesidad que ésta expone de encontrar las fisuras al lenguaje y a la filosofía patriarcal para que pueda existir un discurso feminista. A la vez que muestra la propuesta de Irigaray (2009) de emplear la *mimesis* o imitación irónica en forma de parodia del discurso masculino, como una estratagema para visibilizar la lógica discursiva machista. Al hiperbolizar este discurso a través de su parodia, Irigaray (2009) cree que se puede leer el discurso femenino, ya que “la autora asume la imitación que se impone a las mujeres y exagera mediante una mimetización excesiva, el discurso machista” (p.17). La objeción que ve Cruzado (2009) en este método, es que puede fracasar al caer en la trampa de este mismo discurso esencialista que define a la mujer.

Justamente es Kristeva quien critica esta postura al considerar el lenguaje “un proceso de significación heterogéneo situado en y entre los sujetos hablantes” (en Moi, 1988, p.18). Para esta psicoanalista se ha de entender el lenguaje como discurso –y por tanto proceso dialéctico–, en lugar de reificarlo como “lengua universal” (Íbidem). Por tanto, es el contexto –y su correspondiente intertextualidad–, el que adquiere una importancia vital en la aproximación de una obra concreta.

Elaine Showalter (1992), por su parte, considera que el problema, en el llamado Occidente, estriba en que a las mujeres se les ha vetado el acceso al lenguaje (propio). Por ende, se han visto obligadas a guardar silencio o a recurrir a los eufemismos, perífrasis y circunloquios. La autora menciona que la literatura escrita por mujeres ha sido considerada como una subcultura literaria que fracciona en tres fases históricas:

- 1) una primera etapa de emulación de los modelos masculinos interiorizados,
- 2) una fase de protesta contra estos valores que se realiza en paralelo de la defensa de un discurso propio,
- 3) una etapa de autoconocimiento y liberación.

Moi (1988), denomina estas tres fases como: *femenina*, *feminista* y *de la mujer*. Para Cruzado (2009), estas etapas, con sus respectivas nomenclaturas, pueden extrapolarse a otras manifestaciones artísticas como el cine. A esta clasificación de

Showalter (1992) y Moi (1988), se añade la distinción, debatida, entre *women's cinema* y *woman's film* respecto al cine dirigido por mujeres (Cruzado, 2009) y al cine hecho para mujeres. Con *women's cinema* se engloba tanto la producción fílmica de mujeres directoras, sean éstas o no feministas, como la lectura crítica de los textos y la búsqueda de nuevas estrategias del placer (Mayne, 1990). El *woman's film*, por su parte, se refiere al melodrama clásico dirigido a las mujeres para despertar su emotividad e identificación masoquista-narcisista (Cavell, 1987). Haskell (1973), se refiere a estos filmes con la nomenclatura peyorativa de *weepies*²⁸⁹. Realiza analogías entre estos tipos de filmes y la telenovela, el porno emocional y el *woman's film* destinada a la ama de casa frustrada. Para Haskell (1973):

Los *weepies* se basan en una estética fingidamente aristotélica y políticamente conservadora mediante la cual las espectadoras son inducidas, no por la piedad y el temor, sino por la autocompasión y las lágrimas, a aceptar, en lugar de rechazar, su suerte (Haskell, 1973, p. 155).

Es decir, desde el prisma feminista de Haskell (1973), los *weepies* serían una violencia simbólica sobre los cuerpos y subjetividades de las mujeres que buscarían su identificación y su adecuación a estos patrones, a través del placer masoquista potenciado desde la escopofilia.

Frente a estas nomenclaturas, Judith Mayne (1990) postula el uso de la denominación *contra-cine feminista* para denominar el cine que usa un lenguaje femenino rompiendo las tradicionales convecciones, a la vez que busca visibilizar nuevas fuentes de placer más allá de lo visual. Para Adrienne Rich (1979), el término *Woman's cinema* es ambiguo, todo y que para ella se refiere a un conjunto de filmes que se comprometen a re-visionar las constituciones del cine. Entendiendo esta revisión como “El acto de mirar atrás, de ver con ojos frescos, de entrar en un viejo texto desde una nueva dirección crítica” (Rich, 1979, p.39).

En la búsqueda de nuevas formas narrativas audiovisuales, que puedan ser más fieles con las imágenes de las mujeres como sujetos reales, Cruzado (2009) expone que muchas feministas escogieron el uso del documental y de la autobiografía fílmica para mostrar cuáles eran realmente las voces de las mujeres. No obstante, Johnston (1973) critica este uso del realismo, puesto que a su entender es patriarcal. Lo que ella propone es un *contra-cine* a través del cual se muestre la falacia de la representación dominante.

²⁸⁹ Llorones o lacrimógenos.

Su propuesta es romper la ilusión de la realidad a través de un lenguaje propio que se oponga, de igual manera, tanto a la forma como al contenido del cine clásico.

Sean cuales sean sus perspectivas o modalidades, la teoría feminista, en un sentido amplio, parte de tres principios fundamentales:

- 1) El ya mencionado carácter construido del género, cuya incidencia en la opresión, es mayor para los cuerpos leídos como mujeres,
- 2) La construcción del género por parte del patriarcado,
- 3) La voluntad de crear una nueva sociedad no sexista a partir de rescatar y visibilizar las experiencias femeninas.

A raíz de estas premisas, la función del feminismo se basa en dos grandes objetivos mencionados por Butler (2011). Uno sería la crítica a los estereotipos de género y el otro, la imperiosa necesidad de construcción de nuevos modelos atendiendo así a la construcción discursiva de los cuerpos. En este gran cometido, la teoría fílmica feminista se plantea igualmente dos objetivos fundacionales: “denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas propuestas por el cine y plantear alternativas a dichas representaciones” (Cruzado, 2009, p.27). En este sentido, las teóricas feministas del cine contemplan que todo texto puede ser interpretado desde el feminismo, siendo susceptible de ser deconstruido a partir de hallar los mecanismos ideológicos subyacentes. A éstos se accede: “a través de las rupturas intrínsecas que existen en todo texto” (Íbidem). Annette Kuhn (1982), en esta línea, propone una nueva interpretación feminista de las películas clásicas, sacándolas de su contexto, como forma de comprender cómo funcionan los mecanismos sexistas para poder intervenir en su ideología. Por tanto, la crítica fílmica feminista es también una nueva manera de leer los filmes, diferenciándose así de movimientos críticos anteriores (Cruzado, 2009).

Para Irit Rogoff (1992), el cambio de paradigmas se llevaría a cabo a través de “una recuperación de las voces femeninas silenciadas por la Historia escrita por los hombres” (en Cruzado, 2009, p. 29). No basta sólo, según Rogoff (1992), con el análisis de los roles femeninos, sino que también se debe investigar cuáles son los modos en los que se cuentan estas historias en diferentes momentos y contextos socio-culturales e históricos. Es decir, sin obviar las coordenadas espacio/temporales, el análisis no sólo debe basarse en aquellos elementos que se ven, sino que de igual manera se deben valorar las ausencias, las represiones y los silencios (in)conscientes, delatando las

disyunciones o incoherencias en la ideología. Una vez más, aprovechar las grietas de la ideología patriarcal, existentes en todo texto, para hacer emerger el sustrato ideológico que subyace detrás.

Partiendo de estas bases comunes, no exentas de debate, las diversas voces feministas han abordado el análisis cinematográfico desde diferentes perspectivas:

- 1) Aquellas que parten de la semiótica, las cuales entienden el cine como un “lenguaje o conjunto de signos que funcionan por oposición” (Cruzado, 2009, p.32).
- 2) Las que se sustentan en los postulados marxistas, generalmente siguiendo a Althusser (1984), y que parten de considerar el cine como un medio transmisor de la ideología hegemónica y patriarcal.
- 3) Las que se basan en el psicoanálisis, destacando desde ahí, la importancia de la mirada y el prisma desde dónde se mira para provocar la identificación espectral. Para Mayne (1990), la teoría cinematográfica feminista, en su conjunto, ofrece una nueva perspectiva: “un modo no sólo de entender el cine, sino también de cambiarlo” (Mayne 1990, p.23, en Cruzado, 2009. P.32).

Tal y como indica Cruzado (2009):

El punto álgido de la crítica feminista se produce cuando mujeres como Molly Haskell (1973) y Marjorie Rosen (1973), valiéndose de un método historiográfico y descriptivo, abordan los estereotipos y las causas de representaciones femeninas creadas por el cine de Hollywood, y ponen de manifiesto la escasa coincidencia entre dichas imágenes y las experiencias e identidades de las mujeres reales (Cruzado, 2009, p.36).

Es decir, poner en relieve las contradicciones existentes entre las imágenes estereotipadas de las mujeres y la realidad múltiple de sus vivencias, a través de un método que aúna tanto la descripción como la historiografía. Dentro del ámbito cinéfilo-feminista, se distinguen desde estas ópticas tres tipos de filmes. El primero sería aquel que trata la temática de la subjetividad femenina partiendo de la posición marginal que ocupa la mujer en el sistema patriarcal falocéntrico, en el cual está relegada al silencio y, por tanto, se intenta dotarla tanto de una voz, como desde una necesaria posición desde la cual hablar. El segundo tipo pretendería la deconstrucción de los textos clásicos que han sido construidos por el sistema dominante. Subvertir la posición de la mujer

como significante y objeto de la mirada masculina “para convertirla en sujeto hablante” (Cruzado, 2009, p.65). Finalmente, el tercer grupo se ocupa de hacer emerger la Historia de las mujeres y los problemas que acarrea poder escribirla en femenino, puesto que siempre se ha contado, tal y como mencionaba atinadamente Butler (2011), desde el prisma distorsionado de las clases dominantes.

La mujer, tal y como decía Freud (Donapetry, 2006), se ha construido como “el continente oscuro”, siendo desposeída de sus respectivas historias al ser convertida en objeto escopofílico. La búsqueda de su autodeterminación se ha percibido, en general, como una “veleidad” dentro del proceso europeo u occidental. En este sentido, Viviane Forrester (1976), añade que “la mujer ha sido históricamente privada de una mirada propia” (en Zecchi, 2014). Al ser convertida en objeto, en lugar de sujeto de placer, se necesita por una parte, volver a corporalizar el pensamiento, tal y como decía Meri Torras (2006), a la vez que se han de articular otras formas de placer sexual femenino para poder recuperar un imaginario y un cuerpo que el cine hegemónico ha confiscado a las mujeres (Zecchi, 2014). En definitiva, el sistema patriarcal ha excluido a las mujeres de lo más importante: de mirar, de ser sujeto de la mirada y, en consecuencia, también del deseo.

En suma, el cine ha creado su propia mitología, siendo no sólo un *entertainment* sino, sobre todo, siendo un canal de transmisión ideológica de estereotipos sexistas y binarios. Es necesario, en las construcciones narrativas audiovisuales, analizar cómo se transmite esta ideología y aprovechar sus grietas para construir nuevos modelos representativos de las mujeres. Es este el núcleo teórico que tomo como imprescindible a la hora de abordar el análisis fílmico-literario de las novelas escogidas para la presente investigación. Si estas líneas teóricas se desmenuzan con más precisión, entramos en las teorías feministas sobre la escopofilia, el fetichismo y el fuera de campo presente en la disciplina cinematográfica.

Escopofilia, diégesis y fuera de campo

La mujer se pierde en la mascarada de la feminidad,
y se pierde a fuerza de representarla.
Lo que no impide que ello le exija un *trabajo*
cuyo precio ella no cobra.
Salvo que su placer se limite a ser elegida
como objeto de consumo
o de codicia por parte de “sujetos” masculinos.

Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*

Como construcción cultural que es, en el cine se desvelan las “prácticas de visión de nuestra cultura y la violencia que conllevan respecto a las mujeres: sea como cancelación, olvido, irrelevancia, menosprecio, sea como exhibición despiadada y obscenidad suprema” (Cruzado, 2009, p.8). Las mujeres, desde una perspectiva feminista, se consideran tanto en su rol de personajes, de espectadoras o de creadoras de imágenes y visiones. En cuanto al público femenino, entre los numerosos planteamientos feministas, éste se sitúa como sujeto de la escopofilia, ya sea bien por la mascarada a la que alude Doane (1987), ya sea por el masoquismo (Silverman, 1988) ya mentado, o bien por la histeria a la que se refiere Melchiori (1988) o por el deseo de movilidad (Bruno, 1993). En esta vertiente espectral y escopofílica, donde también se cuestiona el papel de las mujeres dentro de la teoría fílmica feminista, Barbara Creed (1993) propuso que el concepto de espectadora no puede limitarse sólo a su sentido literal y/o común de la mujer real en la sala de cine. Ha de ampliarse al de la espectadora diegética en dos sentidos:

- 1) de la mujer como espectadora imaginaria que ha sido construida por la ideología patriarcal como sujeto/objeto al que se dirige la película,
- 2) a la espectadora diegética teorizada dentro de la teoría fílmica feminista (Zecchi, 2014).

Cabe considerar que el cine comercial se articula alrededor de un sistema binario donde el hombre es sujeto de mirada y agente de la diégesis, mientras que la mujer es objeto de tal mirada y pausa de contemplación, tal y como indica Zecchi (2014). Por tanto, el concepto de *relaciones visuales* creado por Gaines (1990) está estrictamente vinculado, tanto a cuestiones de raza y de clase (Cruzado, 2009; De Lauretis, 1992),

como por la dicotomía construida de hombre/mujer. Kimberlé Crenshaw (1991) introdujo el concepto de *interseccionalidad* justamente para mostrar que las diferentes opresiones²⁹⁰ y privilegios se entrecruzan en marcos de dominación determinados.

Por tanto, todas estas relaciones visuales son relaciones de poder para las cuales se necesita construir lenguajes cinematográficos feministas delante de los discursos icónicos y hegemónicos. La mujer, hegemónicamente, ha sido creada como “un icono sin profundidad, como significante sin significado” (Zecchi, 2014, p. 24). Tal y como indicaba Lacan (en Zecchi, 2014), uno de los primeros significantes que representan al sujeto y lo hacen existir es el nombre propio. Esto se puede vincular de forma concreta a personajes femeninos que adolecen de un nombre propio, como sería el caso, en mi estudio, de *La dulce* (1876) de Dostoievski.

Respecto al espacio extradiegético, Donapetry (2006) expresa que la mujer se constituye, mayoritariamente, como un “no ser”, aunque “sobrevive milagrosamente a la ordalía a base de humor y colorarios emotivos” (p.41). En este sentido, Zecchi (2014) plantea en su estudio los intentos de las mujeres de recuperar un espacio autorial que ofrezca alternativas al voyeurismo tanto diegético como extradiegético. Aunque, en este sentido, también arguye la dificultad que tienen las cineastas al no poder prescindir de la ventriloquía que han impuesto los cánones tradicionales masculinos. En este sentido, concretamente en mi caso, las madres y/o suegras de las protagonistas oprimidas por el patriarcado, realizan esta función ventrílocua cuando a través de sus bocas imponen el orden social imperante sobre los cuerpos femeninos, tomando la posición de superyó o conciencia de orden moral.

Dentro del fetichismo existente en la mirada escopofílica, Doane (1987) teoriza que el fetichista no puede ser más que un hombre, mientras que la mujer es el cuerpo fetiche. Para esta autora, la representación de la mujer en el cine comercial consiste en una tautología, “puesto que no hay necesidad alguna de que la mirada espectral penetre su superficie, buscando su interioridad: la mujer queda reducida a su cuerpo, y su “significado” se limita a su mismo significante, su apariencia física” (Doane, 1982, en Zecchi, 2014, p.18). La mujer, así reducida, no sólo es un fetiche sino que se convierte en una mascarada, tal y como la significa, en este aspecto, Doane (1982, 1990).

²⁹⁰ Opresiones como el concepto ideológico de raza, de clase social y de género, entre otros. Las opresiones, en su teoría, no es que se sumen en una doble o triple opresión sino que se entrecruzan en marcos de dominación concretos.

Respecto al espacio extradiegético, pero mucho más allá de él, De Lauretis (1987) introduce el concepto de fuera de campo. Es decir, todo aquello que sucede fuera del marco de la pantalla, un espacio imaginario con todo aquello que está ausente pero a la vez presente. En este sentido, muchas veces, “el momento catártico de la acción ocurre más allá del encuadre, fuera del alcance de toda mirada” (Zecchi, 2014, p.83). En el fuera de campo, como bien explica De Lauretis (1987), la mujer sigue siendo en esencia obra del arquetipo patriarcal construida como la Otra en relación al hombre, en todas sus versiones de su alteralidad. Como indica la autora a través de Zecchi (2014): “No existe ninguna realidad social fuera de su propia construcción” (p. 80). En suma, el fuera de campo es una metáfora que intenta aprehender que la realidad se infiere y que existe a pesar de que no se vea y que no se represente. En palabras de Zecchi (2014):

En el dispositivo fílmico, el *off-screen* es un espacio que queda fuera de lo visible, cuya existencia se insinúa tanto por elementos presentes en la misma pantalla, por su relación paradigmática con lo que se encuentra dentro del campo, como por las connotaciones sintagmáticas con otras tomas anteriores o posteriores. (...) El fuera de campo funciona como poderosa metáfora de ese “otro lugar” donde se sitúa el discurso feminista (p.81).

El fuera de campo es, para De Lauretis (1987), aquellos “intersticios y grietas de los discursos dominantes, donde las construcciones de género no hegemónicas se producen sin que se reconozcan como representaciones” (Íbidem). Zecchi (2014) expone que, en el intento de definir un lugar fuera del discurso patriarcal, otras autoras feministas lo han denominado como “espacio lúdico” (Mulvey, 1989) o la “zona salvaje” (Showalter, 1992), pasando por *l'écriture du corps* de Luce Irigaray (2009) y Hélène Cixous (1995). Todas comparten la visión de este fuera de campo como posibles lugares alternativos al orden simbólico patriarcal. Son, a la vez, lugares epistemológicos abstractos, ya que es inconcebible un discurso absolutamente fuera de las estructuras dominantes: “pero a la vez espacios concretos de la representación de las mujeres (en plural, con minúscula), frente a la Mujer eterna: espacios de la experiencia femenina y de la lucha feminista” (Zecchi, 2014, p. 81).

Tanto en la diégesis como en la extradiégesis, se reproducen los espacios simbólicos públicos y privados asociados a los géneros. Para Zecchi (2014), aquello inquietante en el cine deriva del hecho que desde el espacio público (en la sala de cine) se abre una mirilla a situaciones e historias privadas. Desde este prisma, el cine es un intersticio, una puerta de entrada y de salida del espacio público al privado y viceversa. Un acto, en suma, de voyeurismo. En esta mirada espectral, según Donapetry

(2006), el cine es el arte que mejor “ha sabido construir, con percepción y lujo de detalles, tantos modelos de virtud y de perversidad femenina” (p.7).

Se constituye así una ingente cantidad de conocimiento popular que se cristaliza en nuevos mitos y estereotipos que nutren, en relación dialéctica, tanto las (des)identificaciones personales como las representaciones socio-culturales colectivas. En su versión de herramienta del orden al servicio patriarcal ejerce una función de “feminización”; es decir, ser un canal de adquisición y control de “las virtudes femeninas”. Esta feminización también se logra, para Donapetry (2006), a través de la vestimenta como prolongación del yo, como por ejemplo el uso del corsé en las adaptaciones finiseculares como metáfora de la debilidad femenina, entre otros elementos que constituyen una “máscara de la feminidad convencional” (p. 88). En su versión de posible herramienta contrahegemónica, su papel es el de constituir discursos y formas alternativas de la representación de la mujer, más acorde con la multiplicidad de experiencias reales, que escapen del placer escopofílico creando otras formas sensoriales de placer femenino.

La escopofilia, el fetichismo/masochismo y el fuera de campo son elementos cruciales para analizar las narrativas audiovisuales de las películas escogidas. A su vez, el género del melodrama, vinculado a menudo con las películas románticas trágicas, es un campo fértil para mostrar como la escopofilia coloniza imaginarios bajo la ideología amorosa.

Melodrama como punta de lanza de la ideología patriarcal

Donapetry (2006) advierte que, dentro del conflictivo papel femenino dentro del cine se privilegian más unos géneros que tradicionalmente han sido asociados como más afines a las mujeres, como es el caso del melodrama. Ya se mencionó que Haskell (1973), dentro de los *Woman`s filmes*, denominaba como *weepies* aquellos que se pueden asociar al melodrama clásico dirigido especialmente a un público femenino. Por regla general, la directriz que vehicula el tipo de acercamiento hacia los personajes femeninos suele ser exagerando su rol en función del hombre. Se feminiza la fragilidad dentro de contextos históricos disímiles como estereotipo recurrente, estando presente esta fragilidad, asociada a la mujer, tanto en la literatura como en el cine.

Landy (1996), pone el acento en que el melodrama sirve para adentrarse en conflictos de soluciones asimétricas. Aunque el melodrama haya sido un género reificante de estereotipos femeninos, puede al mismo tiempo subvertir los mismos. En este sentido, a *A Woman`s Rebels* (Mark Sandrich, 1936) –todo y ser dirigido por un hombre, y por tanto no puede ser considerado un *women`s cinema*– entraría en la línea de subvertir estereotipos relacionados, en este caso, con la fragilidad femenina de la mujer victoriana.

Los debates alrededor del melodrama también han propiciado poder profundizar en análisis más sofisticados de la relación “entre relación y afecto, y afecto como representación” (Elsaesser, 1996, p.149). Relaciones que se establecen en el campo de fuerzas tanto de aquello que aparece en los discursos, como de aquello que se omite. Relaciones que se establecen en relación directa con lo excesivo y lo reprimido. Desde este prisma de Elsaesser, el análisis del melodrama sirve para “comprender las figuras retóricas a través de las cuales la presencia y la ausencia, la inclusión y la exclusión se significan mutuamente” (p.149). Son justamente las posibilidades del melodrama, en este juego de fuerzas entre aquello excesivo y aquello reprimido, entre aquello presente y lo que resta oculto, los aspectos principales que lo convierten en un género propicio tanto para reafirmar estereotipos de corte patriarcal como para subvertirlos. En palabras de Marsha Kinder (1993):

En términos de función ideológica, el melodrama puede funcionar, por un lado, como un género escapista reaccionario que naturalice la ideología dominante a base de desplazar temas políticos a plano personal de la familia (...) Por otro lado, puede funcionar subversivamente –bien a través del exceso y de las contradicciones que son parte del género mismo– bien a través de las innovaciones radicales de un grupo de cineastas de amplio espectro (...) al empujar el exceso convencional a un extremo aún mayor, estos cineastas subversivos destacan las contradicciones que el melodrama de Hollywood suele minimizar, demostrando que la familia y el género (masculino-femenino) son un terreno legítimo para una lucha política seria (p.55).

Es decir, en su vertiente reaccionaria, el melodrama individualiza los problemas estructurales adjudicando la responsabilidad de su resolución a individuos particulares en vez de al sistema ideológico y material que los provoca. En su vertiente subversiva, justamente visibiliza la máxima feminista de los años 70 sobre que “lo personal es político”²⁹¹.

²⁹¹ La frase aparece publicada a manos de Carol Hanisch (1969) en su obra homónima. Se popularizó en los años 70 por parte del *Black Feminist*.

Las críticas al melodrama como canal propicio de transmisión ideológica patriarcal y sexista se concretan en cómo los melodramas “femeninos” espejan y crean la psicología masoquista femenina, antes mencionada, en un acto de escopofilia donde placer y dolor convergen. En palabras de Doane (1987): “in films addressed to women, spectatorial pleasure is often indissociable from pain” (p. 16). Donapetry (2006), explicita que todos los melodramas lacrimógenos clásicos (años 40 y 50 del pasado siglo) se ceñían a “esta premisa pseudoemocional” (p.46). En paralelo a esta aseveración, indica que las tragedias amorosas no siempre son fácilmente distinguibles de los melodramas, ya que generalmente uno, o los dos miembros de la pareja protagonista, mueren. Estas tragedias, a veces también aparecen como un subgénero frecuente del cine histórico. Por tanto, las películas que yo analizo, al ser tragedias amorosas que adaptan, en su mayoría, el período decimonónico, se sitúan a caballo entre el melodrama y el cine histórico.

En definitiva, tanto en una u otra vertiente, es importante recordar que estas tragedias de amor son “un recordatorio melancólico de que la historia se escribe sempiternamente sobre y través del cuerpo de la mujer, la identificación femenina converge en el aspecto de víctima” (Donapetry, 2006, p. 64-65). Es importante, por tanto, analizar las adaptaciones de la literatura bovárica finisecular bajo el prisma de esta escritura patriarcal, voyeurista y masoquista sobre los cuerpos femeninos.

Aproximaciones a las adaptaciones filmicas: relaciones intertextuales desde una mirada de género

Las novelas y las películas se expresan de forma diferente.
La novela utiliza palabras para contar una historia,
describir personajes y construir ideas.
Las películas utilizan imágenes y acción.
Son medios esencialmente diferentes,
que algunas veces se repelen y otras se apoyan.

Linda Seger, *El arte de la adaptación*

Una vez vistas las aportaciones de las teorías feministas aplicadas a la disciplina cinematográfica, es preciso ahondar en las similitudes y diferencias entre las obras literarias y el cine, especialmente cuando adaptan novelas, en este caso decimonónicas.

Ambas narrativas tienen puntos de contacto y a la vez elementos disímiles, condicionados por su medio inherente de creación: la escritura frente a la imagen audiovisual. La creación de las imágenes de las cuáles nos proveen, es foco de atención para establecer similitudes y diferencias. Diferentes autoras han explorado, a través de metáforas, estas relaciones entre las imágenes narrativas escritas y las audiovisuales.

Una metáfora redundante que autoras como Zecchi (2014) utilizan para hacer emerger la importancia del cine desde sus orígenes hasta nuestros días, es el conocido mito platónico de la caverna. Como la autora indica, recogiendo las aportaciones de Hannah Arendt (en Zecchi, 2004), este relato ha suscitado una poderosa sugestión, por su énfasis visual, entre lxs estudiosxs del cine. La relectura de este mito, en clave cinematográfica, permite interpretaciones como las de Giuliana Bruno (1993), centradas en la “ontología de la imagen en movimiento” (Zecchi, 2014, p.13). En estos términos analógicos, la sala oscura donde se proyecta la película correspondería a la caverna mítica del imaginario de Platón. Lxs espectadorxs inmóviles se asociarían a lxs prisionerxs que miran en la misma dirección las sombras de la verdad que se proyectan en la pantalla. Las sombras proyectadas en el fondo de la caverna, como recoge Zecchi (2014) sobre estas interpretaciones, aludirían al preludio de la *puesta en escena*²⁹² audiovisual.

La relectura del mito de la caverna como metáfora de la disciplina del cine, permite otras asociaciones igual de sugerentes e interesantes. Una atractiva vinculación que realizan autoras como Pérez Ríu (2000), parte de contemplar la pantalla como un espejo, que, como añade Cruzado (2009), está repleto de imágenes prototípicas de mujeres irreales donde, dependiendo de la ideología hegemónica, se ejerce el tipo de violencia simbólica, que anteriormente se mencionaba, contra las mujeres reales. Imágenes construidas, prosigue Cruzado (2009), a partir del deseo (y la necesidad, se

²⁹² El concepto *puesta en escena* tiene su origen en el teatro (Pérez Ríu, 2000). No obstante, según Pérez-Ríu (2000) otrxs autorxs prefieren adoptar términos propios como la *puesta en forma* o *puesta en cuadro* de Zunzunegui (1997), o la nomenclatura de Casetti y di Chio (1990) de *puesta en serie* que recogería todo el proceso de visualización. Estos dos teóricos italianos distinguen tres niveles de representación cinematográfica, tal y como recoge Pérez Ríu (2000). Sucintamente la *puesta en escena* correspondería al “escenario en su totalidad” donde tiene lugar el desarrollo de la acción (Pérez Ríu, 2000, p.128), mientras que la *puesta en cuadro* se adscribe a la división espacial impuesta por el encuadre que resalta unos aspectos en detrimento de otros. Por último, la *puesta en serie* sería el producto después del montaje, que aporta la continuidad visual de los diferentes aspectos mencionados en relación a la *puesta en escena* y la *puesta en cuadro*. En resumen, tal y como indica Pérez Ríu citando a Casetti y di Chio (1990), la *puesta en serie* aunaría una dimensión física que ayuda a dar un cuerpo holístico del espacio fílmico y otra temporal que confiere la continuidad narrativa del mismo.

podría añadir), masculina. Se ha visto como esta distorsión de la imagen tiene que ver con lo que anteriormente mencionaba respecto a la escopofilia.

La imagen de la pantalla como espejo, presenta grandes semejanzas en su forma plana de una superficie en principio vacía, aunque contenga la “apariencia” de personas y objetos (Pérez Ríu, 2000). A su vez, espejo y pantalla son focos de miradas donde reconocerse e identificarse, “persiguiendo una identificación narrativa, narcisista, fetichista o erótica con la imagen del héroe o la heroína que quisieran ser” (Pérez Ríu, 2000, p.139). La persecución de esa “otrx que se quiere ser” y con quien se busca la identificación simbiótica, se podría relacionar con un bovarismo cinéfilo contemporáneo donde esta disciplina suplanta la literatura. Si hoy en día se quisiese crear una Madame Bovary completamente contemporánea, ésta quizás se inspiraría más en prototípicos cinematográficos a emular, como el personaje de Bridget Jones²⁹³, que en figuras literarias románticas.

Siguiendo con la metáfora del espejo, Pérez Ríu (2000) recupera de Umberto Eco (1994), la figura de este objeto respecto a la manera en que cada persona se enfrenta a la imagen reflejada, como si fuera un doble suyo, más que a la fascinación por el reflejo en sí. En definitiva, el espejo como el *absolute double* de Umberto Eco (1994), en lugar de ser visto, sólo, como un *absolute icon*. La pantalla, como espejo que reproduce arquetipos ideológicos cosificados e irreales de mujeres, produciría a su vez lo que Mulvey (1989) denomina *misrecognition*. Es decir, un malentendido (*misunderstood*) en relación a reconocerse como una misma. Una falsa identificación femenina, según la mirada de Mulvey (1989), mediatizada por los estereotipos y prejuicios androcéntricos sobre las mujeres que la escopofilia dirigida a los hombres promueve, dejando excluidas a las mujeres de la posibilidad de (de)construir sus propias imágenes fílmicas a partir de su subjetividad y no de la mirada ajena.

La realidad que refleja un espejo, o una pantalla, nunca es unívoca ya que nunca es pura. Siempre está mediatizada por la mirada que interpreta lo que se ve, o lo que se desea ver. Como bien indica un personaje de la película *Obaba* (Armendáriz, 2007), rescatado por Pérez Romero (2007): “La realidad no es única ni transparente sino múltiple y compleja, según quién la mire y desde dónde se mire” (p.175). La mirada situada, ideológicamente condicionada en un sentido u otro, aporta diversos matices de

²⁹³ La conocida protagonista de *El diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001) que presenta una mujer treintañera neurótica, acomplejada y en busca obsesiva del amor romántico que algunas veces se ha identificado con un retrato post-feminista y contemporáneo de la mujer emancipada (Ferriss y Young, 2006).

una realidad cuya inconmensurabilidad siempre se escapa. Nos llegan, sólo, versiones de la misma en formato de imágenes.

La pantalla como espejo y la caverna de Platón como metáfora del cine, nos reporta a la importancia de la imagen. La misma semiótica de la imagen –en este caso fílmica– puede relacionarse con la imaginación (Donapetry, 2006). Imaginamos, valga la redundancia, a través de imágenes. En este sentido, Donapetry (2006) contribuye añadiendo que, imaginar, como toda facultad creativa, comporta romper en ocasiones con las relaciones que anteriormente se habían podido establecer entre las representaciones y sus respectivos significados. El cine, en este sentido, reúne estas características creadoras que lo consolidan como un arte plástico, sensorial, sugerente y re-creativo.

Tanto en el arte literario como en el cinematográfico, la imagen sugerida a través de las palabras o plasmada en pantalla, activan la imaginación del receptorx –tanto lectorx como espectadorx–, en relación dialéctica con la construcción de imágenes e imaginarios del literatx o del directorx. Pérez Ríu (2000), a través de Bluestone (1957), recoge esta similitud entre literatura y cine en cuanto a la producción de un mensaje narrativo mediado por las imágenes y su relación con lxs receptores del mismo. Bazin (2008), arguye que aquellos elementos que concommitan en toda narración, sea ésta fílmica o literaria, es la creación de una historia que reúna “un sentido, una orientación del tiempo yendo de la causa al efecto, un comienzo y un fin” (p.64). A pesar de esta coincidencia disciplinar, la diferencia esencial radica, justamente, en la divergencia de las tipologías de imágenes que tienen como sustrato diverso. Bluestone (1957), tal y como indica Pérez Ríu (2000), distingue entre la imagen mental que produce la lectura de una obra literaria y la imagen visual que produce el cine. Estas imágenes diferenciales corresponden a un modo de representación conceptual (la literatura) versus a un modo de representación sensorial (el cine) (Bluestone, 1957; Pérez Ríu, 2000).

Estas diferencias se enlazan con lo que Gimferrer (1999) alude en relación a las adaptaciones cinematográficas respecto a sus novelas de origen. Atinadamente, el poeta, prosista y crítico cinematográfico y literario escribió: “la imagen reinventa las palabras, hace leer de nuevo” (p.23). En consonancia con Pérez Ríu (2000), las adaptaciones no son sólo simples traspolaciones visuales de un texto literario. La autora nos advierte en este sentido que:

(...) las adaptaciones no pueden ser nunca traducciones visuales del texto original, las versiones cinematográficas de novelas inevitablemente construyen también un nuevo texto y una nueva representación de aquellos elementos del mundo y tipos de personajes recogidos en la obra original. A su vez las adaptaciones construyen también una re/representación fílmica de personajes literarios que pueden ser más o menos intemporales y perdurables (Pérez Ríu, 2000, p.35).

En consecuencia, las adaptaciones fílmicas son un nuevo texto narrativo. Innovadores en relación tanto con el argumento como en la visión y re-creación de los personajes que cobran una nueva vida y un nuevo sentido. La manipulación aludida se relaciona en que el medio fílmico necesita acotar diferentes elementos de la novela como el argumento, la psicología de los personajes, los tiempos narrativos... En este aspecto, como indica Pérez Ríu (2000), en la mayoría de las adaptaciones se llevan a cabo decisiones respecto a trasponer los diferentes episodios de la obra original, omitirlos, sustituirlos por nuevos acontecimientos y en suma, reinterpretarlos a través de otra mirada. Esta obligatoriedad a la que están sujetos lxs realizadorxs, les lleva a escoger entre algunas de las soluciones fílmicas mencionadas para poder aportar una representación más eficaz en su medio. Paradójicamente, si simplemente se quisiera traspasar elementos de la pieza literaria al filme con la mayor fidelidad posible, se podría caer en distorsiones del mismo.

La relación dialéctica entre todos estos aspectos tiene que ver en que las adaptaciones cinematográficas conforman “traducciones de un relato a un sistema semiótico diferente al de su texto de origen” (Pérez Ríu, 2000, p.36-37). Son estos diferentes sistemas los que configuran el tratamiento de las imágenes que producen. Los dos medios narrativos explotan diferentes posibilidades de la narración en consonancia con aquellos factores que le son más efectivos en relación a sus diferentes idiosincrasias. Aquí radica el difícil maridaje entre las dos artes que explotan materiales narrativos divergentes: la palabra escrita por una parte, y el discurso audiovisual por la otra. A pesar de las divergentes y múltiples coincidencias entre literatura y cine, resulta necesario, siguiendo a Gutiérrez Carbajo (2016), seguir elucidando las controvertidas relaciones entre lo fílmico y lo literario, ya que las fronteras entre ambas disciplinas siguen sin ser infranqueables por el hecho de ser campos vecinos aunque dispares.

Los materiales narrativos usados en el lenguaje cinematográfico, como señala Pérez Ríu (2000), crean una representación propia y totalmente nueva respecto a los modelos literarios. En este sentido, es interesante indagar como se (re)crean los modelos fílmicos. Las nuevas representaciones que se articulan en este lenguaje

audiovisual tienen que ver en cómo lxs directorxs eligen el lugar de la mirada, el uso de la cámara como ojo. La elección del “lugar de la mirada”, es “ya un juicio” (Mínguez en Pérez Ríu, 2000, p. 44). Y es desde ahí donde se articula tanto la actitud ética como la posición ideológica que adopta el/la cineasta al contar una historia (Armendáriz, 2007).

Ambos posicionamientos fundamentan el compromiso creativo que debe afrontar la/el cineasta que es, precisamente, hallar esta mirada única. Un prisma que confiera sentido a su relato con el objetivo de reinterpretar la realidad y, en nuestro caso, la obra original. El juicio y la reinterpretación de la realidad que conlleva aquello que se elige mirar u obviar, comporta una visión subjetiva que rompe con la pretendida objetividad de la imagen filmada. Se elige, como indica Pérez Ríu (2000) “la posición, tanto física como conceptual y estética, desde la que se narra” (p.44-45). La narración fílmica, como toda narración, comporta una estructuración que selecciona las posiciones para la cámara. Independientemente del lugar de colocación de la cámara en las diferentes secuencias narrativas, se puede adoptar diferentes puntos de vista conceptuales guiando al público hacia la proyección e identificación con unx o diferentes personajes de forma alternativa (Pérez Ríu, 2000).

La autora recoge que, entre las diversas posiciones que el/la cineasta puede adoptar, Chatman (1978) categoriza tres posibles puntos de vista en la narración: 1) el perceptivo: la posición desde donde se mira; 2) el conceptual: la ideología que subyace a la hora de interpretar los acontecimientos y que se enraíza en el sustrato socio-cultural del/la autorx y 3) el del interés: la forma de mostrar cómo afectan a los personajes escogidos los eventos donde están involucrados. El cine, como disciplina de narrativa visual, crea sus propios entramados simbólicos “para lograr trascender la mera literalidad de las palabras” (Cruz, 2013, p.27). La narrativa visual no sólo engloba la imagen en sí, sino un todo holístico en el cual es imposible de disgregar, como indica Pérez Ríu (2000), el sonido del estilo de filmación o del montaje. Todos estos aspectos interrelacionados, según Klein y Parker (1981, en Pérez Ríu, 2000), moldean el lenguaje cinematográfico de forma análoga a cómo las figuras literarias esculpen el relato escrito. Este modelaje de los materiales narrativos fílmicos se condensan en “la invención como recurso fundamental de la reinterpretación fílmica de los sucesos del pasado” (Pérez Ríu, 2000, p.62), al alterar los hechos, condensarlos, introducir nuevos episodios inventados, siendo imposible, para Rosenstone (1995), la literalidad fílmica.

Esta nueva versión creativa derivada del propio lenguaje cinematográfico no conlleva, necesariamente siempre, un uso consciente del directorx en cuanto a las

interpretaciones de la realidad (o del relato original). El *tercer sentido* o *sentido obtuso* que propone Barthes (1992), alude a la expresión inconsciente que puede conferir la/el directorx de cine en su propia narración. La imagen icónica, por tanto, puede estar cargada “de un contenido simbólico no consciente (...)” (Pérez Ríu, 2000, p.128), del que Gubern (1987) advierte que no tiene por qué estar en concordancia con los símbolos culturales y socialmente compartidos, ya que son imágenes icónicas e inconscientes propias de cada autorx. A pesar de que sean imágenes privadas e inconscientes, conllevan sus propios juicios ideológicos. En este sentido, es arriesgado querer ver siempre una acción consciente en las imágenes oníricas que lxs cineastas crean. A este hecho, se le suma que lxs espectadorxs reciben la narración fílmica desde sus propios parámetros y universos simbólico-culturales, donde pueden encontrar otros sentidos únicos, no sólo no previstos por el autorx, sino que tampoco interpretados de la misma forma por el resto de espectadorxs.

En cineastas de cine independiente, como pueden ser Fassbinder o Bresson, este tercer sentido puede permear gran parte de sus obras al jugar más con la búsqueda de nuevos lenguajes cinematográficos que amplíen los universos simbólicos a través de los cuales se puede interpretar la realidad. Todos estos sentidos, provocados o inocentes, conscientes o inconscientes, abocados por la/el cineasta o sólo vistos por la/el espectador nos convierte en “funámbulos sobre la frágil cuerda entre la realidad y la imaginación que cruza el contenido del relato” (Pérez Romero, 2007, p.176).

Sobre la disciplina del cine como narrativa, Pérez Ríu (2000) nos recuerda que “el cine no nació como disciplina narrativa, sino que hizo suya esa función precisamente a causa de la influencia de la novela” (p.38). La misma autora asevera que el cine consigue ser considerado un arte independiente en la medida en que logra crear un relato a través de la transformación de imágenes fijas en una sucesión ordenada de planos. Esta asunción del relato que señala la autora tiene sus raíces en la emulación del relato literario decimonónico por parte de directores como Einsestein y Griffith. Este último, considerado el inventor del montaje cinematográfico y del primer plano, se “basó en el estilo narrativo de Charles Dickens para desarrollar su técnica del montaje paralelo indicando simultaneidad de dos acciones, tan arriesgada en esos momentos” (Pérez Ríu, 2000, p.38).

La influencia literaria decimonónica sobre el cine como disciplina y arte, parte tanto de buscar convergencias temáticas como analogías estilísticas (Pérez Ríu, 2000). La autora afirma que el período decimonónico ha ido suscitando reiterado interés y

fascinación, ya que ha sido una temática recurrente en el medio cinematográfico recreando personajes aún vigentes en el imaginario colectivo. Al igual que su estudio, y como enunciaba al inicio de mi tesis, mi interés converge con el de Pérez Ríu (2000) en el objetivo de indagar cómo estas (re)visiones de las relaciones conflictuales alrededor de las mujeres decimonónicas siguen siendo interesantes para lxs cineastas, novelistas y el público que acoge sus obras. Revisitando, en paralelo, la pervivencia, recreación o subversión de los estereotipos femeninos reificados, especialmente, a través del *bovarismo*.

La ideología que subyace detrás de los diversos arquetipos femeninos, se infiere con un planteamiento patriarcal que es necesario desenmascarar, tal y como indica Pérez Ríu (2000). Categorizaciones binarias patriarcales, jerarquizadas, cuyo rastro, como remarca la autora, nos lleva al s. XIX:

(...) la representación no puede eludir una posición ideológica desde la que se articula, es lícito y conveniente utilizar este enfoque crítico para desenmascarar los planteamientos patriarcales que se han transmitido, veladamente a veces, en los fenómenos culturales tradicionales, claramente reconocibles en el tipo de estructuración social vigente en la Inglaterra victoriana (Pérez Ríu, 2000, p.29).

Se puede deducir que la estructuración jerárquica y moral, binarista, tanto de la época victoriana como de la decimonónica, pervive, más o menos velada, en gran parte de la cinematografía contemporánea, y no sólo en las adaptaciones concretas de novelas literarias adscritas a ese período. Al principio de la investigación introduce la tríada tipológica que Pérez Ríu (2000) había creado respecto a las (re)adaptaciones de temática victoriana, extrapolándola al período decimonónico. En esta primera tipología la autora clasifica por una parte, las adaptaciones fílmicas de obras clásicas decimonónicas diferenciadas de las adaptaciones que las modernizaban y, por otra parte, aquéllas que recreaban novelas de temática finisecular escritas en el s.XX. Pérez Ríu (2000) enunciaba que las más numerosas eran las del primer tipo donde se encuentra, efectivamente, la obra y adaptación de *The Return of the Native* escogida para analizar. Respecto a estas adaptaciones de obras clásicas, establece una posterior clasificación temática respecto al énfasis que se da en las novelas escogidas para adaptar:

1. Las adaptaciones de las novelas que narran el desarrollo de un personaje masculino como engranaje de la trama principal. En este grupo la autora

menciona adaptaciones sobre las siguientes obras originales como *Jude el Oscuro* (1895); *Basil* (1852) y *David Copperfield* (1850), entre otras.

2. Las que narran el desarrollo de un personaje femenino central a partir de la educación, relaciones conyugales y amorosas. Pérez Rúa (2000) señala obras como *Jane Eyre* (1847) o *Tess of the D'Urbervilles* (1891). En la misma línea podemos incluir las obras analizadas en esta investigación, especialmente *The Return of the Native* (1878) y *La dulce* (1876), aunque esta última sea una adaptación de Bresson que moderniza la novela original.
3. Películas de temática gótica como *Cumbres Borrascosas* (1847) o *Drácula* (1897).
4. Novelas centradas en otros intereses como el *Cuento de Navidad* de Charles Dickens (1843).

Respecto a las adaptaciones que se vertebran alrededor de la evolución de un personaje femenino, Pérez Rúa (2000) indica que lo que interesa a la filmografía actual no es tanto reproducir un ideal edulcorado de la figura del ángel del hogar, sino más bien centrarse en los conflictos derivados del sistema de opresión al que estaban sometidas. En sus propias palabras: «Ese ideal “ñoño”, convencional y poco realista que configuraba el mito decimonónico de la feminidad no sólo es muy poco atractivo para el público cinematográfico actual, sino que además ya no interesa y resulta poco creíble y aburrido» (Pérez Rúa, 2000, p. 279). En este sentido, y como se ha apuntado en otros apartados, elementos literarios que marcan signos de pudor, como el rubor, resultan desfasados en un cine que se enmarca en una época que ya ha realizado un gran esfuerzo pudoricida. Teniendo, por tanto, que encontrar otros recursos alternativos que indiquen lo mismo de otra manera, más en consonancia con valores actuales, y que por ende, acaben siendo más atractivos y fácilmente identificables o interpretables por espectadorxs contemporáneos.

Ballesteros (1995), apunta en el mismo sentido que “la película es un vehículo para denunciar la soledad de la mujer como único pago a su lucha por mantenerse independiente de sí misma y por escapar del papel tradicional de víctima” (p. 284). En cambio, Cruzado (2009) enfatiza que aún hoy en día pervive con fuerza, dentro del cine, este ideal de ángel del hogar a través del cual se cuele por las pantallas la ideología patriarcal vigente. Ya en 1983, Deidre English apuntaba que, paradójicamente, uno de los grandes “logros” del feminismo fue *desresponsabilizar* a los hombres presentando a

las mujeres en papeles que mostraban situaciones precarias y vulnerables. Dentro de este abanico de matices en la representación de la mujer, coincido con Cruzado (2009) en que la pervivencia de la figura del ángel del hogar, aunque reactualizada a través de otros simbolismos y lenguajes fílmicos, es todavía recurrentemente reificada en el cine como uno de los ideales a seguir por las mujeres. Todo y que, como apunta Pérez Ríu (2000), abunda el gran interés en mostrar los conflictos por los cuáles pasaban, desde una perspectiva de denuncia y ensalzamiento de su fuerza, que permite subvertir, en cierta manera, este mismo estereotipo.

El conflicto básico que se quiere representar en pantalla gira, en la mayor parte de ocasiones, alrededor de las dificultades de las mujeres en poder crear un “yo” propio, individual, que les permita ser independientes tanto a nivel intelectual, emocional como, en definitiva, material. Las revisiones de los tópicos decimonónicos permiten deconstruir parte de los engranajes discursivos patriarcales revisando la ideología victoriana/decimonónica. Por muy coherente que pretenda ser un discurso, siempre pueden hallarse “las fisuras del sistema” en relación a las imágenes de las mujeres para encontrar “un medio de dignificarlas y reivindicarlas” (Pérez Ríu, 2000, p.280). No obstante, tal como indica la propia autora y otras como Donapetry (2006), Cruzado (2009) o Zecchi (2014), el cine sigue siendo un medio de perpetuar prejuicios sexistas, reconstruidos o re-actualizados, que a menudo se esconden dentro del tratamiento de las tramas y de la mirada de sus directorxs, tal y como se ha ido viendo con anterioridad.

A continuación, y desde una perspectiva de género, es preciso desglosar con más minuciosidad las diferencias y similitudes entre literatura y cine en lo que concierne a ciertos tratamientos narrativos, para poder luego ponerlos en relación con el análisis de las obras escogidas.

Literatura y cine: sobre el tiempo narrativo y la psicología de los personajes desde una perspectiva de género

En este subapartado se pretende dilucidar las diferencias y similitudes que el medio donde se crean las obras literarias o cinematográficas impone a estas disciplinas en relación a los tiempos narrativos, el espacio en la puesta en escena y a la configuración de la psicología de los personajes. Estas (di)similitudes se ligan a aquello

que apuntaba anteriormente sobre la diferencia narrativa de la imagen mental presente en la literatura y la imagen visual del cine. Imagen fílmica que no puede ser separada de elementos como el sonido, la música, el montaje, la ambientación y, en suma, de los elementos diegéticos y extradiegéticos que la componen como a un todo. Así como el fuera de campo, que categorizó De Lauretis (1987) como espacio donde puede crearse discursos alternativos. Sin olvidar que el cine ocupa un espacio o, en palabras de Alison Butler (2002), genera un espacio diferente. Es un contexto, como indica Zecchi (2014), que redefine topografías humanas gozando de una aparente nueva libertad.

Respecto al tiempo, el cine se halla restringido por una serie de limitaciones temporales y físicas más estrictas que en la novela. No obstante, ambos medios comparten su potencial en la creación de universos diegéticos que transmiten a través de discursos narrativos dando como resultado final un relato. En cuanto a la adaptación fílmica de una pieza literaria, Sanz (2007) advierte que “adaptar una novela al cine pasa por algunas tomas de decisión que son peligrosas, si no se tiene la intención de desvirtuar completamente el tono de la obra original” (p.24). En este sentido, tomando la concreción y concisión que exige el medio fílmico frente al carácter generalmente extenso de la pieza literaria, existe el riesgo de desvirtuar la psicología de los personajes convirtiéndolos en “escuetas caricaturas, tan inteligibles para el espectador como ridículas y planas” (Sanz, 2007, p.25). A pesar de ello, la autora nos recuerda que las disonancias entre la diferentes texturas de los dos lenguajes –literario y fílmico–, así como las diferentes perspectivas escogidas para narrar, pueden ser decisiones conscientes de directorxs de cine independiente donde la obra literaria de referencia es una mera excusa –o simple punto de partida–, para contar otra historia a través de una “obra cinematográfica de empaque, autónoma y resplandeciente frente a la novela que sirvió de referencia” (Íbidem). Este es el caso de *Une femme douce* (1969) de Robert Bresson.

Por tanto, las diferencias entre los medios narrativos de las piezas literarias y fílmicas, necesitan de unos recursos diferenciales en el tratamiento del espacio, el tiempo y la psicología de los personajes que conllevan sus propios riesgos. A la vez que ambas artes dejan “abierta una espita para la interpretación” (Agel en Gutiérrez Carbajo, 2016, p.96). El tratamiento del tiempo en la literatura y el cine, el cual se desarrollará en el siguiente subapartado, permite realizar un análisis desde una perspectiva feminista.

El tratamiento del tiempo en la literatura y el cine

George Bluestone (1957) describía el cine como el “arte del espacio”, mientras que la novela la enunciaba como el “arte del tiempo” (Pérez Ríu, 2000, p.127). Esta distinción permitía poner el foco en cómo el cine narra a través de la configuración del espacio fílmico que diseña cada plano y cada fotograma con minuciosidad. En el cine, prosigue Pérez Ríu (2000) siguiendo estas distinciones de Bluestone (1957), tanto la estructura como el contenido inherente de la imagen fílmica ya comunican *per se* y de forma simultánea una ingente cantidad de información. Se crea así el significado del texto cinematográfico tanto de forma connotativa como denotativa. En contraposición, el texto narrativo evoluciona consecutivamente a través de cada una de sus palabras para crear una imagen mental en quienes lo leen, que puede diferir tanto de la imagen que la/el autorx quería describir o sugerir, como de la imagen que pueden hacerse el resto de lxs lectorxs. Mientras que en la pantalla cada espectadorx interpreta las imágenes –que son las mismas para todxs– a su manera, en la lectura novelesca cada lectorx crea sus propias imágenes a través de las que el texto sugiere.

Bluestone (1957) expresa que tanto la novela como el cine son también “artes del tiempo” pero mientras el principio fundamental de la novela es el tiempo, el del cine, como se indicaba más arriba, es el espacio: “Where the novel takes its space for granted and forms its narrative in a complex of time values, the film takes its time for granted and forms its narrative in arrangements of space”²⁹⁴ (en Pérez Ríu, 2000, p.47). El espacio en el cine no sólo debe ser mostrado, sino que es su material narrativo esencial y cuya manipulación acaba convirtiéndose en la esencia del cine, según Chatman (1978). La manipulación de este espacio como lugar de enunciación narrativa de la imagen, tiene que ver en cómo se realiza su composición, donde se sitúan las cámaras y las luces, así como los objetos que aparecen en cada plano. Toda esta disposición espacial es lo que Chatman denomina “espacio del discurso” que «implica una selección dentro del “espacio de la historia” pero una selección que determina toda la retórica del filme» (en Pérez Ríu, 2000, p.47). El espacio *on* que se muestra en la pantalla se relaciona con el espacio *off*, creando de forma dialéctica los aspectos

²⁹⁴ Cuando la novela toma su espacio por sentado y forma su narrativa en un complejo de valores de tiempo, la película toma su tiempo para darse por sentado y forma su narrativa en arreglos de espacio (en Pérez Ríu, 2000, p.47).

diegéticos y extradiegéticos que lo caracterizan como arte y disciplina. La vertebración entre el espacio *on* y el espacio *off* es la que da continuidad y coherencia a la narración fílmica a través de técnicas del discurso cinematográfico como el plano/contraplano o del *raccord* de miradas. Es en este espacio *off* donde también se puede gestar el fuera de campo.

Aquello que tienen en común novela y cine, es que aunque *el tiempo de la historia* pueda condensarse o eliminarse del discurso, sigue siendo por definición lineal. En cambio, *el tiempo del discurso* indica la disposición temporal de los sucesos a la hora de ser narrados en consonancia a tres dimensiones: el orden, la duración y la frecuencia. Aunque estos aspectos sean comunes en los dos medios cada uno de ellos lo resuelven distintamente debido al propio medio donde se inscriben: el plano unidimensional de la escritura novelística frente a la imagen visual multidimensional y sonora creada en disposiciones espaciales concretas ya aludidas del cine. Ambos lenguajes, como afirma Pérez Ríu (2000) a través de Bluestone (1957), tienen sus propias limitaciones que comportan recursos y técnicas diferenciales.

En la literatura, el lenguaje verbal está limitado por tiempos verbales. Su lógica es secuencial a la hora de expresar la confluencia temporal donde dos acontecimientos no se pueden presentar de forma simultánea. Por tanto, en la ontología del relato secuencial, la dificultad radica para Bluestone en capturar el “momento presente” (en Pérez Ríu, 2000). En la otra cara de la moneda fílmica, el relato se desarrolla justamente en este “momento presente”, ante la mirada espectral, hecho que le obliga a “buscar los medios para representar el paso del tiempo o el cambio de la dimensión temporal” (Pérez Ríu, 2000, p.48). Para Albert Laffay (1973) la diferencia radica entre el “tiempo verdadero” donde el cine se mueve en su propio elemento, y el “tiempo imaginado” de la literatura.

El hecho de que este tiempo fílmico esté asociado al “tiempo en presente” o “tiempo real”, lo aboca a utilizar recursos propios del medio para indicar el transcurso del tiempo como pueden ser los *flashbacks* o *flasforwards* a través de las técnicas del montaje, de los mensajes verbales²⁹⁵, del recurso del blanco y negro para indicar pasajes pasados, la semidifuminación de las pantallas para evocar recuerdos o recursos más tópicos como el del reloj o el del calendario al cual se le caen las hojas, tal y como menciona Pérez Ríu (2000). La elipsis, en este medio, son otra de las técnicas que

²⁹⁵ En forma de rótulos, voces *en off*, diálogos, etc.

enfatan este transcurrir del tiempo a través del salto temporal, que a su vez permiten eludir o saltarse pasajes de la historia original sin perder coherencia narrativa ni expresividad.

Otro aspecto que señala Pérez Ríu (2000) sobre el tratamiento del tiempo y del espacio en la novela y el cine, es la dimensión temporal sujeta a la duración de la lectura o del visionado de la cinta por parte de sus receptorxs. Aunque resulte obvio que lxs lectorxs pasen más tiempo para acabar una novela que lxs espectadorxs en visionar un filme, este hecho crea una relación e identificación disímil dependiendo del medio en que se trasmita la historia. La mayor cantidad de tiempo invertida en la lectura de una novela, unido a que se pueda releer pasajes o detener su lectura, permite “establecer una relación más sólida con los personajes y los acontecimientos” (Bluestone, en Pérez Ríu, 2000, p.49). Tal y como indica Bazin (2008): “la novela tiene sus medios propios, su materia es el lenguaje, no la imagen; su acción confidencial sobre el lector aislado no es la misma que la del film sobre el público de las salas oscuras” (p.116).

Por el contrario, en la narración fílmica, el público está sujeto al ritmo narrativo que impone la misma película. Estas diferencias permiten, para diferentes autorxs, que en las narraciones literarias se pueda hallar un mayor grado de ambigüedad, sea ésta resuelta o no por la lectura, mientras que el cine tiene que ser más diáfano y economizar más los recursos en este sentido (Bluestone, 1957; Pérez Ríu, 2000).

La construcción psicológica de los personajes y su tratamiento diferencial en la literatura y sus adaptaciones cinematográficas

Pérez Ríu (2000) resalta que en el ámbito de la representación de los personajes la novela es más capaz, debido a su grado de abstracción, de dotarles de una mayor profundidad psicológica²⁹⁶. La escritura como recurso, con sus diferentes técnicas, permite adentrarse con más precisión en sus pensamientos y motivaciones, aportando una alta gama de matices, de luces y sombras. Para que el cine puede mostrar este registro de motivaciones y pensamientos internos de sus personajes, debe explotar el

²⁹⁶ Menciona como excepciones estilos más vanguardistas de cine como el *underground*, mientras que, por lo general, en el resto de estilos cinematográficos el cine “*debe* mostrar objetos, personas y acciones” (Pérez Ríu, 2000, p.50) más que poder describir y abstraer sus pensamientos más complejos – como puede llegar a hacer la novela–, consiguiendo así llegar a un mayor grado de descripción de la subjetividad de los mismos que en el cine. En postulados más radicales del cine independiente, en su vertiente trascendente, directores como Robert Bresson reniegan de la psicología de los personajes.

lenguaje fílmico para el que el público haga sus inferencias a través de proyectarse o empatizar con los mismos. A través de los elementos visuales y no visuales, el público debe “inferir las ideas y sensaciones del personaje a partir de su propia experiencia; así el cine consigue comunicar las inquietudes y emociones de los protagonistas” (Pérez Ríu, 2000, p.50).

Las técnicas de retórica fílmica que se han ido creando a lo largo de la historia del cine para poder transmitir estos pensamientos, motivaciones y emociones, han ido evolucionando. El primer plano permitió, desde W. H. Griffith, mostrar la expresividad de los rostros de actores y actrices con el afán de ahondar en el lenguaje no verbal, permitiendo así, dilucidar sus emociones y pensamientos íntimos creando una mayor intimidad entre personaje y espectadorx (Pérez Ríu, 2000). Este primer plano puede venir reforzado por una música de fondo que dote de más consistencia a la expresividad del lenguaje no verbal. Otro recurso es que, a través del montaje, se visiona la perspectiva de un personaje en concreto en aras de proporcionar una mayor identificación con él. Tal y como alude Pérez Ríu (2000), “la música, el uso de los colores y la composición, los planos detalle y el montaje (...)” (p.51), son otros de los múltiples recursos de identificación y profundización de índole psicológica y emocional hacia la creación de personajes. La música y el sonido son factores esenciales para poder interpretar emocionalmente el texto fílmico, confiriendo expresión a las sensaciones y emociones derivadas de los personajes en su contexto narrativo (Pérez Ríu, 2000). Pérez Romero (2007), en este sentido, remarca ejemplos de la importancia de la música para conferir emocionalidad a la narrativa fílmica. Entre ellos resalta como la soledad puede subrayarse a través de la levedad y expresividad melódica de una partitura.

Para la continuidad narrativa o *raccord*, dentro del enfoque emocional y psicológico en el cine, es importante que el público siga la continuidad de las miradas que focalizan el interés de lxs personajes. Éstas aportan claves y códigos interpretativos en la narrativa del filme. La relación que se establece entre la mirada y el objeto que se mira deriva de un “código perceptual” o de un “código cognitivo”²⁹⁷. Es el denominado *efecto Kuleshov* el que permite establecer y descubrir relaciones “entre personajes y objetos u otros personajes del filme” (Pérez Ríu, 2000, p.52).

²⁹⁷ El “código perceptual” es la relación entre la mirada del personaje con el objeto que ve, y que está presente en la configuración espacial de la imagen/fotograma. El “código cognitivo” es la relación entre la mirada del personaje y un objeto que no tiene por qué estar al alcance de su mirada, ya que se relaciona con lo que piensa y no con lo que ve.

En la construcción psicológica de los personajes, una importante contribución es la realizada por García Jiménez (1993), mediante su concepto de *quasi-persona-individua* en la literatura. Este concepto define como el personaje es una entidad propia “antes de actuar y con independencia de la acción” (García Jiménez, 1993, p.277, en Pérez Ríu, 2000, p.119). Es decir, para este autor, el personaje de la novela burguesa está configurado previamente, lo que les acontece no los conforma aunque los ilustre. En cambio, para la teoría narratológica, las acciones y comportamientos de los personajes devienen de “una estructuración predeterminada y no a un devenir circunstancial atribuible a sus características personales” (Pérez Ríu, 2000, p.119). Siguiendo este hilo conductor, para Cassetti y di Chio (1991), la narrativa fílmica construye una narración en la que los personajes –componentes esenciales de la misma– actúan en situaciones y ambientes específicos. Personajes y ambiente construyen un relato de forma dialógica a través de las interrelaciones mutuas, provocando cambios y transformaciones en la situación de partida. En definitiva, respecto a la construcción de los personajes, mientras que el cine es más sensorial para captar los aspectos emocionales y psicológicos, la literatura es más abstracta (Pérez Ríu, 2000) en su caracterización. Derivándose, de estas circunstancias, diferentes técnicas y recursos para la construcción y profundización psicológica y emocional de los mismos.

Sin embargo, existen diferencias importantes entre la creación de personajes masculinos y femeninos. Es precisamente en estos puntos que, el análisis de las narrativas escritas y audiovisuales sobre la construcción binaria y sexista de los personajes y del tiempo, toma su sentido en relación a la presente investigación. Según la teórica feminista del cine Claire Johnston (1973), los personajes masculinos fueron ganando en matices y detalles en la medida en que los espectadorxs fueron incorporando las convenciones del lenguaje fílmico. Este enriquecimiento en sofisticación y profundidad, les permitió alejarse de ser meros estereotipos. En contraposición, las personificaciones de la mujer en la pantalla se han mantenido “como silueta bidimensional, como estereotipo de sí misma, y ha perdido su significado denotativo” (Zecchi, 2014, p.65) reducida a ángel inocente, vampiresa castradora o “neurótica”, entre otros tópicos limitantes y simplistas. En esta línea, Molly Haskell²⁹⁸ (1973), analiza cómo han ido evolucionando las diversas caracterizaciones femeninas en la cinematografía hollywoodiense desde el cine mudo hasta los años 70 del siglo XX.

²⁹⁸ En su estudio pionero *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974).

Las constantes históricas que registra hacia la mujer como estereotipo, se mueven en el campo de los roles heteronormativos de la pareja, ensalzando el sacrificio femenino y sacralizando a la mujer que “elige el amor y la familia frente a la vida profesional” (Zecchi, 2014, p.66).

En esta vertiente los modelos femeninos se alternan entre tres perfiles: 1) la imagen de una *superwoman* que destaca por su inteligencia e ingenio pero que para ello ha sido masculinizada; 2) la imagen de la mujer “neurótica” que no halla la satisfacción en el ámbito familiar, donde se puede añadir que es el espacio naturalizado donde se supone que debería encontrar esa plenitud y que, de esa contradicción, deviene su neurosis; 3) la mujer “mala”, criminal, desleal, sin moral y perversa.

Haskell (1973), también indica que entre los años 60 y 70, coincidiendo con la crisis del cine a raíz de la desaparición del sistema del *star system*, la escenificación de las mujeres se ve abocada a roles degradantes y marginalizados como el de las alcohólicas, las trabajadoras sexuales²⁹⁹, amantes, psicóticas o solteras, mientras que la mujer ideal se erige como “una joven blanca, ingenua y poco inteligente” (Zecchi, 2014, p.69). Respecto a estos roles que degradan la caracterización psicológica de las mujeres en la pantalla, Zecchi (2014) añade que: “el poder del lenguaje cinematográfico tiene un gran y pernicioso poder” (p. 301). Rescata la idea de Giulia Colaizzi (2001) que define a este poder del lenguaje fílmico como “una fuerza de persuasión no suficientemente cuestionada” (Íbidem). La espectadora que se identifica con estos estereotipos fílmicos se construye a través de la víctima masoquista, donde todo dolor comporta placer, idea recurrente en las críticas feministas sobre el cine.

Este estereotipo en la personificación de la mujer en el cine, para Zecchi (2014), aunque atenuado, se mantiene hasta nuestros días dentro de la cinematografía hollywoodiense, donde sólo en escasas ocasiones las mujeres interactúan entre ellas y en el caso de hacerlo, sus relaciones están mediatizadas por su relación con los hombres. En este sentido, se puede añadir que la mujer sigue siendo, especialmente en el cine más comercial, una excusa o un complemento para reafirmar la caracterización psicológica de los personajes masculinos, reducida a objeto perceptual que significa a los hombres más que a ellas mismas como personajes diferenciales y complejos. Sheila Rowbothan (1983), expone que en la caracterización de estos personajes femeninos el *gossip*

²⁹⁹ En el texto original tanto de Zecchi (2014) como de Haskell (1973) hablan de “prostitutas”. No obstante he decidido denominarlas “trabajadoras sexuales” para dignificarlas como mujeres en base a un trabajo que puede ser visto como denigrante pero que no define su “yo” como persona.

(cotilleo), el *giggling* (risitas) y los *old wives tales* (cuentos de viejas), son los elementos comunicativos, que asociados como signos de inferioridad, sirven para caricaturizarlas como personajes menores.

Por tanto, a pesar de cierta evolución de los personajes femeninos, todavía persiste el tópico de la mujer dentro del “molde decimonónico del ángel del hogar” (Zecchi, p.72), donde simplemente, y exceptuando cada vez más filmes, se ha reactualizado en su polaridad de santa y puta. La dicotomía ideológica y jerarquizada que sustenta el binarismo sexual, distinguiendo el espacio público/político (masculino) del espacio privado/doméstico (femenino), sigue vigente en la construcción de personajes femeninos, que utilizando el cine como caballo de Troya ideológico, revisita el papel de la mujer como “reposeo del guerrero”³⁰⁰. La instrumentalización de esta recurrencia es, según Cruzado (2009), un reflejo de la dominación masculina que quiere imponer sus esquemas perceptivos en las mentes y cuerpos de las mujeres para que conciban su opresión como una subordinación “natural”, hecho que ya era bien presente en la época victoriana/decimonónica³⁰¹.

Castejón Leorza (2012), respecto al caso español, introduce la caracterización de personajes femeninos –especialmente en la cinematografía de Berlanga, Bardem o Saura– que pueden ser rompedores, pero que no llegan a ser subversivos y que, a pesar de ello, muestran la opresiva responsabilidad que recae sobre ellos. No obstante, su carácter no subversivo, aunque pueda denunciar una opresión, significa “un límite evidente de cara a ofrecer nuevos modelos de identificación” (Castejón Leorza, 2012, p.18). Esta vertiente rompedora en su carácter de denuncia, pero sin llegar a ser subversiva, reside en cierta manera en la adaptación tanto del *Return of the Native* como de *Une femme douce*.

Otra clasificación de modelos femeninos, corresponden en gran medida, a la construcción de la figura de la madre/esposa como caracterización psicológica principal y estereotipada. Donapetry (2006) contribuye con la siguiente clasificación al respecto:

1. El arquetipo de La Buena Madre. Se asocia con la nutrición, la protección, la calidez, el sacrificio y la abundancia como “virtudes” que significan el “principio de vida”.

³⁰⁰ Rescatando la misógina máxima de Nietzsche (1883) en *Así hablo Zaratustra*.

³⁰¹ Cruzado (2009) pone como ejemplo en la película *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995) donde el personaje de Emma afirma: “La hembra mantiene el nido mientras el macho sale y farda de sus plumas” (p.101).

2. El arquetipo de La Madre Terrible en su versión de oscuridad, muerte, peligro y sexualidad desenfrenada. Caracterizado por personajes como la bruja, la hechicera, la sirena y la *femme fatale*.
3. El arquetipo de la Compañera del Alma, que encarna la plenitud y la inspiración espiritual para el héroe/protagonista masculino.

Aunque resulte obvio, no se puede dejar de decir, como señala la propia Donapetry (2006), que todas estas caracterizaciones de los personajes femeninos son en función de la mirada del hijo, el esposo/amante, del “hombre víctima” de la seducción femenina o del santo y poeta; añadiendo que, los personajes femeninos que no vienen definidos por su relación con otros, como el caso de la mujer sin pareja, suele ser la anomalía del orden. Como indica asertivamente Donapetry (2006): “La mujer soltera es el caos” (p.63).

Si nos centramos en los personajes anómalos femeninos –por no normativos–, que encontramos en la pantalla, aparece la caracterización de la loca, la “neurótica” o “histérica” ya enunciada. Si mientras en la literatura decimonónica de autoras como Jane Austen, se concretan en “entrometidas engreídas y enfermizas sonámbulas” (Gilbert y Gubar, 1998, p.173), en el cine, como ya enunciaba, se concretan en roles degradantes y marginalizados. Los personajes de mujeres que se oponen a los convencionalismos sexuales de la época –tanto decimonónica como contemporánea– acaban siendo caracterizados por la locura (Donapetry, 2006, p. 71). En lo que concierne a la época finisecular, Showalter (1992) afirma que podría haberse llamado como *El siglo de las Locas*³⁰². En las adaptaciones de estas épocas –aunque no sólo en ellas–, sigue abundando este estereotipo caracterológico asociado, en gran parte, a la sexualidad como trasfondo. Como también presenta el estudio de Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca (1998), rescatado en Zecchi (2014), la salud durante el s. XIX se asocia a un cuerpo masculino como pauta de cuerpo sano, a través del cual se mide la salud del género femenino. No es por casualidad que a una parte importante de la sexualidad femenina, en relación a sus órganos sexuales como el útero, sea al que se le asocia a enfermedades como la histeria. La propia existencia del útero, de puede añadir, es la posibilidad de la anomalía. Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca (1998)

³⁰² Para sustentar esta afirmación refiere que durante el s. XIX la población femenina era mayoritaria en los manicomios (Showalter, 1992).

aportan, en esta línea, que las funciones reproductivas de la mujer la hacían proclive, en esta representación de la mujer:

No sólo a sufrir achaques y enfermedades corporales, sino que podían acarrear estados psicológicos alterados, trastornos mentales, melancolía profunda, amagos de homicidio e infanticidio, y semilocura. Todo indica que la mujer normal, tal y como se la construía, es una figura liminal cuya fisiología linda con la enfermedad (p.307).

Como bien señala Zecchi (2014), esta caracterización psicológica asociada a la “insania” –en su doble vertiente de enfermedad y locura–, persiste en las caracterizaciones cinematográficas contemporáneas más allá de las adaptaciones fílmicas. Tampoco es de extrañar, que la mujer reducida a cuerpo como arquetipo caracterológico y escopofílico, haya hecho teorizar a las estudiosas feministas del cine.

El cuerpo de las mujeres en la pantalla se convierte tanto en un espacio de reescritura –como señalaba Irigaray (2009), como en un campo de batalla (Kruger, 1999) en lo que Meri Torras (2006) enuncia como la corporización del pensamiento. Zecchi (2014), recoge que hay dos niveles de cuerpo femenino en la pantalla que reducen a la mujer a su apariencia física. El primero es el cuerpo de la mujer “como objeto de placer erótico –y sádico– masculino (del director, del actor y del espectador) y el segundo es su función como fetiche”³⁰³ (p. 213-214).

Donapetry (2006), recalca la lógica estereotípica que subyace en la construcción psicológica de los personajes femeninos. A saber:

1. La incorporación de estereotipos seculares femeninos que son vigentes a través del imaginario masculino y patriarcal dentro de una recurrencia reactualizadora de los mismos.
2. La liberación sexual femenina no ha seguido los mismos caminos que la masculina y, a pesar de que se piense que es un tema superado, se sigue reactualizando debido a su potencial erótico y escopofílico sin añadir profundidad psicológica a los personajes femeninos teóricamente liberados sexualmente. Cabe considerar, como añade Cruzado (2009), “que la moral judeo-cristiana aún pesa como una losa sobre las conciencias de las mujeres

³⁰³ Zecchi (2014) recuerda que «la dicotomía entre hombre-espectador-fetichista versus la mujer-objeto-de-la-mirada-fetiche fue articulada por el mismo Freud (...) en su conferencia “Sobre la sexualidad femenina” (1931), cuando expresa su intención explícita de prescindir de las espectadoras en la sala: la mujer es el problema –el objeto de su estudio–, y no su interlocutor» (p.214).

occidentales. A pesar de sus ideas liberales respecto a la pareja y a la sexualidad” (Cruzado, 2009, p.98). Hecho que se plasma también en gran parte de los personajes femeninos modernos.

3. Los personajes femeninos no siempre se quedan como intermediarias sino que pueden ser una entidad propia actuando por sí mismas, ayudándose y ayudando a los demás.
4. Los personajes masculinos «que insisten en perpetuar el falocentrismo están destinados a “follarse el uno al otro”» (Donapetry, p.131), no en lo que se refiere al acto físico sino en el plano social e ideológico.

A pesar de estas reificaciones, Donapetry (2006) nos advierte que “en todos los casos es el público, y no las intenciones de escritores o directores el que genera significados múltiples y, a veces, contradictorios” (p.19). Son, en última instancia, los receptores, aquellos que dan el significado final, e íntimo, a las caracterizaciones de la pantalla. El público que no responde a los ideales “fílmico-falocéntricos” (Íbidem) puede jugar con la plasticidad dialéctica de los significados (Donapetry, 2006). En este sentido, aunque la figura femenina se haya constituido como mero vehículo visual, se le suele ir de las manos a quienes tratan de imponer un significado inmovilista, eterno, pétreo, porque el significado de cualquier narrativa no se produce de antemano ni es fijo, sino que surge de su relación con los espectadores”, (Donapetry, 2006, p.129).

Es en esa relación dialéctica, donde el público receptor da significados en base a sus propias experiencias, es en donde se puede hacer el esfuerzo de deconstruir y subvertir las ideologías sexistas que se cuelan por entre los fotogramas, revirtiendo así su significación original (Cruzado, 2009; Donapetry, 2006; Pérez Rúa, 2000 y Zecchi, 2014). Para Donapetry (2006), esta relación dialéctica de resignificación es aún más fuerte dentro del universo cinematográfico existiendo un mayor grado de la polifonía y carnavalización que ya aludía Bakhtin (1986), debido a “la profusión de lenguajes verbales y no verbales que entran en juego en las películas” (en Donapetry, 2006, p.130).

Tal y como indica Pérez Rúa (2000), desde perspectivas feministas aplicadas al análisis del cine, la diégesis sigue siendo el espacio “privilegiado” donde las figuras femeninas sirven para reificar los papeles tradicionales de género. Por tanto, su caracterización viene dada desde esa perspectiva ideológica de corte androcéntrico y patriarcal. En estas tipificaciones simplistas de la(s) mujer(es), tal y como indica Zecchi

(2014): “El estereotipo se ha convertido, así, en significado denotativo, en su esencia” (Íbidem). No obstante, no podemos olvidar tampoco, que el cine también es un buen canal para subvertir estos imaginarios colectivos creando nuevos personajes femeninos que se alíen más con un público no falocéntrico.

Funciones del cine independiente

Es necesario que la mujer se escriba
porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta*
lo que, cuando llegue el momento de su liberación,
le permitirá llevar a cabo las rupturas
y las transformaciones indispensables en su historia.

Hélène Cixous, *La sonrisa de la Medusa*

Donapetry (2006) indica, atinadamente, que no todo el cine se ha alistado sistemáticamente con el poder político vigente, especialmente dentro de la cinematografía independiente existen filmes cuyo objetivo es desmontar estereotipos y percepciones hegemónicas de diferente índole. La autora indica el caso de la deconstrucción de los conceptos dominantes sobre la nación, que reinterpretando la historia, ofrecen otras maneras de ver tanto el pasado como el presente. Esta idea puede extrapolarse también a la crítica y deconstrucción de los estereotipos de género y de las adaptaciones de novelas históricas.

Como se ha señalado anteriormente, cineastas como Marguerite Duras, Katherine Breillart y Anna Karina, pueden ser consideradas directoras dentro de estas líneas de búsqueda de un cine alternativo y feminista o, por lo menos, que recuperan narrativas audiovisuales de subjetividades femeninas más ajustadas con mujeres reales. En esta línea de búsqueda de nuevas narrativas y representaciones audiovisuales subversivas de mujeres, Cruzado (2009) asevera que las cineastas independientes de los años 90 –y podemos incluir también algunas de la actualidad– han perseguido dos objetivos: 1) poner fin a la narratividad clásica y 2) realizar un abordaje a los aspectos más conflictivos del sujeto femenino. En este último sentido, este prisma es útil para mostrar quién ha construido este sujeto y porqué.

Las directoras feministas de cine independiente se basan en el postulado de que es necesario acercarse al filme, no sólo como una “mera experiencia estética, sino como

una arma crítica y política” (Cruzado, 2009, p. 45). Es decir, para Cruzado (2009), las cineastas independientes creen que, para salir de la escopofilia, se necesita que el visionado de un filme sea activo y no pasivo. Aportando conocimientos nuevos al sujeto espectador a través de utilizar la película como una forma de diálogo e interacción entre este y el mundo real.

A pesar de ello, el cine independiente no está exento de ideología y es posible que también se cuele en ellos parte de la ideología patriarcal al ser difícil, tal y como indicaba De Lauretis (1987), de crear discursos absolutamente fuera del sistema. No obstante, sus intenciones están claramente marcadas al concebir el cine como una arma de transformación social, que suele plantear siempre más preguntas que dar respuestas definitivas. Ligado a este aspecto, Donapetry (2006) rescata una frase de Truffaut, donde el director galo afirma que: “Le meilleur film est peut-être celui dans lequel nous parvenons à exprimer, volontairement ou non, à la fois nos idées sur la vie et nos idées sur le cinéma”³⁰⁴ (Truffaut, 1987, p. 271 en Donapetry, 2006, p.31). Dar la visión de las ideas sobre la vida y sobre el cine no implica siempre darlos como una respuesta categórica, ya que también pueden expresarse a través de las propias preguntas y dilemas morales de la/el cineasta.

En definitiva, el cine independiente tanto en su versión histórica como feminista, nos invita a pensar sobre el pasado y sobre los estereotipos construidos alrededor de los géneros y la construcción histórica de éstos.

El cine trascendental en Robert Bresson

Bresson es un conocido cineasta independiente que ha adaptado diferentes obras clásicas que, al igual que *La dulce*, las ha contextualizado en épocas más contemporáneas, reactualizándolas. Entre sus obras fílmicas en este sentido destacan: *Les dames du Bois de Boulogne*³⁰⁵ (1945), *L'Argent*³⁰⁶(1983), *Journal d'un curé de champagne* (1951) y *Mouchette*³⁰⁷ (1967). Respecto a las novelas de Dostoievski, cabe destacar que Bresson escogió tres de sus obras para adaptarlas al cine, siendo el literato

³⁰⁴ La mejor película es quizás aquella en la que llegamos a expresar, voluntariamente o no, a la vez nuestras ideas sobre la vida y nuestras ideas sobre el cine (Truffaut, 1987, p. 271 en Donapetry, 2006, p.31).

³⁰⁵ Escrita junto a Jean Cocteau y basada en el relato de *Jacques el fatalista* de Dennis Diderot (1796).

³⁰⁶ Basada en el relato *El pagaré falso* de León Tolstoi (1904).

³⁰⁷ Estas dos últimas películas están basadas en sendas obras de George Bernanos.

ruso un autor recurrente para este cineasta. Más allá de *Une femme douce* (1969), el director galo también llevó a la pantalla su considerada obra maestra *Pickpocket* (1959) inspirada libremente en *Crimen y Castigo*, así como *Cuatro noches de un soñador* (1970) inspirada, a su vez, en *Noches blancas*³⁰⁸.

La obra de Bresson es retratada por Schrader (1972) como “no intuitiva, impersonal e iconográfica” (p.79). Su estilo ha sido analizado por críticos y teóricos del cine como André Bazin (2008) y Susan Sontag³⁰⁹ (1996). El primero ha estudiado la retórica de la prisión y la salvación, sobre la que se vertebran sus filmes. La segunda, se ha adentrado en el estudio espiritual del cineasta. A su vez, Ayfre (1969), resalta de Bresson su tendencia jansenista. Esta mirada cristiana vertebra el tema de la redención en el cineasta, a partir de creer, como indica Caparrós Lera (1995): “que la gracia redime sus faltas sólo a seres excepcionales en el momento de la muerte, sea ésta buscada o aceptada como liberación” (p.38).

Otro tema recurrente en la filmografía de Bresson es el azar, entendido éste como ligado al destino a través de la predestinación. En palabras del cineasta francés: “Un azar nos hace escoger en ir a la derecha en vez de ir a la izquierda. En seguida se llega a otra encrucijada, que constituye nuestra meta, y por azar nos hace ir en otra dirección, etc.” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.231). Esta recurrencia del cineasta por el azar, la predestinación y la salvación del alma humana nos puede dar una orientación de la vinculación de su cine con la obra de Dostoievski, al ser estas temáticas casi obsesivas también en el literato ruso.

La producción fílmica de Bresson consta de trece filmes (Zunzunegui, 2001), cuya temática en común, tal y como describe Sontag (1996), versa sobre la epistemología de la reclusión y de la libertad. Para ello, utiliza tanto la imagería de la vocación religiosa como la del crimen. *Une femme douce* (1969) es un claro ejemplo de ello, aunque al igual que en las otras películas, no llegue a ninguna resolución del ciclo de prisión y salvación. A su vez, este filme es su primera incursión en el cine en color.

Para Schrader (1972), el estilo de Bresson es “rígido, predecible, que varía poco de una película a otra, de un argumento a otro” (p.81). Para este teórico, guionista y director de cine, Bresson aplica siempre el mismo estilo ascético tanto en aquellos argumentos “correctos” como “incorrectos”, como por ejemplo en la escena de sexo de

³⁰⁸ Obra llevada al cine también por Luchino Visconti (1957), bajo el mismo título.

³⁰⁹ El propio Bresson halaga la obra de Sontag diciendo que su libro *Contra la interpretación*, es lo mejor y más ajustado que se ha dicho sobre él (en Zunzunegui, 2001).

Une femme douce (1969). Su vertiente espiritual, para Schrader (1972), le inclina hacia un formalismo a veces excesivo donde la liturgia, la misa, los cánticos, la hagiografía y las encarnaciones son parte de sus métodos formales para expresar lo Trascendente. El mismo Bresson define su arte, en una frase que, para Schrader (1972), también se puede aplicar a sus formas y ritos religiosos: “El tema en el cine es sólo un pretexto. La forma, mucho más que el contenido, es la que capta y eleva al espectador” (en Schrader, 1972, p.81). Su formalismo es justamente lo que, para Schrader (1972), “hace que el espectador sea un participante activo dentro del proceso creativo que supone toda obra de arte” (p.82).

Ligado al formalismo de Bresson, Bazin (2008), indica que su técnica de puesta en escena tan sólo puede ser juzgada al nivel de su propósito estético. No se puede confundir este nivel estético de Bresson con la búsqueda de la belleza *per se*, sino como una forma derivada de la simplicidad, de la reducción a aquello necesario. Tal como Caparrós Lera (1995) indica, en Bresson lo bello es desplazado por lo justo. Ilustra esta afirmación a partir de una frase del propio Bresson: “La pintura me ha enseñado que no se debían hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias” (Caparrós, 1995, p.38).

En este aspecto, Zunzunegui (2001), remarca la importancia de que Bresson llega al cine después de una carrera como pintor, desplazando, en cierta manera, concepciones de la composición pictórica³¹⁰ en su forma de enmarcar los encuadres de sus películas. De hecho, Bresson establece una analogía entre las películas y la pintura *pompier*, en cuyos cuadros “se recogen acciones que parece(n) cinematográfica(s), previamente ensayada(s)” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.46). La influencia de la pintura no sólo se ve en la composición de los ambientes que registra la cámara, y en los encuadres que se eligen como posición de la mirada, sino en el uso del color. Una de las preocupaciones de Bresson, especialmente en su primera película en color, es que los colores no sean estridentes para evitar que falseen la realidad y se conviertan en una pantomima o mascarada de la misma.

Tal y como se verá al analizar *Une femme douce*, el ojo cineasta de Bresson es un ojo de pintor, hecho que él mismo remarca en su libro de aforismos ya mencionado. Bresson, no sólo dirige influenciado por la pintura sino también por otras artes como la arquitectura y la música. En relación a la primera, Bresson pretende desplazar al cine

³¹⁰ Tiene, entre sus referentes pictóricos, a Vermeer, Mondrian y Antoni Tàpies. A su vez, Zunzunegui (2001), remarca la influencia de Pierre Charbonnier que llegará a ser el decorador de todos sus filmes entre 1951 y 1974, a excepción de *Mouchette* (1967).

postulados arquitectónicos que se encuentran presentes en Mies van der Rohe. Al igual que él, huye del barroquismo y prefiere líneas rectas, austeras, que construyan los marcos –y la realidad– habitable. Según Zunzunegui (2001), se puede crear una analogía entre el cineasta francés y el arquitecto alemán cuando este último asevera que intenta, a través de las líneas rectas y el rechazo del artificio: “crear orden en la desesperante confusión de nuestros días” (Mies van Rohe en Zunzunegui, 2001, p.74).

Respecto a la música, al igual que la utilización de otros sonidos y ruidos, Bresson resumía su relación y utilización de los mismos a través del siguiente epigrama: “El cine sonoro ha inventado el silencio”³¹¹ (Bresson en Zunzunegui 2001, p.68). El sonido, en su amplia acepción, se convierte en Bresson en uno de los puntos nucleares de su poética, en vez de tener un rol secundario de amueblamiento o verosimilitud. Tal y como Indica Zunzunegui (2001) la diversidad de los sonidos como los ruidos, los diálogos *en tanto que* ruidos o la música, tienen la misma importancia que la imagen, siendo todos estos sonidos los que se convierten en música más que el uso de una banda sonora en el sentido restringido de la misma.

Para el cineasta, los sonidos juegan el rol de actrices/actores³¹². Bresson depura los sonidos naturales para incorporarlos en la banda sonora del filme, siendo partidario del sonido post-sincronizado como única forma de luchar contra la irrelevancia, al someter a control la realidad registrada (Zunzunegui, 2001). En las propias palabras del director, éste mismo remarca la importancia de: “Reorganizar los ruidos inorganizados (lo que crees oír no es lo que oyes) de una calle, de una estación de ferrocarril (...) Retomarlos uno a uno en silencio y dosificar la mezcla” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.68). Es decir, Bresson presenta una obsesión en la construcción de mundos aurales donde cada ruido ocupa su lugar preciso, desplegándose su sensibilidad hacia “texturas sonoras (...) que convierten una escucha ciega de sus películas en una experiencia única” (Zunzunegui, 2001, p.69).

El sonido, no obstante, no sólo tiene una función nítida, precisa y poética, sino que el cineasta le confiere funciones trascendentales dentro de lo que Zunzunegui

³¹¹ Este aforismo en Bresson aparece en mayúsculas en su único ensayo *Notas sobre el cinematógrafo* (1975).

³¹² En sus propias palabras, Bresson escribe sobre el sonido: “Es preciso que los ruidos se conviertan en música. Nada de orquesta fantasma. Traer un silencio: un silencio es cien veces más dramático que una música. Los ruidos dan vueltas en la memoria y el recuerdo, como los perfumes y los olores, al menos tanto como las palabras; juegan el rol de actores. Cuando el ruido pasa, es el hombre el que pasa. Mis películas son pequeños fragmentos de ruidos y silencios unidos unos con otros. Esto no tiene nada de artificial. Vivimos entre los ruidos y el cine rehúsa ocuparse de esto” (Bresson en Zunzunegui, p.241).

(2001) llama *sistema Bresson*³¹³. La principal función trascendental es el *relevo*, puesto que para Bresson no se puede duplicar la imagen con el sonido. Es decir, si un sonido se concibe como el complemento obligado de una imagen, se ha de escoger en esa escena si se le confiere más preponderancia al sonido o a la imagen. Si a los dos se le da la misma importancia, éstos en lugar de hermanarse, se destruyen mutuamente. El sonido, por tanto, constituye su banda sonora sin la existencia de una música de acompañamiento, descontextualizada, de los actos que se registran. La música que aparece en Bresson es porque está interpretada por instrumentos visibles³¹⁴. Frente a la música de acompañamiento, Bresson prefiere el silencio “como elemento de composición y recurso de emoción³¹⁵” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.70).

Es por ello que Bresson evita utilizar las bandas sonoras como exaltación de la imagen ya que esto impediría otras exaltaciones. Consecuentemente, prefiere tanto el silencio como recurso así como otros tipos de sonidos que se convierten en la música de sus filmes. A través de la utilización de este sonido post-sincronizado (donde se incluyen también los diálogos), rompe los cánones creando un proceso de *extrañamiento*, donde la experiencia sensitiva del público se modifica sustancialmente. La emoción surge de lo inesperado de la combinación entre imagen y sonido. Estamos ante un arte, por tanto, donde cuenta más aquello que no se dice que lo que se explicita, y donde se busca un equilibrio para enfatizar todos los elementos pero no todos a la vez, creando una obra donde todo es información (Zunzunegui, 2001).

Los diálogos/soliloquios de Bresson, entran por tanto en esta visión de la palabra vista como sonido perteneciente a una banda sonora en su conjunto, teniendo la misma importancia que el ruido de pasos, de coches, objetos o sonidos de animales. La palabra está en el borde de la extrema simplificación, rozando el mutismo (Zunzunegui, 2001).

³¹³ En la contraposición imagen/sonido, para Bresson estos dos se registran por dos máquinas que se presentan como fieles copistas cuando no lo son en realidad. Para el cineasta, “La cámara no nos da más que una apariencia superficial y engañosa de los seres y las cosas. El magnetófono, por el contrario, nos restituye exactamente la materia misma de los ruidos, de la voz humana y de los animales”. (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.231). Por tanto, para Bresson, el registro auditivo es mucho más fiel que la imagen filmada. Para él la cámara es deficitaria en cuanto a la fidelidad que registra, mientras que el magnetófono peca de exceso de realidad. Es así como justifica las necesarias correspondencias, equivalencias y trasposiciones del mundo audible al mundo visible dentro de un equilibrio.

³¹⁴ Zunzunegui (2001) remarca que, a pesar de estas teorías de Bresson, éste sí que utilizó partituras más o menos convencionales en el sentido de bandas sonoras en algunos de sus filmes, especialmente en los primeros.

³¹⁵ Esta afirmación, desde una mirada retrospectiva, la realiza Bresson en sus *Notas*. La cita completa puede verse recogida en Zunzunegui (2001): “Sólo hace poco, y poco a poco, suprimí la música y me serví del silencio como elemento de composición y recurso de emoción. Decirlo so pena de ser deshonesto” (p.71).

Al mismo tiempo, los diálogos son generalmente monocordes y sin estridencias. En concordancia con Zunzunegui (2001), se puede hacer una extrapolación entre los diálogos de Bresson y la poesía de Paul Celan, en tanto en cuanto los dos tienden al silencio. Los diálogos se reducen a pocas frases, generalmente descontextualizadas y tendientes al laconismo, relacionados con los *mundos vocablos* de Celán (Zunzunegui, 2011). Al mismo tiempo tienden hacia una mística materialista que puede vincularse a los poemas de la segunda época de Ángel Valente. Diálogos y voces *over*³¹⁶, que se conjugan en relevos con la *voz en off*, para dar cuenta del carácter íntimo y de la filosofía de los personajes de sus obras. Son voces no trabajadas, privadas de toda entonación, “en busca de un desnudar el habla, desposeerla de eso que la caracteriza (la entonación, justamente) para, despojándola de todo énfasis, hacer aparecer el texto desnudo” (Zunzunegui, 2001, p.77).

Enunciaciones en *recto tono* en lo que Bazin (en Zunzunegui, 2001) caracterizaba como un recitativo de ópera. A lxs actrices/actores, también inexpresivos como posteriormente se verá, se le ha dado un texto para que lo digan palabra por palabra sin interpretarlo³¹⁷. La exploración de la realidad que hace Bresson, se puede denominar, según Zunzunegui, como relación sinecdótica en la medida en la que se toma la parte por el todo. Su público debe acostumbrarse a adivinar cuál es ese todo al cual se le da sólo una parte, provocándole así su curiosidad. Sus filmes se centran así en el proceso de extrañamiento de la cotidianidad a la que anteriormente se aludía. Como se verá a continuación, se enfatiza una estética ligada a aquello cotidiano y superficial que viene subrayada por *modelos* más que por actrices o actores. Estxs *modelos* consiguen, por tanto, la *emoción* sin pasar por la *representación*, tal y como indica Zunzunegui (2001).

Para construir este *modelo*, el cineasta, según Bresson, ha de extraer de lxs mismxs, a pesar o gracias a su apariencia, “aquello que no sospechan que está en ellos” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.54). Para poder acceder a esta verdad interior la/el actuante/*modelo*, ha de suprimir cualquier intención que tenga en su interior para poder

³¹⁶ El término *voice-over* (también conocido como voz superpuesta o sobrevoz) se refiere a una técnica de producción donde una voz que no es del enunciatario es difundida en vivo pregrabada en radio, televisión, cine, teatro y/o presentación. El *voice-over* puede ser hablado por alguien que aparece en pantalla en otros segmentos o puede ser interpretado por una/un actriz/actor de voz especialista. El *voice-over* es también referido como *off camera*.

³¹⁷ En palabras de Bazin (en Zunzunegui, 2001): “No se les ha pedido a los intérpretes que reciten un texto (...), tampoco que lo vivan: tan sólo que lo digan (...) la palabra (...) aunque sea pronunciada realmente por un personaje, lo es casi a la manera de un recitativo de ópera” (p.77).

convertirse en un médium, en un canal. Suprimir esta intención se consigue mediante la *automatización* convirtiéndose, como se irá articulando a continuación, en «*modelos* exteriormente mecanizados, interiormente libres. En su rostro nada voluntario para llegar a «*lo constante, lo eterno bajo lo accidental*» (Zunzunegui, 2001, p.54).

A través del énfasis estilístico bressoniano de recrear la estética de lo superficial en aquello cotidiano, se llega a la *estasis*³¹⁸ en potencia. De esta manera, Bresson nos muestra la superficie de lo real, que para Ayfre (1969), se construye en base a seleccionar, de una forma muy meticulosa, los detalles, los objetos y accesorios, exagerando los gestos para que lleguen al público “cargados de una realidad extremadamente sólida” (Ayfre, 1969, p.8, en Schrader, 1972, p.83). El director francés utiliza métodos del documental con actrices y actores no profesionales (sus *modelos*) y con sonido en directo. Pero, a pesar de estos aspectos, no se inscribe dentro del *cinéma-verité* puesto que no quiere captar la “verdad documental” de cada uno de los hechos que filma, sino sólo su superficie³¹⁹.

Para Schrader (1972), la preocupación de lo cotidiano para Bresson, más que partir de una inquietud por documentar la vida real, se ve motivada por una oposición a la artificiosidad y el dramatismo del cine, que ha querido hacernos creer que esta tergiversación exagerada de la realidad era la vida misma. Este contradiscurso que exagera parte de los recursos estilísticos y narrativos del cine para subvertirlos, se conecta a esta idea de los cineastas independientes que transgreden la hegemonía fílmica. En esta manera a contracorriente y trascendental de dirigir, Bresson reniega del argumento: “En mis películas, y cada vez más, intento suprimir lo que la gente llama el argumento. El argumento es un truco de los novelistas” (Schrader, 1972, p.85).

A la vez, Bresson critica la actuación dramática de los actrices/actores y por eso, como se ha dicho más arriba, rechaza su uso. En esta línea, también rechaza la construcción psicológica de sus personajes. Tal y como indica Bazin (2008): “a Bresson no le importa la psicología, sino la fisiología de la existencia” (p.133). El realizador instruye a sus *modelos* en la inexpresividad, para reducir su actuación al contenido

³¹⁸ La *estasis* viene definida como “la secuencia quiescente, congelada o hierática que sucede a la *acción decisiva* y que cierra la película. Es una estática revisión del mundo externo que intenta sugerir la unidad de todas las cosas (...) En la *estasis*, el espectador es capaz de interpretar lo que antes parecían contradicciones” (Schrader, 1972, p.107).

³¹⁹ Todo y esto, Bresson reconoce el valor de las películas de cine como documentos históricos en el sentido que testimonian el arte interpretativo de diferentes momentos históricos (Zunzunegui, 2001). Para él es una vana pretensión hacer cine histórico como si se hubiese colocado la cámara siglos atrás. El cine que adapta novelas en otras épocas simplemente habla de la emoción actual y del presente en que se realiza el filme.

fisiológico. Bazin (2008) arguye que lo que Bresson exige al público es que lean “sobre sus rostros no un reflejo momentáneo de lo que dicen, sino una permanencia del ser, la máscara de un destino espiritual” (p.138).

Bresson, para Bazin (2008), al igual que Carl Theodor Dreyer, se recrea en las cualidades más carnales del rostro ya que éste no actúa. Es un simple “trazo”, una “huella del ser” o la “dignidad del signo” (íbidem), que no obstante deja al público con la necesidad imperiosa de unos rostros expresivos, puesto que es el espectador, se puede añadir, quien debe imaginar y proyectar la emoción. Sus *modelos* son, en cierta manera, simples máscaras del teatro griego. Los fuerza a trascender su propia personalidad para actuar de la forma más automatizada posible en aras de la emoción. Se trata, para Bresson, “de actuar sin ser consciente de uno mismo, sin controlarse. Sé por experiencia que cuanto más automático fui en mi trabajo más emoción obtuve” (en Schrader, 1972, p.89).

A sus *modelos* sólo les da instrucciones físico-gestuales, y se les recomienda que ni piensen lo que hacen o dicen ni *en* lo que hacen o *en* lo que dicen. Proceso del *automatismo*³²⁰ antes aludido que se consigue a través de la repetición incesante y mecánica de gestos y palabras, con la cual se vacían de cualquier intencionalidad consciente de interpretar (ya sea al personaje o a ellxs mismxs). A través de este proceso, la/el *modelo* llega a un automatismo inconsciente, sin control de sí mismo, que para Bresson es el único capaz de producir que sus relaciones con las personas y los objetos sean las *justas*, por no *pensadas* (Zunzunegui, 2001). Como nos advierten autores como Bazin (2008), Caparrós Lera (1994), Sontag (1996) y Zunzunegui (2001), el *modelo* bressoniano impugna de forma frontal las convenciones que fundamentan las teorías tradicionales de la interpretación, tanto en el teatro como en el cine.

La expresividad no es tanto poner sentimiento en la cara o en los gestos, sino a través de la comunicación y la interacción de diferentes imágenes, que se acompañan más por monólogos que por diálogos. Emoción, por tanto, que se consigue tanto a través de la *repetición* como la *fragmentación*³²¹. *Repetición* que no sólo alude al proceso de

³²⁰ Tal y como indica Zunzunegui (2001) es Montaigne quien ofrece al cineasta la justificación teórica del automatismo como mecanismo de revelación. Bresson parte de la afirmación del filósofo sobre que los movimientos del alma nacen al mismo tiempo que los del cuerpo y que, por tanto, todo movimiento nos descubre.

³²¹ La *fragmentación* de Bresson se acerca al concepto de *metonimización*, que fragmenta los cuerpos, especialmente los femeninos. Mientras la *metonimización* de Mulvey (1989) responde a una erotización del cuerpo femenino en el cine, la *fragmentación* de Bresson no siempre tiene estos efectos tan claros,

automatización, sino a través de la revisitación insistente de lugares y situaciones desde ángulos idénticos o similares, despertando así la sensación de retorno de territorios ya explorados, que se ligarán al concepto de *duplicación*.

Respecto a la fragmentación, ésta se conecta con firmeza en el universo visual de Bresson fragmentando lugares y seres en partes independientes. Dicha *fragmentación* se ve reforzada por la inmovilidad de la cámara que separa al ojo del cuerpo, ya que los *travellings* y las panorámicas aparentes no corresponden a los movimientos del ojo (Zunzunegui, 2011). La inmovilidad de la cámara, se asocia asimismo, al recurso ya mencionado del silencio³²². En la filosofía de Bresson, el cineasta debe ubicar su creatividad en un doble terreno: 1) la elección de los fragmentos de la realidad que va a manipular y 2) el establecimiento de vínculos entre esos pedazos de realidad fragmentada y los intercambios que “establece entre imágenes, entre sonidos y entre imágenes y sonidos” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.47). Estas formas divergentes de entender la expresividad dentro del cine, chocan con las ideas convencionales de la interpretación tradicional antes aludida.

En este sentido, para Bresson, el cine es un “teatro bastardo” o “teatro fotografiado”, puesto que al público sólo se le ofrece “la reproducción fotográfica de un espectáculo” (Zunzunegui, 2011, p. 45), que no deja de ser un mero simulacro ya que en esta comedia que se representa, le falta aquello que la convertiría en un espectáculo auténtico. Es decir, la presencia carnal y en vivo de las actrices y los actores. Bresson, en definitiva, se niega a que el cine sea reducido a una mera extrapolación del teatro en tanto que espectáculo. Critica la colonización que éste ha sometido al lenguaje cinematográfico. La posible empatía emocional que puede conectar al público con el filme, no se logra para Bresson, a través de imágenes conmovedoras sino a través de relaciones entre las imágenes (Bazin, 2008; Sontag; 1996; Zunzunegui 2001). Bresson pertenece a aquellxs cineastas que, según Bazin, creen en la imagen más que en la realidad y que se corresponde con aquel tipo de arte que, para Sontag, quiere despertar sentimientos, no tanto de forma directa y prioritaria, sino mediante un desvío a través de la inteligencia. Para Bresson el cinematógrafo es, por tanto, “una nueva manera de escribir, por tanto de sentir” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.48). Caparrós Lera (1994)

tal y como pretendo justificar en el capítulo 4 de Análisis y discusión en la presente tesis. Alude sobre todo a una representación sinecdótica de la *realidad*, conectada al cine trascendental del cineasta.

³²² Zunzunegui (2001) recupera dos citas de Bresson en este sentido: “A tácticas de velocidad, de ruido, oponer tácticas de lentitud, de silencio” (p.79); “construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad” (íbidem). El último aforismo nos remite a la idea del lienzo en blanco.

expone que los principios estético-filosóficos de Bresson fueron recogidos por el propio cineasta en *Notes sur le cinématographe*, donde definía dos tipos de películas: “Aquéllas que emplean medios teatrales (actores, puesta en escena, etc) y se sirven de las cámaras para reproducir, y aquéllos que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de las cámaras para crear” (p.38-39).

Respecto a lo *cotidiano*, en vistas de paliar sus peligros de convertirse en un estilo más que una estilización, o en un fin más que en un medio, aparece la *disparidad* para poner en tela de juicio el constructo racional de lo *cotidiano* visto como predecible, frío y ordenado. A los ojos de Schrader (1972), la *disparidad* “inyecta una dosis de densidad humana en la monótona vida cotidiana” (p.94). Densidad que aparece como fuera de lo natural y que va *in crescendo* hasta llegar al clímax de *la acción decisiva*³²³, donde se muestra como una densidad espiritual. Para crearla, Bresson utiliza la *duplicación*, en el sentido de enfatizar desmesuradamente lo *cotidiano*. Esta exageración de lo excesivo, como recurso estilístico, se conecta a las críticas feministas que veían en este recurso una forma de atacar el drama, llevándolo a una especie de parodia.

La técnica favorita de *duplicación* en Bresson es la *voz en off*. Como se sabe, este recurso se usa generalmente para presentar una narración interior que permita ampliar tanto el conocimiento como los sentimientos del público respecto a un hecho en concreto. No obstante, Bresson, la utiliza en un sentido contrario, ya que la narración en *off* no aporta información nueva ni pretende provocar sentimientos en el público. Es una simple reiteración de lo que ya se sabe. Usa este recurso en dirección contraria a la habitual, para desconcertar a unxs espectadorxs que en lugar de encontrarse con aquello que esperan de la *voz en off*, chocan con una reiteración que les remite a la frialdad de lo cotidiano, reforzándola.

Unidas a estas técnicas, en el cine de Bresson abundan los *espacios intermedios*. Esos lugares de paso (pasillos, puertas, ventanas, escaleras...) son para Zunzunegui (2001), los espacios privilegiados donde los cuerpos, frecuentemente fragmentados, aparecen y desaparecen y “se inscriben para borrarse a continuación, sin dejar otra huella de sus pasos que el vacío, que el lugar mismo en su brutal opacidad” (Zunzunegui, 2001, p.63). La importancia de estos espacios puede deberse, como se apuntaba anteriormente, con la influencia arquitectónica que crea espacios habitables y ordena el

³²³ La *acción decisiva*, en Bresson, es un suceso increíble dentro de la estructura de la contención que rompe todas las anteriores reglas de lo *cotidiano* y emerge el “estallido de la música, la desnudez del símbolo y la llamada en voz alta a las emociones” (Schrader, 1972, p.103).

caos. En definitiva, para Schrader (1972), el estilo trascendental de Bresson: “es que evita la caída en las emociones superficiales (a través de lo *cotidiano*) y, simultáneamente, sostiene esas mismas emociones (a través de la *disparidad*)” (p.102).

Ideas clave de adaptaciones cinematográficas desde perspectivas feministas

1. Existen diferentes perspectivas teóricas y metodologías feministas aplicadas al cine (perspectiva semiótica, marxista y psicoanalítica), cuyos objetivos comunes son denunciar y deconstruir las imágenes estereotípicas patriarcales que permean en el cine, a la par que buscan nuevos lenguajes narrativo-fílmicos más acordes con las mujeres reales a través del contra-cine feminista.
2. La mujer en el cine se ha constituido como un objeto de placer, un fetiche, motivado por la necesidad de una mirada masculina patriarcal. Mirada que se conoce como escopofilia.
3. La mujer, como espectadora, también está influenciada por esta mirada de la que inconscientemente participa, y que le demanda un proceso de feminización masoquista.
4. El melodrama, por lo que tiene de exceso y de carencia, se ha constituido como uno de los géneros cinematográficos que más han reificado los estereotipos femeninos clásicos: ángel del hogar y *femme fatale*.
5. A la vez, perspectivas feministas postulan que, realizando una parodia que aumente aún más los excesos del melodrama, se pueden encontrar las grietas de contra-discursos patriarcales.
6. Literatura, cine y adaptaciones cinematográficas comparten puntos en común en relación a la construcción narrativa, así como puntos disímiles en consonancia con los medios dispares en los que se recrean sus respectivas obras.
7. Literatura y cine utilizan la imagen como construcción narrativa, pero mientras la escritura crea imágenes mentales; el cine juega con la imagen audiovisual
8. El tiempo, el espacio y la construcción psicológica de los personajes, difiere de un medio a otro. En cuanto la literatura, la escritura permite una mayor abstracción pero está limitada por su unidimensionalidad; mientras que el cine es más plástico y multidimensional pero se encuentra limitado al “tiempo presente” en el que discurre el metraje.
9. El cine, para paliar los límites que le impone este “tiempo presente”, utiliza recursos como la condensación, los *flash-backs*, las elipsis, *et alter*, para conferir mayor profundidad al tiempo alterando las piezas literarias originales.
10. En cuanto a la profundidad psicológica de los personajes, utiliza recursos asociados a la música, el sonido, el vestuario, la *voz en off*, *et alter*, para contrarrestar la falta de profundidad abstracta que tiene la escritura literaria.
11. Toda adaptación, por muy fiel que sea, es una obra nueva.
12. El cine independiente ha buscado nuevas formas de narrativa audiovisual y de imágenes icónicas, que permiten combatir el cine hegemónico. A remarcar la existencia de cineastas mujeres comprometidas con imaginarios femeninos más reales que buscan un diálogo con un público considerado activo y participativo.
13. Bresson utiliza lo *cotidiano* y la *disparidad* para crear un cine trascendental e independiente más preocupado en la forma que en el argumento o en la psicología de los personajes, como medio de plasmar la vida en bruto.

CAP. 3 ESTUDIO PRELIMINAR

El presente capítulo tiene la función de ser un engranaje entre los apartados más teóricos y el estudio pormenorizado de las obras escogidas para analizar en profusión. A su vez, su visionado fue el motivo principal para decantarme hacia el objeto de estudio de la representación de la mujer decimonónica y su traslación al cine. El suicidio existente no es el de la protagonista principal, pero sí aparece en la trama un suicidio clave que determina el futuro devenir de la protagonista fortaleciendo su posición de rebeldía delante del sistema que le rodea. Su obra de referencia se halla descatalogada y el acceso a ella no me ha sido posible. Hecho que no impide que el simple análisis del filme deja de tener una validez a la hora de mostrar aspectos recogidos en el marco teórico que a su vez complementan el posterior apartado de análisis y discusión.

El cineasta estadounidense Mark Sandrich dirigió en 1936 *A Woman Rebels*, filme que rezuma sentimientos almibarados propios de la época y que abreza, con astuta pericia psicológica, los atávicos cánones androcéntricos que constreñían la voluntad de la mujer en la Inglaterra victoriana. En esta película, según la atinada categorización de Patricia Waugh (1990), se produce lo que ella denomina *Frame-Breaks*, fragmentos que rompen la ilusión para denunciar la ficcionalidad y así deconstruirla. Esta deconstrucción permite revertir estereotipos, realizar relecturas en el fuera de campo de Lauretis (1987) y acerca el filme al contra-cine feminista de Johnston (1973), a pesar de que sea realizado por un hombre y no una mujer cineasta.

Sandrich, por mediación de un encuadre abierto, sitúa la cámara, después de los iniciales títulos de crédito, en una mansión inglesa de mediados del siglo XIX, tal y como indica una *voz en off* que se convertirá en el narrador extradiegético omnisciente del largometraje. En el interior de la casa (de rancio abolengo como atestigua su decadente arquitectura) se cuece la siguiente escena: dos jóvenes hermanas –Pamela y Flora– reciben la reprimenda de su inquebrantable padre. El juez Byron Thistlewaite, que blande un bastón de fastuosa empuñadura, ordena a la institutriz de sus hijas – la señorita Pipper– que lea a sus herederas un libro que lleva como adocinador título: *The daughters of England* de la Señora Ellis³²⁴.

³²⁴ Aunque proliferaron una retahíla de manuales con el fin de perpetuar la figura de la mujer decimonónica como ángel del hogar, el señalado en el presente filme es de cariz ucrónico al no existir en la realidad.

Un primer plano de este manual desvela una resma de páginas subrayadas, probablemente, pluma en ristre, por el mismo progenitor. A continuación, la señorita Pipper³²⁵ –modestamente ataviada– lee, con voz admonitoria, a las díscolas adolescentes el siguiente fragmento:

Como mujeres lo más importante es aceptar nuestra inferioridad. Una inferioridad tanto mental como también física. Una mujer sensata es consciente de su dependencia. Así como de su inferioridad (Sandrich, 1936).

Una analepsis sirve, finalmente, para decodificar la causa del escarmiento. En un plano general, diseñado con esmero, Pamela se encuentra en la exorbitante biblioteca de su padre rodeada de desvencijados volúmenes colocados minuciosamente en anaqueles de prístina elegancia. Es de noche. La heroína se apostea tras un pequeño escritorio. Hojea un libro con displicencia. Ahíta de leer ingentes líneas insustanciales abandona el ejemplar y lo coloca en un estante como a un cadáver en un nicho. En busca de fragmentos áureos que sacien su mente indómita, Pamela descubre escondido, entre motas de polvo, el ensayo *A Vindication Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft, un ensayo que, como se vio en el marco teórico, fue sometido al juicio del misógino imaginario social de finales de la era dieciochesca causando escándalo.

La protagonista toma asiento de nuevo. Una vela única arroja una luz inestable sobre el nuevo hallazgo literario. Sus ojos destellan inquietos por las páginas. La *voz en off* hace acto de presencia en este instante: “Pamela sentía como si por primera vez exhumara ideas de un pasado no tan lejano. Ideas que coincidían, sin saberlo hasta ahora, con su manera de pensar. Ya no ve su futuro consumado por estas cuatro paredes” (Sandrich, 1936). La heroína se descubre a través de un fragmento de espejo que vuelve a tener un uso de reforzar una identidad compleja, desdoblándola. Esboza una sonrisa a modo de rictus de entusiasmo y satisfacción. En un plano medio vemos reflejado la delicada tersura de su rostro, redondeado mentón y una media melena que se esparce por sus enhiestos hombros.

De repente escucha una voz aguda, que reniega para sus adentros. Es la señorita Pipper. Pamela se levanta sin dilación. Se coloca, para guarecerse del frío, un rebujo de

³²⁵ Ante la progresiva pérdida pecuniaria, el juez Byron Thistlewaite- el patriarca de la familia- contrata a la señorita Pipper como institutriz de sus hijas así como sirvienta del hogar. Una doble jornada laboral en los dominios de la domesticidad que le acarreará problemas de espalda (en varios fotogramas del filme vemos como este personaje se queja de un constante dolor lumbar). En este aspecto, como asevera Margaret Fuller: “La enfermedad de la mujer es el resultado de la sobrecarga corporal en los quehaceres domésticos”. (Margaret Fuller, 2009, p.85)

tela sobre su pecho que pende de la silla. Es demasiado tarde. Su institutriz ya se ha cercenado de su presencia. Pamela ha cometido el agravio de franquear el umbral de la biblioteca, de abandonar un inocuo confinamiento doméstico (el salón, la cocina, la habitación...) para adentrarse al mundo de la razón, las ideas y la imaginación dejando atrás el imperativo *bon sens* atribuido a su género. La sirvienta ejerce una función de control social a modo de superyó extracorpóreo. Resulta notorio como Sandrich, sin abandonar su fidelidad al clasicismo imperante y sus personales resortes narrativos, es capaz de sustraerse de su época para favorecer a la ruptura del discurso, la desarticulación de las formas y la investigación de nuevos derroteros que sirven para aprehender la situación de las mujeres a mediados del s.XIX, en el intento de arrinconarlas y despojarlas como sujetos políticos. Esta secuencia es un ejemplo de ello. Narrada con un pulso y un ritmo sosegado, Sandrich, con una exigua puesta en escena, tiene suficiente para sugerir la naturaleza que se asocia a la mujer victoriana³²⁶. Un mundo jibarizado que, en la mayoría de los casos, deviene en tedio que constituye la causa principal, como he ido demostrando a lo largo de la presente investigación, del suicidio por *motu proprio* de las heroínas de ficción en la era decimonónica.

Sandrich retoma la comentada escena inicial en un encuadre de grupo. La sucesión de planos medios de Pamela permiten, a lxs espectadorxs, implicarse visceralmente con los sentimientos y las emociones de la protagonista. El autoritario juez Byron Thistlewaite toma asiento en una de las butacas del salón. Una leontina sobresale de su chaleco. Extrae el reloj y mira la hora. Escoge una de sus pipas de larga boquilla. Presiona el tabaco en la cazoleta con toda la autoridad que se arroga el pulgar de un hombre perteneciente a su oficio. Escudriña el rostro de Pamela mientras que Flora tose ante al aire enrarecido por la humareda. El juez Thistlewaite sabe que su hija Flora es dócil y que siempre ha acatado sus órdenes sin rechistar. Sabe, advertido por la señorita Pippet, que ha sido Pamela la causante del oprobio. Que no puede permitir que su hija acceda a la lectura con la finalidad de aprender por ella misma y corromper la cerril moral imperante. Romper, en definitiva, con el pasado y albergar sueños de futuro

³²⁶ Cuando se asocia la mujer a la naturaleza no es en el aspecto paradigmático, como ideal regulador, sino en relación a las supuestas deficiencias con respecto al elemento racional que, por supuesto, se asocia al hombre, como creador de la cultura a través de la cual avala su superioridad. Resultando, por tanto, una situación de inferioridad, imperfección y posible desorden que justifica la sumisión y la dependencia de la mujer al hombre... La sensibilidad se atribuye a las mujeres y la belleza es considerada como uno de sus valores más preciados. Valor que se entiende como alternativo de la inteligencia y que impide a las mujeres, como afirma Mary Wollstonecraft, gozar de "las sobrias satisfacciones de la igualdad" (Hardison 2004, p.109).

esculpidos por sus propias manos. El tópico de la lectura contaminante retoma aquí su denuncia como forma de politizar a las mujeres, de ofrecerles otros mundos posibles como modelos para cambiar su presente.

Sin embargo, la heroína es consciente que a través del brazo de Mary Wollstonecraft sale por primera vez de su propia vida. Se abre un nuevo horizonte para ella. Y que nunca volverá a ser, de un modo definitivo, una joven amedrentada y sin identidad. Para ello tiene que desasirse de las ataduras de su padre. Colocarse en el centro del proscenio como protagonista en el escenario de su vida. Enfrentarse a la calígne del discurso falocéntrico sin secundar dogmas pretéritos concernientes a la vida de la mujer en el transcurso de la historia. Pamela quiere convertirse en una mujer con ideas políticas propias que para una dama de aquella época y de su estrato social, no resultaba precisamente elogioso. Así se lo hace saber su padre. El Juez Thistlewaite, retomando la narración de la primera escena del filme, deposita las últimas hebras de su tabaco de pipa en el cenicero. Se levanta de su poltrona. Se escancia una bebida alcohólica. Acalla con un gesto de la mano a Flora. Ésta rezonga entre dientes. No tiene ningún derecho a defender a su hermana mayor.

En el siguiente plano, el juez Thistlewaite estampa el puño derecho contra la mesa del salón. El sonido retumba con fiereza. Flora y la señorita Pipper huyen despavoridamente de la estancia. Pamela, por el contrario, esboza una leve sonrisa. Ya no se amilana por la férrea postura de su padre. Este último, aturdido por la tensión de la escena, yergue el cuello para aflojar la presión de la parte alta abotonada de la camisa. Clava una mirada inquisitiva a Pamela. Ésta, con voz suave pero perentoria, compele a su padre a no emitir discurso alguno. La heroína se confronta a su progenitor. Le recrimina que está hastiada de las enseñanzas de la señorita Pipper en las que sólo priman las clases infantiles de piano y las tareas de punto. Pamela, burlándose de su padre, con ambas manos emula la técnica del bordado. Como si sujetara la aguja y el cañamazo dando puntadas en el aire. Le hace saber que reniega para siempre de estas insulsas clases y que a partir de ahora descubrirá el mundo que le circunda a través de los libros hasta que cumpla los veintiún años. Edad en la que asumirá su propia independencia y pondrá en práctica sus conocimientos en el mundo real. El juez Thistlewaite, azogado por las palabras de su hija, se ausenta, irascible, del salón. Pamela se rebela así contra los intentos de seguir recluyéndola en una infantilización que la convertiría en una deseada niña-esposa preparada para ser moldeada por un futuro marido-pigmalión.

Pamela reclama una educación justa para labrarse un futuro propio. Para ello ha tenido que desembarazarse del insano adlátere cimentado por su padre³²⁷. Actitud que deriva, como se verá en las siguientes escenas, a un relato marcado por un tono elegíaco. Un reverso argumental que erigirá el sino de la heroína. La *voz en off* vuelve a ser un baluarte como complemento de los recursos visuales desplegados por Sandrich. Ésta, dotada de una personalidad indivisa –fiel al pensamiento, a la actitud y a la manera de proceder de la heroína–, sitúa a Pamela, en un barco. Su indumentaria y algo modificado semblante, testimonian una elipsis verificando su mayoría de edad.

Pamela, apoyada con ambos brazos en el pretil de la embarcación, mira, cavilosa, el horizonte abstraída por la noche. La luna puntea en el firmamento y vuelve a simbolizar desasosiego o melancolía por parte del personaje femenino (o feminizado), tal y como analiza Kristeva (2015). Sin embargo, apostilla la autora, es determinante, desde un punto de vista analítico, renunciar a la idea de melancolía como enfermedad (femenina) y comprenderla como punto de partida para la elaboración del pensamiento. El viento brama y envuelve de agua los esquifes que se hallan sujetos en el estribor de la embarcación. Un grueso manto de niebla cubre la proa del barco donde acontece la escena³²⁸ confiriendo un ambiente desapacible. De repente, una ráfaga de corriente hincha el vestido largo de Pamela –primer plano de su atavío– adornado con aljófares. Se cubre los hombros con una estola. Vuela su sombrero de fieltro rodeado por una toquilla. Va en busca de su prenda extraviada.

Pero un hombre se acerca a ella y le ofrece el sombrero en señal de aquiescencia. Pamela asiente agradeciendo su ademán. Sandrich ofrece un plano de dos. Los dos personajes –para guarecerse de las inclemencias del temporal– toman asiento en una de las mesas del concurrido restaurante de la embarcación. Pamela mantiene una enfática distancia sobre el hombre desconocido. Se presenta con el nombre de Thomas Lane. Las

³²⁷ Pamela pertenece al hogar burgués, célula básica de la sociedad victoriana, depositaria de sus principios morales y encargada de su transmisión a las nuevas generaciones. Se trataba de una familia nuclear, compuesta por los padres y cinco o seis hijos y complementada por la presencia de uno o varios domésticos, donde el marido disponía del poder derivado del control del dinero, tanto del aportado por ambos cónyuges al matrimonio como del que obtenía a cambio de su trabajo, y del reconocimiento social de la figura del cabeza de familia. El piano, presente en casi todos los hogares burgueses, era signo de respetabilidad y ocasión para el despliegue de la sensualidad femenina en veladas íntimas. Tejer junto al cuidado del jardín, detalladas ambas prácticas en los numerosos manuales publicados durante el siglo XIX, constituían el pasatiempo doméstico por excelencia de la mujer. La emancipación de la mujer, dentro del marco familiar burgués, y la ruptura del matrimonio se consideraba un fracaso y una catástrofe que la ley procuraba impedir (Canales 1999, pp.183-184).

³²⁸ David Lodge (1992) en su célebre ensayo *El arte de la ficción* enfatiza cómo las inclemencias del tiempo representan una analogía muy precisa para mostrar los sentimientos de los personajes. En este caso, los sentimientos revueltos de la protagonista se subrayan también por la luna ya aludida.

tenues arrugas que enfatizan sus ojos— en un sugerente plano medio de su rostro— sugieren un hombre de mediana edad. Thomas prende un cigarrillo. Le ofrece uno a Pamela. Acercándose a ella, con las manos ahuecadas, le acerca una cerilla encendida para avivar su cigarrillo³²⁹. Ambos aspiran una bocanada tras otra y se enzarzan en una interesante conversación.

Los ojos de Pamela se anegan en lágrimas. Thomas arquea las cejas interrogantes. Se levanta. Y, en un paso casi marcial, se acerca a la afligida protagonista y le ofrece un pañuelo. Ésta se enjuaga las lágrimas y le comienza a contar la causa de su periplo. Otra vez vuelve a tomar el relevo la *voz en off*. Con austeridad narrativa, secunda los labios de la heroína ausentes de palabras. Después, en un encomiable *flash-back*, Sandrich vertebra, en varios planos-secuencia, los avatares de Pamela:

Pamela fue a visitar a su hermana Flora a Italia después de que ésta enviudara con un hijo a punto de nacer. Flora dio a luz a una preciosa niña. Pero la madre falleció durante el parto. Antes de abandonar este mundo, Pamela le prometió criar sola a su hija. Valiente y decidida, la joven embarcó hacia Londres llevándose al retoño de su hermana. Pamela, se convertirá a ojos de la sociedad, en una madre soltera y sin oficio³³⁰ (Sandrich, 1936)

Sandrich ofrece a lxs espectadorxs el poder hipnótico de la narración reflexiva. Una cámara discreta que se inserta en el pasado de la heroína de escabroso destino. Y más si este sino está a espensas de la mojjigata sociedad victoriana. El cineasta, a continuación, presenta un diálogo entre lxs dos personajes, moviendo la cámara en virtud de sus movimientos. Y, demostrando una vez más, que su ojo de moralista no es un cristal plano y unidireccional, sino más bien un prisma poliédrico hecho de múltiples

³²⁹ En una sociedad patriarcal, como la victoriana, el ideal femenino estaba en boga para cincelar la virtud de la mujer. Ésta estipulaba distinciones generizadas en lo concerniente a la conducta. El simple hecho de que una mujer fumara se consideraba casi un pecado nefando sólo permitido a las prostitutas en las calles o lupanares, o a las *femmes fatales*.

³³⁰ La expresión *fille-mère*, madre soltera, se impone en lengua francesa durante la Revolución. Durante dos siglos servirá para designar a las personas que hacen vacilar la lógica patriarcal. Otorgar un lugar en el discurso y en la sociedad a las madres sin marido equivale a admitir, conscientemente o no, que las mujeres son las únicas que responden de sus hijxs, que la pareja madre-hijo puede ignorar al padre y prescindir de él; equivale a derribar el pilar central del orden familiar y del orden social. Toda madre soltera debe escoger entre dos soluciones igualmente penosas: o bien abandonarlo, o bien intentar criarlo por sí sola. Sin embargo, a ojos de la sociedad decimonónica, la mujer que no estaba casada no podía ser madre (Knibiehler 1993, pp.368-369). En este caso, al adoptar sola al hijx de su hermana Pamela cae en poder ser leída socialmente en esta *fille-mère* soltera y joven.

enfoques subjetivos. Un enfoque que ayuda a visualizar el filme, no sin cuestionarse el porqué de esta sociedad disimétrica en que la mujer está a varios peldaños por debajo del hombre.

El viento arrecia. Sin embargo, Pamela y Thomas, con paso resuelto, vuelven a proa. Deambulan por cubierta. Guedejas de cabello asoman por el sombrero de fieltro de Pamela. Ambos fuman con delectación. Thomas detiene el paso de Pamela con la mano en forma de barrera. Le pregunta a Pamela qué está pensando. Le pide, en suma, que materialice sus pensamientos en palabras. Pamela no rehúye la mirada de Thomas. Cree en su discreción. Además, quizás más que nunca, amerita ser escuchada. Pamela no desaprovecha la ocasión que se le brinda. Una melodía cadenciosa compuesta por Roy Webb ameniza las palabras de ambos personajes:

(Pamela) ¿No crees que eso de la dependencia femenina... es un mito creado por los hombres para protegerse?³³¹. (Thomas, sonríe) Puede ser... ¿Sabe Pamela?. Creo que tiene razón. Pero no se lo diga a nadie. Puede arruinar mi reputación. (Pamela le guiña el ojo derecho) No se preocupe. Seré una tumba... Quiero labrarme un nuevo futuro. Conseguiré trabajar en Londres y mantendré a mi sobrina, aunque ya la considero mi hija. Aunque sea una mujer tengo cerebro y tengo la intención de usarlo³³².

Sandrich cierra el diálogo con un plano general de un mar embravecido que va dejando las estelas de espuma tras de sí en la superficie del océano³³³. A medida que el barco avanza, las figuras de Pamela y Thomas van empequeñeciéndose. Mientras, la sirena del barco se pierde en la distancia punteando la siguiente escena.

Es de día. Cielo encapotado. Pamela y Thomas –con sus respectivos bártulos– bajan la escalera de la embarcación con paso airado y encorvados contra el viento. Se

³³¹ Tal y como nos recuerda feministas como Amorós (1985) o Hardisson (1999) y como se mencionó en el marco teórico, para un hombre la mujer es una incógnita. Esta incógnita le fascina, pero al mismo tiempo le angustia. La ideología patriarcal victoriana ha intentado tratar esta angustia por medio de la reducción de la mujer a su papel de madre. Convertirse en madre significa morir como mujer, sacrificar la mujer a la madre. También ha considerado a la mujer como un objeto propiedad del hombre.

³³² Durante el siglo XIX, el modelo de discriminación de la mujer, basado en el relato bíblico de la creación y en la autoridad de los misóginos padres de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo), se agregaron a las interpretaciones biológicas basadas en el darwinismo. Ambos discursos establecen la dicotomía mujer-naturaleza/ hombre-cultura como se vio en el marco teórico a través de autorxs como Amorós (1985), Hardisson (1999), Ortner (1974) y Rubin (1996), entre otrxs. Es decir, la mujer, en su papel pasivo, no tiene capacidad de comprensión. Y por ello es constreñida en su papel de madre y esposa ejemplar como se ha ido viendo. Pamela, con estas valerosas palabras, mancilla y transgrede las sagradas instituciones del matrimonio y la maternidad, erigiéndose como el prototipo de *New Woman*.

³³³ El mar puede simbolizar la pasión amorosa tal y como recuerdan Aguilar (2007), Pérez Ríu (2000) y Vieco (2016).

dan la mano a modo de despedida. Pamela le susurra a su compañero de viaje un simple “gracias”. Él comprende y le desea buena suerte.

Los vítores de la muchedumbre impiden el intercambio de más palabras. Pamela y Thomas se separan para siempre –primer plano del rostro apesadumbrado de Pamela–. Ésta sortea la aglomeración de viajeros presurosos hasta encontrarse con una doncella que acuna a la hija de su hermana. Pamela levanta a la niña en vilo, orgullosa de ser la nueva madre de la criatura. Sandrich ofrenda a lxs espectadorxs una reflexión pormenorizada, mediante esta última secuencia, de la *New Woman* en la sociedad victoriana saltándose el notorio reaccionarismo moral –subordinado al terreno de las buenas formas y al sesgo ideológico de los diálogos– que imperaba bajo el ojo avizor de los gerifaltes en el cine de factura hollywoodiense.

El viaje de Pamela en barco –y su encuentro con Thomas– enmarca el futuro rumbo de los acontecimientos de la heroína. El calidoscopio de vivencias con las que se tendrá que enfrentar. Aunque es una secuencia que contiene las habituales concesiones sentimentales de cine de época, no es óbice para que la vivencia subjetiva de Pamela se conjugue con la realidad histórica de los hechos. Una realidad histórica –como es la victoriana– tratada con inclemente elegancia crítica por Sandrich.

El reencuentro de Pamela con su hija marca un nuevo punto de inflexión en el filme. La heroína se aleja de la estereotipada *femme superflue* decimonónica y abandera su deseo de independencia social y económica propio de la mencionada *New Woman*. Para ello debe salir del estrecho círculo trazado a su alrededor por la sociedad patriarcal. Tiene que pensar –como reivindica en presencia de Thomas– por ella misma. Forjarse su propia idiosincrasia. Transgredir los rígidos usos y costumbres que han amordazado la voz de la mujer convirtiéndola en una oración muda fuera de la palabra de Dios. Desembarazarse –como hace al abandonar el hogar paterno– del encorsetado y abrasador miriñaque que constriñen sus movimientos físicos y simbólicos. Abandonar su proscrito pasado y mirar hacia el futuro. Evitar el inexorable destino y un posible luctuoso final. Para ello tendrá que confrontarse con la telaraña social, urdida atávicamente por el hombre, que no dudará en excluirla³³⁴.

³³⁴ Como ya se mencionó en el marco teórico, la mujer internaliza un superyó asociado a las prescripciones de género. En el siglo XIX, las restricciones del entorno social refuerzan las inhibiciones femeninas. El mandato superyoico en la mujer estará presente en toda la época decimonónica. Su objetivo es el temor por el mandato de una sanción: bien por la necesidad de pagar con culpa la transgresión de una norma, o bajo la forma de desaprobación narcisista por la pérdida de amor por parte del superyó. Su incumplimiento moviliza diferentes tipos de angustias (Levinton 2000, p.110).

Para refrendar la nueva vida de Pamela, Sandrich renuncia al hieratismo formal común en los *costume films* de antaño. Para ello no sucumbe a la superficialidad ternurista. Y enlaza e integra –siempre desde la óptica de la recién llegada a Londres– los diversos componentes que se confabulan en la trama. Una entramado preciso. En la que cada imagen no funciona aisladamente de otra.

En la siguiente escena, Pamela pasea su temor y desencanto por las calles de Londres en busca de trabajo. Unas estrofas de una balada lancinante –bajo la batuta de Roy Webb– subraya el estado de ánimo de la heroína. Es invierno. Calles revueltas de nieve. La niebla oculta el semblante de los edificios. El traqueteo de los carruajes sobre los adoquines es constante. Pamela lucha por encontrar –deambulando por las atestadas calles londinenses– un punto de apoyo en el mercado laboral. Sin embargo, la realidad no es su mejor aliada. Parapetada en una apariencia muchachil– vestida con un abrigo largo, unos pantalones y una camisa de popelina³³⁵ según la sagaz observación de la *voz en off*–, Pamela ve un edificio ajado. Se detiene. Está tentada a capitular. Pero finalmente franquea la puerta que conduce a una decadente librería. La cámara, mediante una panorámica vertical, rastrea los innumerables ejemplares que abarrotan los anaqueles. Pamela mira con arrobó los libros. Algunos de ellos surcados de telarañas que velan su abandono.

Pamela mira alrededor. No ve a nadie. Desnuda su larga cabellera alzando su sombrero de cloché. La *voz en off* regresa del pasado y se adueña, con retumbante eco, del establecimiento: “Aunque sea una mujer tengo cerebro y tengo la intención de

³³⁵ El vestuario de la mujer del siglo XIX era más ambivalente de lo que se pudiera pensar. Al mismo tiempo, su ropaje no sugería siempre un sentido de libertad. La gran escritora decimonónica George Sand describe los dolores y los horrores de las mujeres, obligadas a caminar con escarpines de terciopelo por las embarradas calles de las ciudades del siglo XIX, inadecuados para cualquier actividad física. El hombre en cambio, señala Sand, era afortunado porque calzando botas y llevando pantalones podía caminar como quisiera, sin tener que recurrir a la ayuda de otra persona para bajar de los coches de caballo, cruzar las puertas, etcétera. La propia escritora prefería el uso de vestimentas masculinas, aunque continuaba vistiéndose con prendas femeninas en reuniones sociales. El movimiento de la reforma de la indumentaria femenina no surgió en Europa sino en Estados Unidos, a mediados del siglo XIX. La estadounidense Amelia Bloomer fue la primera en proponer, en 1851, un nuevo tipo de indumentaria femenina constituido por pantalones anchos. Sin embargo, no era una feminista *ante litteram*: su idea de vestuario se basaba más bien en los presupuestos médicos – que garantizaran la comodidad, la higiene, y la buena salud- relegando toda toma de conciencia política. En realidad fueron las mujeres que militaban en el *American Women`s Rights Convention*, el primer movimiento feminista estadounidense, las que se convirtieron en defensoras empedernidas de este nuevo modo de vestir. Las ideas médicas de Bloomer pasaron rápidamente a un segundo plano ante el mensaje político, desencadenando la reacción de la opinión pública conservadora: la adopción del pantalón se veía como una amenaza a lo que era, y sigue siendo, uno de los símbolos más potentes de la masculinidad (Fisher 2006, pp.167-168). Al mismo tiempo, al ser el vestuario una extensión de la personalidad de la protagonista, aquí indicaría su adopción de los valores “masculinos”.

usarlo” (Sandrich, 1936). Se desvelan de nuevo las palabras que pronuncia Pamela en presencia de Thomas. Éstas no asoman por azar en este preciso instante del metraje. Se cuelan en la escena, después de que Pamela torne visible la totalidad de su rostro, colocádola de nuevo en su aparente papel de mujer libre. Búsqueda de libertad que comporta el aumento de las dificultades y cortapisas que le esperan de una sociedad eminentemente patriarcal, al haber decidido ir a contracorriente. Sociedad que no concede dádivas a la mujer sin pugna reivindicativa. Por el contrario, le brinda un camino tortuoso, plagado de recodos.

Un hombre enjuto y de mediana estatura sale de una especie de trastero situado a la otra punta de la librería. Se acerca a Pamela con paso vacilante. Esboza una sonrisa hipócrita suspendida sobre sus salientes labios. Aposta –con firmeza– los brazos sobre el mostrador iluminado por una luz cenital. Se quita las gafas y las limpia con una gamuza, demorándose en cada cristal. Escruta, con mirada distanciada y crítica, a Pamela. Ésta le implora trabajo. Sin embargo, el librero niega con la cabeza en respuesta elusiva, como si se tratara de una demanda herética. Dando por sentado que una mujer no puede contravenir los roles que le han asignado la sociedad³³⁶. La atmósfera ominosa fraguada por la fotografía en blanco y negro de Robert de Grasse – de gran calado introspectivo– confiere a esta escena un ambiente opresivo que acentúa el denodado riesgo de la mujer al transgredir los alienados engranajes morales apuntalados por una sociedad patriarcal.

Pamela, después de ser rechazada en varios trabajos, vive una vida estragada y llena de estrecheces al haber descendido en la jerarquía social. Pero no piensa sucumbir a sus sueños. Y menos parapetarse en la burbuja de comodidades y ventajas materiales propias de su clase social. No se concibe como un ángel del hogar. Sabe, en su fuero interno, que hay una vida nueva para ella ajena a lo que sucede tras los muros de una

³³⁶ De nuevo aparece la asociación de las mujeres del siglo XIX a las tareas del hogar o a la fuerza de trabajo de mano de obra barata y mecánica. Si bien se las consideraba apropiadas para el trabajo en las fábricas textiles, de vestimenta, calzado, tabaco, alimentos y cuero, era raro encontrarlas en la minería, la construcción, la manufactura mecánica o los astilleros, aun cuando estos sectores hacía falta la mano de obra que se conocía como “no cualificada”. Por otra parte, como “marginada de la razón ilustrada”, la mujer –rara vez– podía desempeñar un oficio de índole intelectual. Un delegado francés a la Exposición de 1867 describía claramente las distinciones de acuerdo con el sexo, los materiales y las técnicas: “Para el hombre, la madera y los metales. Para la mujer, la familia y los tejidos”. Aunque hubiera diversas opiniones acerca de qué trabajo era o no apropiados por las mujeres, y aunque tales opiniones se formaran en diferentes épocas y distintos contextos, siempre, sin excepción, en materia de empleo entraba en consideración el sexo. El trabajo para el que se empleaba a mujeres se definía como “trabajo de mujeres”, algo adecuado a sus capacidades físicas e intelectuales y a sus niveles innatos de productividad (Scott 2003, p.439).

casa acomodada. Sandrich –para materializar las ideas y el futuro de su heroína– aporta cuatro secuencias que analizaré a continuación. Secuencias que huyen, como a lo largo de los noventa minutos que dura el filme, de toda fastuosidad y que son un prodigio de ritmo, puesta en escena y sentido del detalle.

En la primera secuencia, Sandrich muestra los siguientes elementos: Es de día. Un resplandeciente sol ilumina el adoquinado. Pamela, envarada en un abrigo largo, cruza el *Tower Bridge*. Un plano panorámico muestra las casas diseminadas reflejadas en el río. Recorre un camino de losas que conducen a una oficina. Se trata, como se puede ver en un cartel, de una pequeña agencia de publicación periodística. Pamela golpea con los nudillos de su mano derecha la puerta del redactor-jefe del periódico. Éste, un hombre enjuto y barba rala, la invita a pasar haciendo con un gesto displicente con la mano. Se presenta con el nombre de señor William C. White. El redactor-jefe, enfundado con una camisa y un chaleco, se disculpa de su despectivo ademán aduciendo que hace tiempo que no ve una mujer en su oficina.

Pamela toma asiento en ese angosto despacho. La heroína –sin alharacas y desenvuelta seguridad– le pide a White un puesto en la redacción como escribiente de artículos³³⁷. Su culta retórica convence a White de su talento y le da el puesto a Pamela. Ésta se apoya en la repisa de la chimenea. Casi le da un vahído a causa de la emoción. White la ayuda a reincorporarse y le advierte que no puede trabajar de día en la oficina. Sólo podrá escribir desde su despacho –de forma soterrada al ser mujer– al caer la noche, cuando no haya nadie en la redacción. A Pamela no le importa la prohibición. Sabe que es *una femme capable de tout*, que saldrá adelante por sus propios medios y podrá dar cobijo y sustento a su hija/sobrina. Aparece una frase impresa debajo del fotograma en la que se puede leer: “A la noche siguiente...” y que sirve de elipsis para la apertura de la segunda secuencia.

³³⁷ En el siglo XIX, un grupo minoritario de mujeres se crearon una identidad pública a través del feminismo, tanto por medio de la escritura como por sus talentos organizativos. Las palabras de las mujeres cristaliza de diferente manera según los momentos claves del feminismo. Muchas feministas sueñan con ser periodistas: Elisabeth Stanton, por ejemplo, que aspira a trabajar para New York Tribune, pero que, con siete hijos, no puede hacer realidad el sueño. Otras sí lo conseguirán. Citemos a Margaret Fuller, quien en 1845, es admitida por la redacción de este mismo periódico como responsable de la crítica literaria; era la primera vez que una mujer accedía a ese cargo. Sin embargo, todavía habrá que esperar para que las feministas produzcan un impacto en la prensa oficial: en un periódico anarquista alemán, *Freiheit*, Emma Goldman hace su aprendizaje de periodista antes de lanzar en 1906 *Mother Earth*, su “niño mimado”. El aprendizaje de la escritura pública de las mujeres anida en el corazón mismo del feminismo y demuestra ser esencial en la lucha contra el olvido y la fugacidad (Käppeli 2002, pp. 527-528).

El tañido de las campanas marcan las doce. Pamela en una rápida visión a vuelapluma repasa su último escrito. De repente la llama oscilante del quinqué –que reposa en su mesa– parpadea y se apaga. Pamela enciende una vela. Se restriega los ojos ante la falta de visión. Pero sigue trabajando a pesar de la luz mortecina que sombrea sobre su escritorio. Alguien llama a la puerta con aire perentorio. Pamela abre con cautela. Entra una mujer joven. Abreza un bebé entre sus brazos que emite un ligero vagido. Aterida por el frío tiembla perceptiblemente. Pide ayuda a Pamela. Ésta le despoja de su paletó raído y empapado por la lluvia. Coge al retoño –que lo cubre con una estola– y la invita a acercarse a la chimenea donde le espera un pequeño montículo ardiente de madera crepitante.

Esther, nombre con el que se presenta, transida de tristeza, le cuenta los pormenores de su aciaga historia: obligada a arrostrar las consecuencias por ser una mujer soltera y con un hijo enfermo – y dilacerada por la sociedad que la excluye del ámbito laboral –se ve obligada a pedir limosna y a cobijarse, junto a su hijo recién nacido, en lugares insalubres y expuestos al peligro. Esther vive un hoy sin mañana. Un abismo sin apenas ancla posible. Sus palabras preñadas de malos augurios conmueven a Pamela. Ésta podía haber acabado como Esther. Maniatada por las esposas de una sociedad patriarcal que desoyen la clemencia de una mujer soltera con hijos. Un acto impúdico imperdonable en la doble moral por la que se rige la época victoriana.

Pamela abrumada –e incapaz de proferir un discurso lenitivo que albergue un hálito de esperanza a esta desconsolada joven– sustrae de sus bolsillos las últimas monedas que le quedan para entregárselas, emplazándola a que regrese cada noche para cualquier ayuda pecuniaria que precise. En los dos últimos instantes del filme, Sandrich hace brotar toda la fuerza soterrada del metraje. La hace emerger a la superficie –con un estilo sobrio, contestatario y con pocos movimientos de cámara– denunciando el fanatismo y la intolerancia a la que estaba sometida la mujer en la época victoriana. Un intertítulo –con un encabezado y diseño propios de las películas mudas– indica que han pasado cuatro días desde la presencia de Esther en la editorial y que no se sabe nada de ella. La cámara retrocede majestuosamente por la oficina hasta detenerse –plano medio– en el escritorio donde está escribiendo Pamela. El señor Picwick –el ayudante del editor– se dirige hacia Pamela. Le regala una conspicua sonrisa, ademán inequívoco de desprecio. Seguidamente le da a Pamela una caterva de artículos para corregir acompañada de una carta. En el envés de la misiva se lee –en primer plano– el nombre de Esther Hopkins.

Pamela –presurosamente– abre la carta. El sobre contiene el dinero que Pamela le había dado a Esther. También alberga una nota adjunta que la *voz en off* suscribe en palabras de la propia joven: “Mi bebé ha muerto y donde voy a ir no lo necesitaré”. Esther se ha suicidado. Su desgracia ha rebasado todas las fronteras de lo soportable. La fatua y misógina sociedad victoriana –patera de su desgracia– ha propiciado que sus pasos se transpongán por una muerte irremediabilmente buscada. Que haya tenido que adjuar de la vida como si fuese un peón más en el tablero de una sociedad patriarcal.

Pamela prorrumpe en lágrimas ante la desdichada noticia. Lee –entre sollozos– uno de los artículos que tiene que corregir. Se trata de una reseña doméstica destinada sólo a mujeres. Lleva como título: *El punto. La vocación perfecta para una dama*³³⁸. Pamela hace trizas el artículo. Ante la tragedia de Esther, no piensa doblegarse más ante la farisea sociedad que la circunda. Se niega a escribir palabras huecas cuyo cometido es el adoctrinamiento de la mujer. A inocular a sus lectoras ideas que atentan contra sus principios.

El día empieza a despuntar por los polvorientos cristales de la ventana. La brisa infla las cortinas. Pamela se recoge el pelo en un moño prieto. Se enfunda una chalina con más de una vuelta alrededor del cuello. Mientras se enjuaga las lágrimas, coge una página en blanco. Y –con la frente surcada por líneas de súbito entusiasmo– escribe un artículo determinado a culpar del suicidio de Esther a los anatemas morales que precipitan a la mujer a franquear el umbral que separa la vida de la muerte prematura. Pamela deja la pluma sobre la mesa. Tamborilea con los dedos. Abandona el escritorio. Inquieta, se aposta curvada, en la ventana con las manos apoyadas en el alféizar en busca de inspiración. El desangelado paisaje –el humo vertido por las chimeneas de las fábricas– no ayuda a su cometido. Pamela cierra la ventana. Amusga los ojos presa del cansancio y se imagina el cadáver de Esther. Sandrich rastrea –en plano oblicuo– el cuerpo inerte de Esther que yace acurrucado, sobre un manto de nieve, en el asfalto de la calle. Una mancha de sangre se esparce por debajo de la silueta de la joven. Una imagen que no se corresponde con la realidad. Disímil al *modus operandi* que emplea

³³⁸ Desde comienzos del siglo XIX hasta su finalización, el tipo más representado de trabajo femenino es la costura, que se identificaba más con el sexo que con la clase social, lo cual suministraba una manera de representar el trabajo de las mujeres que dejaba de lado aspectos discutibles, relativos a diferencias sociales y económicas y al trabajo industrial, pues concentraba la atención exclusivamente en el consenso acerca de la feminidad. Cuando se pintaban mujeres de clase obrera en tanto tales, se tendía a mostrarlas en la cocina, empeñadas en las tranquilizadoras tareas de coser o cocinar. La publicidad de máquinas de coser explotaba la identificación entre costura y feminidad y prometía un mejor cumplimiento de los roles tradicionales (Higonnet 2003, p. 298).

Esther para quitarse la vida. Pamela escribe –en el vaho de agua que impregna la ventana– el nombre de Esther. Se sienta de nuevo en el escritorio y, encorvada, ensambla las palabras –sacudiendo la cabeza, contrita– que ponen fin a su manifiesto periodístico. Palabras que quizás reducirán a escombros su reputación –postrándola al ostracismo– ante la opinión pública y despertarán la indignación del señor White, su redactor-jefe. Una luz tamizada entra por la ventana e ilumina –en primer plano– el título del artículo y su autoría: *La vergüenza de la sociedad*, por Pamela Thistlewaite. Pamela lee el titular en voz alta. Su semblante se dulcifica con una amplia sonrisa en señal de aprobación. El señor White –apoyado en la jamba de la puerta– mira hostil a Pamela. Es de día. La joven aspirante a periodista ya tendría que haber abandonado la redacción. Pamela emplaza a White a que lea su artículo. El redactor-jefe se presta a la lectura a regañadientes: “Una mujer se suicidó ayer en el Támesis por una persecución cruel e intolerable...”. El artículo –con el consentimiento del señor White– se publica. Recorre *viva voce* la ciudad londinense duplicando las ventas del periódico. Convirtiéndose en una denuncia al sojuzgamiento de la mujer victoriana.

En la última escena del filme, Sandrich ofrece un primer plano de un reloj de péndulo. Las manecillas marcan las doce del mediodía. El sol hace acto de presencia en la redacción después de que un empleado haya descorrido las gruesas cortinas. La luz desfila por toda la oficina hasta detenerse en los estantes empotrados, en los que una inmensa vidriera engalana todas las publicaciones de Pamela. La cámara –mediante un travelling– se detiene en el grueso lomo de una carpeta. En ella se puede leer *The New Woman*. Nombre de la revista de la que es fundadora y redactora-jefe Pamela Thistlewaite.

En el tramo final se ve a Pamela –rodeada de hombres– sentada detrás de su escritorio. Posa, sonriente, la punta de su pluma en un papel anunciando un nuevo artículo. Más allá de la palabra *fin* desfilan unas palabras que anuncian la veracidad de la historia: Pamela Thistlewaite es el *alter ego* de la prolífica escritora inglesa Netta Syrett³³⁹. Paladín del feminismo que abogó por el derecho de la libertad y la independencia de la mujer en la época decimonónica. Su munífica existencia fue empleada a evitar el confinamiento de la mujer, a encontrar una vocación propia. Netta

³³⁹ Netta Syrett (17 de marzo de 1865 -15 de diciembre de 1943) fue una insigne escritora de finales de la época victoriana. Condenada al ostracismo y en la actualidad –injustamente olvidada- fue autora de novelas como *El árbol de la vida* (1897) o *Tres mujeres* (1912) entre muchas otras obras. En todas ellas presentaba a sus mujeres protagonistas como *New Woman's*. Defendió la dignidad de la mujer y cómo el sometimiento del hombre hacia la mujer era signo de su arrogancia, de su ignorancia, y de su miedo.

Syrett –como retrata la película de Sandrich– fue pluma fecunda en muchos feudos concernientes a la liberación de la mujer. Reivindicó –entre muchas otras cosas– que la mujer puede ser madre y trabajar, ayudas estatales a las mujeres o una ley en contra de la mano de obra infantil (en prohibir la incorporación laboral de niñas y niños menores de catorce años).

No puedo opinar con propiedad en lo referente al posible valor de la película como adaptación – de la mano de los guionistas Anthony Veiller y Ernest Vajda– respecto a la novela homónima de Netta Syrett. Por lo que mi valoración de su contenido dramático y la veracidad de los hechos históricos está hecha casi exclusivamente en función del guión del filme tal y como aparece reflejado en sus imágenes realizadas por Mark Sandrich. Sin embargo, aunque en ocasiones se ha tildado lo “melodramático” como un género menor o irreal, a finales de los años treinta –los llamados *costume films*– tuvieron un gran prestigio social merced a la fiabilidad y a la hendidura psicológica de los hechos. Dicho esto, la película de Sandrich transcribe – así lo he verificado desde un punto de vista biográfico– una sucinta y fiel exposición de los hechos más memorables en la vida de Netta Syrett.

El filme *A Woman Rebels* representa –sin rebozo– el oprobioso papel de la mujer decimonónica. A raíz de la pormenorizada visualización de la pieza clásica de Mark Sandrich, surge un personaje ficcional y secundario que se quita la vida. Una mujer que deserta del presente que le toca vivir al quedar limitada por el despecho de una sociedad patriarcal que la abandona a su suerte. En definitiva, una *femme lapideé* porque casi no pertenece a la sociedad que frecuenta y –que encuentra en la muerte voluntaria– la única vía para que su infortunio prescriba. ¿En qué medida este suicidio filmado se puede conectar con las muertes voluntarias de *Mdame. Bovary* y *Ana Karenina*?

La mujer pobre que se quita la vida no presenta ningún signo de bovarismo y las deducciones que el/la espectadorx realiza de su muerte se deben a sus condiciones estructurales e interseccionadas de clase social y género. El bovarismo, en este discurso fílmico, no usurpa el lugar simbólico de la desigualdad estructural, a diferencia de las obras literarias y fílmicas que se basan en él para explicar la muerte femenina por mano propia. No obstante, a pesar de la causística diferencial de clase social y explicación de los motivos suicidas, existen vínculos estructurales afines a tener en cuenta.

El realismo de Sandrich, que se sobrepone al melodrama convirtiéndose en un arma poderosa, desentierra una cohorte de restricciones propias de una sociedad androcéntrica. Fenómenos restringentes que tienden a intrincarse debido a sus

dimensiones sociológicas, históricas, antropológicas, psicológicas y fisiológicas. El personaje de Esther –de vital importancia en la historia a pesar de su corta aparición en el entramado argumental de la película– emplaza a cuestionarse el suicidio femenino a mediados del siglo XIX en términos estructurales y no sólo individuales. Así como invita a analizar los suicidios de los personajes femeninos más allá de sus mascaradas y disfraces bováricos, que no dejan de ser causas aludidas en base a una jerarquización romantizada de clase social.

Cap. 4: Análisis y discusión

Este capítulo consta de dos grandes apartados que analizan las novelas y sus respectivas adaptaciones fílmicas escogidas para la presente investigación. Como se aludió en la metodología se utiliza la descripción densa para analizar los relatos literarios y fílmicos en ambos apartados.

***The Return of the Native* y su adaptación cinematográfica o sobre cómo el bovarismo se (re)construye**

En el marco teórico de la presente investigación se fueron apuntando diferentes aspectos en relación tanto a Thomas Hardy como a su novela *The Return of the Native* (1878). En este apartado se entrará a analizar más pormenorizadamente esta novela con su respectiva adaptación, imbricando aspectos del marco teórico en relación al bovarismo, la construcción de los personajes femeninos frente a los masculinos, así como las representaciones del amor (romántico), el tedio y el suicidio como categorías puntales para desglosar el análisis, comparando tanto la obra original como su adaptación homónima por parte de Jack Gold (1994). En este sentido, las teorías feministas sobre el cine serán un apoyo en la triangulación de los datos.

Síntesis de la novela y apuntes sobre su adaptación fílmica

The Return of the Native (1878) transcurre en el territorio que Hardy denomina Wessex que en realidad es su Dorshire natal. Este mundo, que describe como sombrío e inhóspito, donde el viento barre las lagunas entre bosques y páramos desangelados, es donde se encuentra el microcosmos de Egdon Heaths. Un mundo rural desfamiliarizado (Villalba, 1999). Comunidad y paisaje que, como se verá, se convertirán en un personaje más, para conferir una visión casi orgánica del ser humano como una encarnación colectiva de la esencia del mismo (Villalba, 1999). Que, desde Hardy, la visión de la comunidad/paisaje, sea orgánica y sirva como encarnación colectiva de la

esencia humana, no quiere decir, ni mucho menos, que sea armónica. Los conflictos que se presentan en este microcosmos, se enfocan desde una multiplicidad de puntos de vista (Widdowson, 1993; Villalba 1999), con personajes abocados a la tragedia desde el inicio.

En los páramos de Wessex, las personas que conforman el microcosmos de Egdon Heath, viven en casas aisladas. Así se anuncia, como se ha mencionado en el marco teórico, la desarticulación del sujeto unitario, que como resalta Villalba (1999), es característico del posmodernismo. Comunidad orgánica, en el sentido que encarna un ser, que a la vez se articula dentro de una sociedad rural³⁴⁰ que va perdiendo los lazos familiares y, por tanto, encarna una representación “patológica” de los inicios de la modernidad.

En esta comunidad, vive el Capitán Vye, ex oficial de la Marina, con su nieta Eustacia, una joven de diecinueve años, protagonista de la obra. Durante toda la novela se va sugiriendo de forma, más o menos explícita, que Eustacia es una hechicera, o más concretamente, una bruja³⁴¹. La novela, en sí, empieza cuando su ex amante, Damon Wildeve³⁴², está a punto de casarse con Thomasin (Tamsim), sobrina de la viuda de un labrador rico de Egdon Heath, la señora Yeobright³⁴³. No obstante, el matrimonio, que no contaba con el beneplácito de la tía de Tamsim, no se ha celebrado debido a un problema en la licencia matrimonial. Diggory Venn, un ingenioso hombre de veinticuatro años y un *reddleman*³⁴⁴, se encuentra con Tamsim cuando ella, decepcionada por no haber podido casarse, vuelve a casa de su tía. La lleva oculta en su

³⁴⁰ Esta visión recuerda a la distinción que primero Tönnies (1947 [1897]) y luego Durkheim (1889) que, entre otros sociólogos, hacían entre “Gemeinschaft” (comunidad representada por la solidaridad orgánica más característica del mundo rural, donde sus miembros se orientan más hacia el interés grupal), y la “Gesellschaft” (sociedad o asociación civil, más propio de las sociedades modernas donde son las relaciones secundarias y los intereses personales, más que la comunidad y la familia en sí, las que crean los lazos de solidaridad). No es una distinción categórica, puesto que se solapan unas a otras y deben verse más como continuidades que no como dicotomías.

³⁴¹ Un ejemplo de ello se encuentra en el personaje secundario de Susan Nunsuch, que cree firmemente que Eustacia ha embrujado a sus hijos varones.

³⁴² Wildeve es el casanova del lugar que estudió para ingeniero todo y que su futuro prometedor se vio truncado por una mujer y que, en la actualidad de la novela y el filme, es el propietario de “Quiet Woman Inn”, una posada cuyo “logo” en los dos medio narrativos es el de una mujer decapitada.

³⁴³ Hardy explica que la Sra. Yeobright, todo y haber estado casada con un labriego, es hija de un sacerdote, lo que le confiere una posición superior —o mejor dicho un sentimiento de superioridad— respecto al resto de lxs aldeanxs. Superioridad moral, psicológica y social que se trasluce por su porte y modales.

³⁴⁴ Vendedor ambulante de *Reddle*, tiza utilizada para marcar ovejas. La cotidiana utilización de esta tiza le ha conferido un tono rojizo tanto a su piel como a su ropaje. Aspecto no normativo que le sitúa socialmente en un estrato inferior al resto de los personajes. Venn antes había sido el hijo de un lechero, profesión más bien vista todo y que la abandonó debido a su desengaño amoroso con Tamsim.

carro para que nadie lo sepa y se encuentra con el Capitán Vye, que acaba deduciendo quién es la oculta pasajera.

En la noche de las hogueras, que coincide con este matrimonio frustrado, Eustacia enciende una como señal a Wildeve ya que, conocedora de que no se ha casado a través de su abuelo, cree erróneamente que no lo ha hecho al amarla más a ella. El deseo amoroso de ésta hacia su ex amante –que en un principio desdeñaba–, tiene más que ver con que él se empezó a interesar por Tamsim más que a un amor real. Lo que ella desea es ser más amada que su rival.

Venn se percata de la relación clandestina entre Eustacia y Wildeve a través de un chico que la ha ayudado a encender su hoguera. Enamorado de Tamsim desde hace dos años, decide actuar altruistamente para conseguir que su amada y Wildeve se casen, apartando a Eustacia de la relación, y hablando a nuestra protagonista a este respecto. Eustacia se niega a renunciar a Wildeve, aunque Venn la intenta convencer proponiéndole un trabajo como dama de compañía en Budmouth, un antiguo balneario que suscita fascinación entre los aldeanos. Idealización que también comparte Eustacia, al ser la contraparte de Egdon Heath, y el lugar donde ella nació siendo una metáfora de su infancia idealizada (Goater, 2004). Ella rechaza la oferta de Venn, ya que eso comportaría renunciar a su independencia al trabajar para otras personas. Se siente ofendida con la misma ya que no la cree propia de su rango.

Venn, al ver que su primer plan no funciona, se encuentra con la Sra. Yeobright y le propone que, si Wildeve al final no quiere casarse con Tamsim, él se casará con ella³⁴⁵. Este hecho da una baza a la anciana dama para presionar a Wildeve, introduciendo a otro pretendiente en una estratagema que parece ir encaminada a que éste abandone la idea del matrimonio, queriendo en el fondo que tome el camino contrario y se case con su sobrina. Delante estas noticias, Wildeve va a ver a Eustacia y le propone huir juntos a América ya que Tamsim tiene un nuevo pretendiente con el que casarse. Eustacia, de pronto, empieza a perder interés ya que se siente como “un segundo plato” y duda de huir con Wildeve con quien mantiene, en su fuero interno, una relación ambivalente entre el desprecio y el deseo.

³⁴⁵ Se debe contextualizar que en la época decimonónica este matrimonio frustrado coloca a Tamsim a una situación delicada debida a que puede ponerse en cuestión su honra. Esta puesta en duda supondría su exclusión del mercado matrimonial en los mismos términos de otras jóvenes de “moralidad intachable”. Es decir, jóvenes de las que se podría asegurar que son cien por cien vírgenes a diferencia de las sospechas que pueden recaer sobre Tamsim.

En paralelo a este triángulo amoroso, ambiguo y tortuoso, la comunidad está expectante por la anunciada llegada de Clym Yeobright, hijo de la Sra. Yeobright y primo de Tamsim. Antes de su llegada, Eustacia escucha cómo se habla de él y de su éxito empresarial en París, hecho que le hace empezar a soñar en la vida que podrían tener juntos. Eustacia empieza a enamorarse de esta imagen, incluso antes de haberlo visto, perdiendo su interés en Wildeve.

Clym llega a este microcosmos con la intención de cambiar de vida desilusionado del mundo exterior y de la condición humana. Quiere dejar sus exitosos negocios comerciales e instalarse en Egdon Heath como maestro de lxs más desfavorecidxs. Eustacia, que empieza a entrar en un estado de limerencia³⁴⁶, se traviste de hombre para conocer a Clym y colarse en su casa. Su temeraria idea, es pues, suplantar a un actor en motivo de una obra que se celebra en la casa de los Yeobright en honor a su llegada. Al verlo, fascinada también por la fiesta que se celebra, cree haberse enamorado y empieza a sentir celos y miedo a que se fije en Tamsim en vez de en ella. Siente frustración de no poder seducirlo ya que, a diferencia de Tamsim, está privada de sus “encantos femeninos” al estar vestida de hombre.

Posteriormente, Clym le comunica a su madre sus planes de cambio de rumbo profesional, y ésta lo desaprueba. En paralelo, Clym acaba conociendo a Eustacia, de la cual se enamora. Se llevan a cabo encuentros furtivos entre ellxs, donde Clym le confiesa sus intenciones de ser maestro y ella alberga la esperanza de que cambiará de idea bajo su influencia. Se prometen bajo un eclipse de luna –señal de mal agüero– y acuerdan que él estudiará para maestro con el fin de crear una escuela en Budmouth. Un consenso entre ellxs a mitad de camino entre los planes de él, de ser maestro de los pobres en Egdon Heath, y de los planes de ella de irse a vivir a París. Intención secreta que ella sigue manteniendo pensando que, una vez casadxs, lo podrá convencer. Se celebra el matrimonio con la reprobación de la Sra. Yeobright que no la acepta como nuera. El rechazo del enlace provoca que la pareja, en vez de irse a vivir a casa de la señora Yeobright, acaben en una mísera cabaña en medio del bosque. Una vez realizados los esponsales, Eustacia se percató de que Clym, realmente, no tiene ambiciones de ascenso social, derrumbándose su sueño de irse con él a París para vivir la vida con la

³⁴⁶ Limerencia se refiere a un estado mental involuntario el cual deviene de una atracción romántica por parte de una persona hacia otra, combinada con una necesidad imperante y obsesiva de ser correspondida de la misma forma.

que sueña y cree ser merecedora. A esta desilusión, se le suma, la ceguera de Clym provocada por sus estudios nocturnos para convertirse en docente.

Eustacia, consumida por el tedio matrimonial y la frustración de sus anhelos, se escapa a un baile donde coincide con Wildeve. Éste, al convertirse Eustacia en un amor imposible ha empezado a obsesionarse con ella y a espiarla. En paralelo, la señora Yeobright, arrepentida de haberse distanciado de su hijo, pergeña estrategias indirectas para reconciliarse con él. Una de ellas es repartir entre él y Tamsim un dinero que su marido les había destinado. Le confía este dinero al joven Charley, un ingenuo aldeano, que, creyendo que es un hombre dotado de suerte, acaba jugándoselo a los dados con Wildeve. Éste, se lo acaba apropiando, sin el conocimiento de la Sra. Yeobright que cree que ha llegado a sus destinatarixs. Viendo que su primera estratagema de reconciliación no ha tenido éxito, ésta se desplaza andando a la cabaña de Clym un caluroso día de agosto. Sin embargo, cuando llega a la puerta de la misma, entrevé por la ventana a Eustacia y Wildeve, el cual ha ido a verla sin que ella le invitara. Esta visión no le impide llamar a la puerta, aunque Eustacia no le abre, asustada, al verla. La anciana vuelve a su casa por el bosque y es mortalmente mordida por una vívora de cuyo veneno acaba falleciendo.

Clym acaba enterándose de que Eustacia no abrió la puerta a su madre y la culpa de la muerte de ésta. Se separan temporalmente. Eustacia regresa a casa de su abuelo e intenta suicidarse con una de las pistolas que atesora el Capitán. Tras este intento frustrado, y a pesar de que Clym quiere reconciliarse con ella y Wildeve le promete huír juntos a París, Eustacia se acaba arrojando a las aguas de la presa de Shadwater Weir. La noche tormentosa en la que consuma su suicidio es buscada tanto por Tamsim –que lleva a su recién nacida–; Venn, que ocasionalmente se encuentra en el lugar; Clym y Wildeve. Cuando éstos la ven arrojarse a las aguas, intentan rescatarla, muriendo Wildeve ahogado. Por tanto, mueren los dos amantes. No obstante, este trágico final parece que intente ser subsanado cuando en el último capítulo del Libro VI, Venn acaba casándose con Tamsim. Este *happy end* de personajes secundarios, como se verá, ha sido criticado por el mismo Hardy como un agregado innecesario para paliar la imagen funesta de un mundo indiferente y hostil, materializado en el suicidio de Eustacia y la muerte de su amante.

En suma, el paulatino descenso de Eustacia al purgatorio de la soledad, unido a la imposibilidad de materializar sus sueños en la vida cotidiana, llevan a la protagonista a elegir la muerte voluntaria. El mundo de fantasías que la ha envuelto, y que la definen

como una bovárica, según el paradigma moral y estético creado por Flaubert, es el que la lleva irremediabilmente a su propia autodestrucción.

Respecto a su adaptación fílmica, cabe mencionar que Jack Gold fue un reputado director británico de películas ambientadas en épocas pretéritas³⁴⁷. Su adaptación de *The Return of the Native* (BBC, 1994) tuvo como actores protagonistas a Catherine Zeta-Jones en el papel de Eustacia Vye y Clive Owen que encarna a Damon Wildeve. Robert W. Lenski, laureado y prolífico escritor, fue el guionista del filme, mostrando su habilidad de diseccionar el personaje de Eustacia Vye, adueñándose del mismo escalpelo utilizado por Thomas Hardy. Confiriéndole, al mismo tiempo, un matiz más contemporáneo. No obstante, la película tuvo una acogida más bien tibia, tanto por la crítica como por el público.

La película se puede considerar una fiel adaptación que, sin que esto le impida ser una obra nueva, se ambienta y recrea en los mismos escenarios tomando decisiones estilísticas y de narrativa audiovisual próximas a la novela. No obstante, otras decisiones estilísticas y del contexto histórico donde es rodada, hacen que difieran de aspectos que podrían ser considerados claves en el S. XIX y que ahora ya adolecerían de sentido. Por ejemplo, en la época actual no se entiende de la misma forma el ser abandonada en el altar dentro de la cultura Occidental. Este abandono, todo y que sigue siendo considerado una humillación a la mujer, no hace que recaigan sobre ella sospechas de falta de honra que la tornen en incasable.

Después de esta exposición general entre la novela y la adaptación, a continuación se exponen cómo Hardy crea sus personajes y su desenvolvimiento en la trama, así como se entrará en el análisis de cómo estos elementos se escenifican en la adaptación de Gold.

El estilo de Hardy y la construcción de sus personajes en *The Return of the Native*

Como recordatorio inicial, Hardy se situaría a caballo entre escritores sentimentales e ingenuos, respecto a la distinción que realizaba Pamuk (2013), ya que por una parte, muestra la realidad con crudeza pero, al mismo tiempo, resalta su lirismo

³⁴⁷ Entre las cuales destacan *Man Friday* (1975), basada libremente en *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, así como adaptaciones de obras shakesperianas como *The Merchant of Venice* (1980) o *Macbeth* (1983).

y su emotividad. En el caso de *The Return of the Native* (1878), esta crueldad se materializa a la hora de describir un mundo indiferente. Esta indiferencia, para Kramer (1975) se explica de la siguiente forma: «He also implies that the universe can be hostile, but he does not use this novel as a vehicle to remind us that “it’s a jungle out there (...)» (p.21). Crueldad, por tanto, que no llega a ser extrema. A su vez, sus críticos también han señalado el hábito del autor de usar en exceso el melodrama, todo y que era una técnica habitual entre otros escritores coetáneos a su época. Gold, por su parte, registra el filme desde un estilo más sentimental, rebajando parte de la crudeza del literato.

Al mismo tiempo, como indican Díaz (2012) y Eagleton (2005), Hardy, a través de sus personajes, desafía la moral victoriana todo y que no acabe de ser absolutamente rupturista con la misma. Como se ha visto en la sinopsis de la novela, se destaca la libertad de Eustacia como una mujer que rompe ciertos cánones y convencionalismos sociales, sin acabar de romperlos del todo. En este sentido, deambula libre de noche por el páramo, se traviste de hombre para colarse en una fiesta, presenta reticencias al matrimonio pero, de todas maneras, se acaba casando e intenta cumplir, aunque se de forma frustrada, con las obligaciones propias del ángel del hogar. Gold retrata esta libertad de Eustacia a la vez que registra sus conflictos con lo que la sociedad espera de ella.

Respecto al elemento poético y mítico que Villalba (1999) resaltaba de Hardy, y que proveía a sus novelas de una belleza estética que las distanciaba del Naturalismo, encontramos que Kramer (1975) resalta de *The Return of the Native* (1878) cómo realiza este uso mítico a través de crear “dioses” de las propias imágenes. Si desplazamos el estilo ingenuo y sentimental que Pamuk (2013) hace de los escritores a las adaptaciones cinematográficas, encontramos que Jack Gold plasma, e incluso incrementa, la emotividad y el sentimentalismo de la obra sin caer en un excesivo artificio de la imagen. Respecto a los elementos estéticos y la claridad intelectual, su dirección, según mi análisis, se asemeja, guardando las respectivas distancias, a aquella que López y Vilaboy (2011) atribuyen a Joseph Losey (1970) en su adaptación fílmica de la obra de L.P. Hartley *El Mensajero*³⁴⁸ (1953). En este sentido, al igual que Losey, Jack Gold aleja su dirección “de cualquier sombra de hermetismo intelectual (...) que contribuye a alejar (el filme) del peligro del vacío esteticismo que suele acechar toda

³⁴⁸ Historia trágica de dos amores entrecruzados que se ambienta en la Inglaterra eduardiana.

creación de época pretéritas, en el mundo del cine” (López y Vilaboy, 2011, p.197). Su sugestiva ambientación es suficiente para adentrarnos en la búsqueda vital, con sus respectivas contradicciones, de cada uno de los personajes. Gold, a su vez, sin dejar de crear una obra nueva, sabe acercarse a la crudeza de Hardy sin caer en un dramatismo excesivo. No obstante dulcora algunas secuencias respecto a la obra literaria. Por tanto, autor y director, recogerían elementos tanto del estilo ingenuo como sentimental a los que aludía Pamuk (2013). La diferencia es, sobre todo, que la crudeza de Hardy tiende más al dramatismo y sus elementos estéticos son más artificiosos en la palabra, mientras que Gold matiza el drama de la crudeza y es más austero estéticamente.

Villalba (1999), encuadraba la obra de Hardy como una transición entre la novela realista y la moderna. Por su parte, Goater (2004) remarca que en Hardy se hallan con más fuerza la presencia de códigos dramáticos y románticos. Éstos crean una ambigüedad estilística que lo diferencian de Flaubert al ser éste más fiel a los postulados realistas. De hecho, la autora presenta que la diferencia básica entre el realismo de estos dos autores, es el romanticismo presente en Hardy. Todo y que otros autores apuntan que Flaubert también estuvo influenciado por un Romanticismo que influyó en sus novelas³⁴⁹.

En el caso concreto de esta novela, los elementos románticos de Hardy se visualizan concretamente en la idealización trágica del amor asociado a la muerte. Otro rasgo romántico es el énfasis en el fado/destino y el azar como elementos determinantes en un relato copado de malos augurios. Esta tendencia melodramática, pesimista y trágica del amor (romántico), se convierte en una buena trama para representar en un medio cinéfilo que, como ya indican diferentes autoras feministas en el marco teórico³⁵⁰, es un caldo de cultivo para seguir transmitiendo la ideología patriarcal que se esconde bajo el signo de esta visión sobre el amor.

³⁴⁹ Sobre el purismo realista de Flaubert, Medrano (2014) en esta línea afirma, que el autor con *Madame Bovary* (1857): “realiza en su primera obra importante una denuncia efectiva de los valores e ilusiones del Romanticismo” (p.95), alejándose del mismo. No obstante, la influencia romántica de Flaubert fue advertida por su discípulo Émile Zola la primera vez que vio a su maestro. El propio Medrano (2014) explica que Zola confesaría posteriormente que este encuentro le había sido “una gran desilusión, casi un sufrimiento” (p.325), puesto que había ido a verle con la imagen predeterminada de encontrarse a un Flaubert absolutamente realista y, en cambio, se topó ante “un terrible buen mozo, de espíritu paradójico y romántico impertinente” (Íbidem). Por tanto, puede decirse que el influjo del Romanticismo ha estado presente, con más o menos fuerza, en todos los escritores realistas y naturalistas, de forma casi paradójica.

³⁵⁰ Recuérdese a Cixous (1995), Cruzado (2009), Donapetry (2006), Irigaray (2009), Pérez Rúa (2000) y Zecchi (2014), entre otras.

La película de Gold se puede vincular a un *woman's film* en tanto que es un melodrama, casi un *weepie*, donde se corre el riesgo de que las mujeres acaben identificando el placer amoroso con el dolor³⁵¹. Esto remite a la idea apuntada en el marco teórico donde Haskell (1973) se refiere a los melodramas de los *woman's film* como estrategias que despiertan la emotividad y la identificación masoquista-narcisista del público femenino. Gold retrata a una bella Eustacia que, lo que más desea en el mundo –como Hardy pone en su boca–, es “ser amada hasta la locura”. Este deseo desmesurado de ser a través del amor de los otros, de los hombres, es la que la conduce al tedio al no encontrar en sí misma lo que espera que éstos le confieran: una autoestima sin necesidad de mediación de la mirada masculina.

Consciente o inconscientemente, la(s) subjetividad(es) femenina(s) se acaba(n) condicionando a emociones que se incorporan como aquellas socialmente aceptadas: el amor romántico heteronormativo como uno de los más elevados tipos de amor, la donación de sí como sacrificio amoroso, la seducción a través del cuerpo cosificado femenino como única forma de ser vista y reconocida, *et alter*. Aspectos emocionales-corporales que se acaban encarnando (Chodorow, 2003; Breton, 2013) en performances concretas, corporal y socialmente codificadas (Butler, 2011). La bella Catherine Zeta-Jones seduce por un físico que la precede, que sabe cómo jugarlo, cómo volverlo misterioso, cómo convertirlo en objeto de deseo masculino. Un cuerpo sexualmente cosificado, más que una mente, es lo que aprendemos que seduce al varón dentro de una ideología patriarcal.

Lxs personajes de Hardy en la novela se vertebran a través del paisaje que se conforma como una metáfora de la naturaleza humana, tal y como se explicó en el marco teórico a través de Goater (2004). Paisajes que se sitúan en relaciones ambiguas con el tiempo, alterando, a veces, la coherencia de los parámetros espacio-temporales. El paisaje, un personaje central más en la novela, y que se inserta en la adaptación de Gold, se asocia a “pasado y futuro” más que a un presente concreto y real. Estas alteraciones de los parámetros, construyen el lugar como metáfora del bovarismo de Eustacia, a la par que sirven para caracterizar a los personajes centrales tanto de la novela como del filme. La importancia del paisaje como contexto, metáfora y personaje

³⁵¹ El mismo anhelo de querer un amor que la lleva a la locura es ya una alusión a un amor que se podría considerar “insano” por doloroso. Una escena que concentra esta vinculación entre dolor y amor se halla en la pelea entre Eustacia y Clym donde, a pesar de la violencia de éste y de que ella decida irse, después de las palabras duras que le dirige casi se acarician las manos como una forma de insinuar que el amor de ella perdura o resta intacto.

es tan importante en Hardy que merece ser explicado antes, incluso, que los propios personajes humanos.

El paisaje como personaje autónomo, metáfora bovárica y encarnación del tedio vital

La adaptación de Jack Gold, realiza, a mi modo de ver, una modélica traslación a la pantalla de la novela de Hardy. Registra el pesimismo que pesa sobre los personajes enfatizándolos más como personajes de destino que se hallan enmarcados dentro de un paisaje (como lugar y como comunidad), que los envuelve de forma trágica. La adaptación viene sustentada por una resuelta recolección de aquellos acontecimientos que son esenciales en la trama de la novela y, especialmente, de aquéllos que irán rubricando el inevitable rumbo de cada unx de lxs protagonistxs que forman parte del atávico microcosmos de Egdon Heath. Justamente, es a partir de este microcosmos, que, como arguyen López y Vilaboy (2011), intenta: “capturar y reflejar la condición humana, sus pasiones, sus sentimientos, sus miedos, sus incongruencias, y sus dolores.” (p.103). El microcosmos, reforzado por el paisaje convertido, a su vez, en un personaje, es un recurso estilístico literario que se centra en una pequeña comunidad vista como orgánica. Recurso también utilizado por Clarín –con la *Vetusta de La Regenta* (1884)– y otrxs novelistas finiseculares. En la adaptación fílmica de Jack Gold, el paisaje también encuentra su espacio a través de diversas secuencias que se analizarán con más detalle durante este apartado

Dalziel (1996), expone que es cuanto menos significativo que todo el primer capítulo de la novela esté dedicado a una minuciosa descripción de Egdon Heath, pero es aún más relevante la forma en que lo describe hablando de él como una entidad ontológica propia. Este paisaje que se entreteje en continuidad con el microcosmos de los personajes que lo habitan, viene descrito con frases como “eternally waiting and unmoved in its ancient permanence” o “It [has] a lonely face, suggesting tragical possibilities”. Esta forma de describirlo, no sólo confiere animación y personalidad al propio pueblo, sino que algunxs críticxs aportan que este paisaje es, de hecho, “the personification of the area’s ancient, pagan past” (p.52).

Tal y como afirma Dalziel (1996), hasta el segundo capítulo no aparece ningún ser humano y, cuando lo hace, no se menciona su nombre. Hecho que hace pensar en

Egdon Heath no sólo como un lugar ancestral sino inhóspito para la humanidad, incluso cuando ésta está incrustada, de forma inexorable, a este mismo paisaje. Paisaje y lugareños, se articulan mutuamente como seres inhóspitos, inmóviles y ancestrales, sustraídos al paso del tiempo que a la vez conforman una visión ontológicamente pesimista del ser humano. La representación de la naturaleza humana vinculada a la indiferencia, a la monotonía y al tedio del paisaje, como representación metafórica, se refleja en el siguiente pasaje de la novela:

It was at present a place perfectly accordant with man`s nature neither ghastly, hateful, nor ugly; neither commonplace, unmeaning, nor tame; but, like man, slighted and enduring; and withal singularly colossal and mysterious in its swarthy monotony. As with some persons who have long lived apart, solitude seemed to look out of its countenance. It had a lonely face, suggesting tragical possibilities (Hardy, 2008, p.11).

En la asociación del paisaje como inmovilidad y tedio, no es de extrañar respecto a Eustacia, que su muerte trágica se funda con el agua que, una vez que la engulle, la arrastra por la corriente como única forma de movilidad final. Agua que al mismo tiempo representa una sexualidad revuelta que es la que la ha conducido, entre otros factores, a su trágico fin. Agua sexual que también ha engullido a su amante. El agua y el río aparecen recurrentemente en imágenes, tanto en la novela como en su adaptación fílmica.

En esta personificación ancestral del paisaje/comunidad convertido en un lugar casi mítico, arrebatado del tiempo, emerge la figura de Eustacia Vye confundida, por algunos, como hechicera en una encarnación telúrica de las pulsiones de la tierra. El paisaje es tanto una metáfora de la comunidad de personas que lo habitan, como un símil de la personalidad de Eustacia y de sus emociones vinculadas a un tedio vivido como inmovilidad. Aunque el tenebroso paisaje de Egdon Heath se utilice como alegoría sobre la personalidad y sentimientos de Eustacia, no ha de confundirse como una fusión armónica. Eustacia desprecia profundamente el paraje donde vive a pesar de que pueda advertir su belleza. Mantiene una relación conflictiva con el mismo y es, dicho conflicto con el lugar, la metáfora de los conflictos de Eustacia consigo misma, con los demás y con su propia realidad. El lugar donde ella se siente identificada es Budmouth, paraje idealizado de la niñez (Goater, 2004). Vive en Egdon Heath como destierro y prisión que se puede vincular al exilio de sí misma al no ocupar el lugar donde cree que merece estar. El paisaje se construye como metáfora también del

conflicto con el tiempo que le ha tocado vivir. De ese lugar, y de ese tiempo, vivido como alienación de una misma, es del que acaba desertando con su suicidio.

En este sentido, como exponía en el marco teórico, Goater (2004) analizaba estos parajes en su función simbólico-estilística, donde Budmouth, al imbricarse con la niñez romantizada, toma un valor casi mágico proveyendo un escenario imaginario vinculado tanto a un pasado de grandeza como a la búsqueda de un futuro que vuelva a serlo. Budmouth es el París que se quiere en el futuro. No estar en el lugar presente, tampoco es estar en el tiempo presente, siendo tiempo y espacio metáforas bováricas que reúnen en ellas, por asociación, la personificación bovárica de Eustacia. Sirven para, en contraposición, construirla y representarla psicológicamente en un juego de oposiciones y de conflictos externos. Extrapolados en la relación conflictiva de los lugares y paisajes dentro de un desajuste espacio-temporal.

La paradójica y conflictiva relación entre espacios (Budmouth/París versus Egdon Heath) y la propia Eustacia, se perfila en que es justamente Egdon el que resalta la grandeza de la protagonista. Se desprende, en la novela, que ella hubiera pasado como una más en su Budmouth/París idealizado. A su vez, Eustacia es también Egdon, el territorio que detesta, en el sentido de que no sólo la convierte en lo que es, sino que resalta lo que desearía ser, en una relación de fusión/rechazo parecida a cómo se representaba el tormentoso amor romántico.

En el siguiente pasaje se observa esta fusión entre el paisaje de Egdon Heath y Eustacia: “Her reason for standing so dead still as a pivot of this circle of heath-country was just obscure. Her extraordinary fixity, her conspicuous loneliness, her heedlessness of night, betokened among other things an utter absence of fear” (Hardy, , p.54). Ella es parte de este paisaje, “como un pivote” del mismo, del cual ha absorbido su “conspicua soledad” y la indiferencia. Paisaje y protagonista se funden en la “noche” que Egdon simboliza y a la cual ella no teme, ya que se alinea con su propia oscuridad. El paisaje la personifica. De forma complementaria, su Budmouth idealizado se vertebra con el páramo donde ahora habita. Es, de esa yuxtaposición de lugares, de la que emerge y se conforma su personalidad. Es, y no es, ambos lugares a la vez, como forma de remarcar su inconformismo pero sobretodo su desubicación espacio-temporal que, como quiero transmitir, irán constituyéndose como elementos de representación simbólica de su bovarismo. En este pasaje de Hardy se advierte esta yuxtaposición que marca y ejemplariza su carácter:

Thus it happened that in Eustacia`s brain were juxtaposed the strangest assortment of ideas, from old time and from new. There was no middle-distance in her perspective: romantic recollections of was no middle-distance in her perspective: romantic recollections of sunny afternoons on an esplanade, with military bands, officers, and gallants around, stood like gilded uncials upon the dark tablet of surrounding Egdon. *Every bizarre effect that could result from the random intertwining of watering-place glitter with the grand solemnity of a heath, were to be found in her.* Seeing nothing of human life now, she imagined all the more of what she had seen³⁵² (Hardy, 2008, p.68).

En el pasaje se observa la yuxtaposición entre lo viejo (representado por Egdon) y lo nuevo (representado por Budmouth), así como la exaltación romántica del balneario yuxtapuesta a la grandeza del páramo. Yuxtaposiciones incorporadas y contradictorias. Egdon, asimismo, en su calidad de lugar mítico y a la vez detestado, aunque la represente, se simboliza como su Hades: “Egdon was her Hades, and since coming there she had imbibed much of what was dark in its tone, though inwardly and eternally unreconciled thereto” (Hardy, 2008, p.67). Este infierno revela su propio infierno interior. Su disconformidad con el lugar, por mucho que se haya embebido de él, sirve para realzar de forma simbólico-estilística su rebeldía y su disconformidad moral y social. No obstante, es gracias a Egdon Heath que Eustacia puede sobresalir del microcosmos mediocre que la circunda, ya que en su adorado Budmouth, aunque ella se imagine destacando, no habría conseguido brillar:

It would Isolation on a heath renders vulgarity well-nigh impossible (...). A narrow life in Budmouth might have completely demeaned her. The only way to look queenly without realms or hearts to queen it over is to look as if you had lost them; and Eustacia did that to a triumph (Thomas Hardy, 2008, p. 68-69).

La asociación entre paisaje y tiempo, también se ve resaltada cuando lo añejo se vincula a Egdon y lo nuevo al balneario de Budmouth (aunque forma parte del pasado perdido y “glorioso” de Eustacia) y a un París como anhelo de futuro. Es decir, se yuxtaponen diferentes tiempos. París, a su vez, vuelve a ser una metáfora de lo que ella desea ser, en lo que Zubiaurre (2000) indica como una solapación entre mujer y ciudad convertidos en sinónimos. No obstante, se puede añadir, que para Eustacia, Clym se convierte en una metáfora de París. Queda reflejado en que ella empieza a interesarse por él cuando ella sabe que viene de la capital francesa y, al mismo tiempo, lo ensueña como un medio para llegar a ella. En esta asociación Clym = París, se rebela de nuevo este espacio simbólico que, para Goater (2004), es asimismo una alegoría del deseo de

³⁵² La cursiva es mía.

fusión a personajes con roles paternos de autoridad. Espacio y tiempo se reinventan ampliando las fronteras del bovarismo definido como simple trastorno neurótico de distorsión de la realidad y la afectividad.

Eustacia y el paisaje, en la narrativa de Hardy –al igual que en la adaptación de Gold– son el epicentro de la novela³⁵³. Los personajes masculinos aparecen como medios de escape para Eustacia, tanto del lugar que detesta –y paradójicamente la representa–, como de la inmovilidad temporal que se ancla a ese lugar. Marido y amante son una posibilidad de cambio y de movilidad social y territorial. Sujetos a una especie de cosificación, no sexual pero sí espacial –Clym es París– a la vez que ellas utilizan la seducción –cosificándose en cierta manera– para atraerlos. Las relaciones entre los personajes, por tanto, son relaciones cosificadas y objetuales. Las figuras masculinas, por tanto, son un modo, como se verá, de escapar de la banalidad y del tedio. Posibilidad de moverse tanto de territorio –de uno insípido a otro más lujoso y voluptuoso en un *invitation aux voyages* baudeleriana–, como de movilidad/ascensión social.

Los hombres no son amados por lo que son sino por lo que significan, lo que representan, en un desplazamiento de su bovarismo. Eustacia deja de amarlos cuando dejan de satisfacer su necesidad narcisista de reconocimiento (“ser vista” y “ser amada con locura” y más que a ninguna otra mujer) o de ascensión y movilidad social. En este sentido, Wildeve como amante, representa a su vez una *anagnórisis*, en el sentido que encarna proyecciones de ella misma. Como ella, es un personaje de carácter y destino, un personaje de carne, impulsivo, que detesta Egdon y haría lo que fuese por huir. Al igual que ella, ama el lujo y París. Curiosamente, es el que podría llevarla realmente fuera del lugar que ambos detestan. No obstante, la ironía de Hardy será que él no será el escogido por Eustacia. Prefiere escoger la fantasía que representa Clym que la realidad material que acabaría teniendo en Wildeve. Convirtiéndose este punto en otra manifestación de su carácter bovárico.

Un símbolo que utiliza Hardy para resaltar la relación conflictiva de Eustacia con el tiempo, es su hábito de transportar con ella un reloj de arena, forma antigua de contar su devenir a la espera de un cambio y un progreso. El amor se evaporaría con la juventud, al igual que la arena del reloj se escurre de una esfera a otra. El símbolo del

³⁵³ Al igual que Madame Bovary es el epicentro de la novela de Flaubert para Goater (2004). Eustacia y Emma, por tanto, son para estos dos literatos personajes centrales más que simples complementos de protagonistas masculinos, tal y como indica la misma autora.

reloj de arena no está presente en la adaptación fílmica, ya que Gold utiliza otros recursos para remarcar la preocupación de Eustacia sobre el paso del tiempo a través de los diálogos y de elipsis que remarcan sus estado de ánimo, a medida que el tiempo no cumple con sus expectativas de mejora social. Gold, para condensar la importancia del paisaje, que como hemos visto en Hardy ocupaba todo el primer capítulo de la novela, empieza su metraje con una Eustacia enfundada en una caperuza azul, que recuerda una ancestral hechicera, recorriendo los páramos de Edgon Heath. Con más precisión, antes de la aparición de Eustacia, el primer fotograma es una plano panorámico de un paraje del baldío páramo. Acto seguido, su figura encapuchada emerge de derecha a izquierda. Su deambular por el paisaje la lleva a espacios clave para la narrativa –como será la casacada donde se suicidará–, y a la introducción visual del microcosmos de la comunidad rural. Eustacia, en esta narrativa visual, emerge y al mismo tiempo se (con)funde en el paisaje por mediación de diversos planos de contexto (Figura 40). Gold utilizará estos planos respecto al paisaje en diferentes momentos del metraje especialmente para remarcar la diferencia entre escenas. Efecto que produce, a la vez, un énfasis en este paisaje que Hardy utiliza para describir la caracterología de los personajes.



Figura 40: Primera escena del filme. Eustacia y el paisaje. Gold. 1994

En el filme, su deambular en un ambiente envuelto por la niebla y árboles caducos, la lleva a la cima de una pequeña colina donde, aún de espaldas, se quita la capucha, alza la cabeza y en un plano medio, donde se le acaba viendo su rostro de perfil, ocupando el medio de la pantalla y con el paisaje borroso al fondo, dice: “Libera

mi alma de este espantoso páramo desolado. Envíame un gran amor de otro lugar, porque si no, moriré, En verdad, moriré” (00h. 1’ 55’’) ³⁵⁴.

La adaptación, por tanto, remarca la importancia del paisaje, y a nivel visual en estas primeras escenas, lo asocia todavía más con el personaje de Eustacia. Esta asociación, derivada de su deambular, sirve para vertebrar el paisaje con la comunidad ³⁵⁵. Difiere de la obra original en que ésta, en el momento que surgen los personajes, después de la primera descripción del paisaje, se describe la carreta de Venn con Tamsim escondida en su interior, encontrándose al Capitán Vye por el camino. Por el contrario, en la adaptación, una vez se introduce el paisaje y el ambiente de la comunidad rural a través del paseo de Eustacia, se pasa directamente a la noche de las hogueras. Este tratamiento nocturno sirve para introducir personajes secundarios, en un rito ancestral y pagano, que bailan alrededor de las hogueras mientras hablan de la existencia de espíritus y sugieren que Eustacia es una bruja.

Más concretamente, en una panorámica horizontal, de izquierda a derecha, la cámara, recorre la región donde se divisaban colinas bajas, de tierra marrón, en un paisaje desapacible y casi siniestro. Gradualmente, el enfoque se funde en una oscuridad que casi devora el entorno, salvo por las llamas de hogueras que se asoman a lo lejos, intensificando esta atmósfera espectral. Alrededor de las llamas, los aldeanos bailan acompañándose de cánticos entre un erial pedregoso. La cámara pivota entre la hoguera de los aldeanos y la que está frente a la casa de Eustacia, donde ella sólo se halla acompañado de un niño.

En un acto, casi escopofílico, escudriña a sus vecinos a través de un catalejo, mientras que sus convecinos también la acaban observando a ella desde la lejanía (ver Figura 41). Este acto filmado de espionaje mutuo refuerza, en la narrativa audiovisual de *Gold*, las reticencias y desconfianzas mutuas entre Eustacia y el resto de la comunidad. En el texto de la novela, el catalejo ³⁵⁶ aparece para espiar la ventana de Wildeve y no a sus convecinos. A la vez que es Eustacia que va abandonando su hoguera para

³⁵⁴ Esta frase, recogida de forma literal de la novela, aparece más adelante cuando Hardy personifica a Eustacia después de su encuentro con Wildeve en la hoguera.

³⁵⁵ Como se mencionó en el marco teórico, el “cuerpo dócil” de la mujer, como representación, se construye a través de verlo como un cuerpo inmóvil y pasivo (Molina Petit, 20015). Por tanto, un cuerpo que se mueve, que deambula, se convierte en un “cuerpo inquieto” en lo que Isabel Clúa (2016) interpreta como cuerpos inquietos que transgreden los mandatos de género a los cuales están sometidos.

³⁵⁶ El catalejo, según analiza Pérez Rúa (2000), es un símbolo que hace referencia al *peeping hole* acuñado por Pam Morris (1998) y que alude a poder mirar sin ser visto. Es una metáfora del “mirar secreto” hacia otra persona que promueve un interés amoroso, en este caso.

acercarse al túmulo de Rainbarrow desde donde espía a su amante con el catalejo. El ir y venir de Eustacia en la novela se traslada al filme en un plano y contraplano entre las dos hogueras, con un objetivo distinto. No obstante, en las dos narrativas se busca remarcar el distanciamiento de Eustacia respecto a la comunidad, mientras se van introduciendo las diversas idiosincrasias de los personajes.



Figura 41: Escena de la noche de las hogueras. Gold. 1994

En el filme, una mujer (que se adivina que es la Susan Nunsuch de la novela original) se fija en la hoguera de Eustacia. La acusa de bruja ya que su hoguera es más grande que la de los aldeanos³⁵⁷. Insinúa que Eustacia la aviva a través de un espectro, mostrando la asociación sobrenatural entre Eustacia y un fuego que puede llegar a simbolizar la pasión, el sexo y el peligro. Fuego, por tanto, que se eleva a una metáfora telúrica de Eustacia.

Esta aseveración, por el contrario, aparece en la novela en labios de un aldeano en una breve alusión a la protagonista, mientras que el grosor de la conversación va más dirigido a comentar la boda entre Tamsim y Wildeve y la oposición que mostró la Sra. Yeobright hacia la misma. Gold elige condensar otros aspectos de la novela, reforzando la alusión de bruja versus Eustacia en la escena de las hogueras, alejándose del texto original para remarcar la asociación entre el fuego, la brujería y la protagonista. Asociación que se enfatiza gestualmente con el dedo acusador de Susan Nunsuch señalando a la cámara, en una elipsis que sugiere que a quien señala es a Eustacia (ver Figura 42). El hecho de que señala a la cámara subraya la identificación subjetiva que se pretende crear entre la protagonista femenina y la/el espectadorx.

³⁵⁷ Acusaciones que parecen promovidas, también, por la envidia ante su belleza que, como un encantamiento, tiene subyugados a los hombres del lugar.



Figura 42: Fotograma de Susan Nunsuch con dedo acusador. Gold. 1994.

Con esta contraposición de fotogramas, Gold consigue retratar la movilidad ritual y la vida comunitaria de lxs aldeanxs, su aparente unidad, frente a la inmovilidad de Eustacia y su tediosa soledad. Puesto que mientras lxs aldeanxs bailan y se divierten en su hoguera, ella resta impávida e inexpresiva ante la suya. Permite introducir también las creencias arcaicas respecto a espíritus y brujerías que moran entre lxs aldeanxs y las acusaciones de hechicera hacia Eustacia. Asociaciones entre “lugar pagano” igual a “lugareñxs supertiscisxs” entretrejidás con la asociación “bruja” igual a Eustacia. Vinculaciones metonímicas que Hardy hace no sólo a través de los diálogos sino de la ya explicada asimilación del paisaje y el micrcosmos humanos, insertados de forma simbiótica y a la vez, conflictiva.

En cambio, las acusaciones de brujería de Susan Nunsuch hacia Eustacia, como bruja que hechiza a sus hijos varones, no aparece en Hardy hasta el primer capítulo del Libro III, cuando Susan pincha a Eustacia con una aguja de zurcir en la iglesia, tal y como había dicho que haría si Eustacia iba a dicho lugar. Ella quería la sangre de Eustacia para terminar con el hechizo que ella creía que había realizado contra sus hijxs. En la novela, este acontecimiento es explicado por un aldeano, Christian Cantle, a la Sra. Yeobright y en presencia de su hijo Clym. Es un recurso de Hardy para introducir a la protagonista al que será su futuro marido antes de que éstos se vean. Clym, que aquí se interesa por Eustacia, le parece este acto muy cruel y se compadece de ella a la vez que empieza a interesarse tanto por saber cómo es físicamente como respecto a su carácter. Clym empieza a fantasear con ella y querer verla como posible encaje de su proyecto vital antes de verla, al igual que Eustacia hace con él,.

Tanto en la novela, como en la adaptación, aunque se altere el orden narrativo, la ocasión de la hoguera da a Hardy y a Gold la oportunidad de presentar a lxs aldeanxs como tradicionales y supersticiosxs. La forma en que los personajes son retratadxs alrededor de la hoguera, en Hardy es la siguiente:

Shadowy eye-sockets deep as those of a death's head suddenly turned into pits of lustre: a lantern-jaw was cavernous, then it was shining; wrinkles were emphasized to ravines, or obliterated entirely by a changed ray. Nostrils were dark wells; sinews in old necks were gilt mouldings; things with no particular polish on them were glazed; bright objects, such as the tip of a furze-hook one of the men carried, were as glass; eyeballs glowed like little lanterns. Those whom Nature had depicted as merely quaint became grotesque, the grotesque became praternatural; for all was in extremity (Hardy, 2008, p. 21).

Esta caracterización de lxs aldeanxs, Gold la intenta plasmar a través de los movimientos grotescos de lxs personajes bailando alrededor de la hoguera, remarcando la vejez de algunxs de ellxs, tal y como se observa en las siguientes secuencias escogidas de esta escena. En la primera, a modo de ejemplo, se ha escogido un plano de grupo bailando una especie de Giga³⁵⁸. La segunda es un plano medio de un viejo aldeano bailando mientras fuma su pipa:

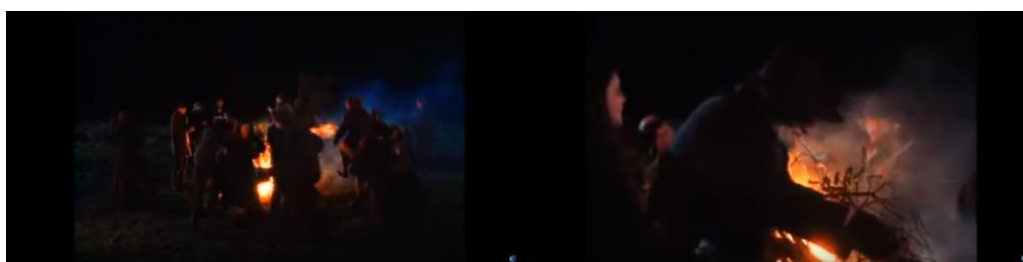


Figura 43: secuencias de los personajes alrededor de la hoguera. Gold. 1994.

Szasz (2008) y Aguilar (2007), como se ha visto en el marco teórico, resaltan esta asociación entre fuego, sexualidad y brujería que se hallan presentes tanto en la novela original como en su adaptación. Por una parte, el fuego es purificador cuando arde en el cuerpo de una bruja y, por otra, el fuego es una encarnación del diablo. En Hardy esta asociación del fuego y el diablo se narra a través del “ritmo diabólico” que marcan los bailarines cuando danzan alrededor del mismo, en una especie de posesión que recuerda a ritos paganos y que viene representada por Gold a través de los grotescos bailes de lxs danzantes.

De hecho, el fuego para Hardy, como parte del paisaje de Egdon, sirve para remarcar su carácter mítico y primitivo (en el sentido de primigeneo). Cuando habla de los hombres y mujeres alrededor del fuego, los representa como si se hubiesen

³⁵⁸ Danza barroca alegre de origen inglés.

sumergidos en tiempos pretéritos más acordes con el lugar³⁵⁹. El fuego se asocia a dos tipos de mitología: la vinculada a la druídica y nórdica (con sus dioses Thor y Woden³⁶⁰); y a la griega, haciendo alusión al fuego prometeico como un símbolo de rebeldía espontánea ante el invierno. En todos estos casos, y a través de la mitología, el fuego representa la rebeldía hacia la oscuridad: “Black chaos comes, and the fettered gods of the earth say, Let be light” (Hardy, 2008, p.21).

Por eso, en la novela de Hardy, la hoguera donde se reúnen los aldeanos arde sobre el túmulo de *Blackbarrow*. Importante también porque ha sido, y es, el lugar de los encuentros clandestinos entre Eustacia y Wildeve y que es eludido por Gold en la adaptación fílmica. En suma, el fuego, para Hardy, no sólo representa la sexualidad y la brujería, sino también un pasado mítico, ancestral y una resistencia a la oscuridad. El fuego de las hogueras, tanto en la novela como en la película, representa la pasión amorosa. El fuego de la hoguera de Eustacia es más potente y fuerte que el resto, a la vez que es utilizado como una señal, una llamada, para encontrarse con su amado, tal y como se analizará más adelante en la relación entre Eustacia y Wildeve.

Respecto al orden secuencial, se ha ido mencionando como varía en los inicios del filme respecto a la novela en la cual se inspira, a pesar de conservar los elementos esenciales que dan coherencia a las dos tramas y remarcando la importancia, tanto del paisaje como del fuego, en los dos medios.

Personajes de destino y de carácter, de espíritu y carne, en *The Return of the Native*

Como se ha ido mencionando, es dentro de este paisaje andromórfico que reúne en sí mismo las características ontológicas de una humanidad determinada, donde se ubican el resto de personajes de la trama. Personajes que, a veces, son simbiosis del mismo paisaje:

Every individual was so involved in furze by his method of carrying the faggots that he appeared like a bush on legs till he had thrown them down. The party had marched in trail, like a travelling flock of sheep, that is to say the strongest first, the weak and young behind (Hardy, 2008, p.19).

³⁵⁹ “It was as if these men and boys had suddenly dived into pasta ges and fetched therefrom and hour and deed which had before been familiar with this spot” (Hardy, 2008, p.20).

³⁶⁰ Sinónimo de Odin, dios supremo y espíritu omnipresente del universo.

Dentro de esta masa de paisaje y microcosmos emergen personajes clave con identidades definidas y diferenciadas, donde lxs protagonistas son estos híbridos entre personajes de destino y de carácter. Como anunciaba Villalba (1999), son personajes que a la vez que son víctimas del destino nunca dejan por ello de ser responsables de sus actos, existiendo un cierto determinismo tanto biológico como mitológico que se acentúa dependiendo del género de los mismos.

El pesimismo presente en Hardy también se muestra como una especie de determinismo. Tanto la novela, como el filme, están plagados de señales de mal augurio respecto al destino mortal de Eustacia. La ceguera de Clym es otro hecho fatídico del destino que, sin embargo, el personaje puede acabar sobreponiéndose a ella. La impulsividad de Wildeve, como último ejemplo, es la que le lleva a arrojarle detrás de Eustacia y a morir ahogado aunque no sea su intención. No obstante, tal y como indica Garver (1988), se tiene que tener en cuenta que Hardy publicaba a modo de folletín, como era habitual en la época. Acabar un entrega con un evento trágico o presagiando un drama, era una estrategia para ayudar a mantener el interés del público lectorx.

Estos híbridos entre personajes de destino y de carácter corresponden, también, a la distinción que Eagleton (2005) realizaba en clave de personajes de carne y espíritu, y que se conecta con la distinción de personalidad como cuerpo y personalidad como espíritu que Díaz (2012) atribuye a Dostoievski. Recordando sucintamente estas clasificaciones de Eagleton (2005) y Díaz (2012), ya explicadas en profusión en el marco teórico, lxs personajes de carne se moverían por el placer, intentando evitar todo dolor, aunque tuvieran que romper las reglas y los códigos morales para ello. Por el contrario, los personajes de mente se rigen por férreos y rígidos códigos morales y por la fría racionalidad. Finalmente, lxs personajes de espíritu serían aquellxs movidxs por el amor que no encuentran claras las fronteras entre el bien y el mal, puesto que dicho sentimiento les ciega.

Eustacia encarna a una personalidad como cuerpo, no sólo en su búsqueda del placer y huida del dolor, sino en su necesidad de ser vista. Es esta necesidad de poder seducir a través de un cuerpo femenino que, para Eagleton (2005), confiere a los personajes femeninos de Hardy una mayor personalidad carnal. Es decir, Eustacia es poderosa y se siente segura de sí misma como sujeto de poder, en la medida que es consciente de que es objeto de deseo. Esta característica la convierte en un personaje escopofílico por excelencia que se amolda a los requerimientos del *Woman`s film*. Gold

recoge frases textuales que Hardy utiliza para caracterizar a Eustacia como personaje de carne consciente de su poder sobre los hombres a través de la seducción corporal³⁶¹. A su vez, su búsqueda de salvación a través del amor la acerca a los personajes de espíritu.

Eustacia es el más claro ejemplo de este híbrido entre personajes de destino y de carácter, de carne y espíritu. Hardy le dedica la más extensa caracterización, al igual que había hecho con el paisaje. En el capítulo 7 del Libro I, titulado, no por azar, *Queen of Night*, se la describe hecha de la misma materia que las diosas. Lo que Hardy dice acerca de esta protagonista se resume con precisión en el primer fragmento de dicho capítulo:

Eustacia Vye was the raw material of a divinity. On Olympus she would have done well with a little preparation. She had the passions and instincts which make a model goddess, that is, those which make not quite a model woman (Hardy, 2008, p. 66).

Esta materia diferencial en esencia pagana³⁶², la asimila a los modelos de las caprichosas diosas olímpicas y la aparta, al mismo tiempo, de las mujeres modélicas decimonónicas. Eustacia al estar hecha de la “misma materia prima que una divinidad” se diferencia del resto de mujeres de la zona tanto en sus intereses, deseos y sus hábitos, así como de las razones para vivir en Egdon, que recuérdese era su Hades. Es decir, su reino. No en vano, como se decía, es apostillada como *Queen of Night* en una clara alegoría, tanto a este infierno de donde las almas no regresan, como de la asociación entre la noche y las brujas. Y, en última instancia entre Perséfone y el Hades.

Esta misma vinculación con las diosas remarca su carácter voluble y caprichoso, a la vez que fuerte y poderoso, pasional y tedioso, en una fina y permeable línea fronteriza. La ubica dentro de las redes del destino y del azar. Ella, consciente del destino, a pesar que lucha para preservar su libertad, pretende rebelarse contra él en una pugna contra reloj. Destino y tiempo se engarzan como dos caras de una misma moneda acuñada por el azar. El siguiente pasaje es un ejemplo de cómo Hardy indica esta pugna en la novela, resaltando la forma en que Eustacia ve el destino/tiempo como su más acérrimo enemigo:

³⁶¹ Un ejemplo, en los dos medios narrativos, es que Eustacia está segura de que Wildeve acudirá a su llamada. A su vez le niega un beso a sabiendas que es justo ese acto el que aumentará el deseo del joven, siendo ésta una táctica de seducción considerada, a ojos patriarcales, típicamente femenina.

³⁶² Esta vinculación con lo pagano viene caracterizado también por Hardy a nivel físico, reforzando así su psicología: “She had Pagan eyes, full of nocturnal mysteries. Their light, as it came, and went, and came again, was partially hampered by their oppressive lids and lashes; and of these the under lid was much fuller than it usually is with English women (Hardy, 2008, p.66).

She could show a most reproachful look at times, but it was directed less against human beings than against certain creatures of her mind, the chief of these being destiny, through whose interference she dimly fancied it arose that love alighted only on gliding youth that any love she might win would sink simultaneously with the sand in the glass (Hardy, 2008, p.69).

A la caracterización como diosa –vinculada especialmente a las figuras de Artemisa, Atenea o Hera– o como reina, que marca sus diferencias con las demás, se le unen otras imágenes y alusiones mítico-históricas. A saber: la Esfinge, Heloise, Cleopatra, entre otras. Tal y como indicaba Goater (2004) y Kramer (1975), Hardy, busca a través de las comparaciones entre la mitología y la historia, encontrar analogías para describir psicológicamente esta “materia prima” que convierte a Eustacia en alguien “larger than life” (Kramer, 1975, p.36).

Este “ser más grande que la vida”, en lo que ella condensa de anhelos y de intensidad, de excesivo, la pone de bruces delante de las limitaciones de la propia vida. Las limitaciones de lo real frente a su esencia deseante y permanentemente insatisfecha. Cree estar hecha para grandes acciones, grandes emociones y grandes aventuras. Y es lo que ella denomina Destino, ligado al transcurrir ineludible del tiempo, a quien ella culpa por no satisfacer el más grande de sus deseos, aquel que los resume a todos: “el ser amada hasta la locura”³⁶³. Para Goater (2004), la identificación y las proyecciones que las protagonistas como Eutacia realizan hacia diosas o heroínas míticas hacen que se vean a ellas mismas como personajes de destino. No conseguir lo que anhelan, no lo ven como una consecuencia de actos impulsivos, sino como un error del destino. Se ven como víctimas del mismo y de una fatalidad que las envuelve de forma trágica, en consonancia a las heroínas en las que quieren reflejarse, y con las que narcisísticamente se identifican.

Respecto al híbrido que Eustacia representa dentro de la categorización de personajes entre *espíritu* y *carne*, vemos que por una parte, está movida por la búsqueda de placer. Un placer que sólo encuentra de forma efímera mientras que mantiene la creencia de que se mueve en aras del amor. Esta búsqueda insaciable del amor es otra forma de caracterizarla tanto en su relación con los hombres como la relación con otras

³⁶³ Este anhelo es explicitado por Hardy en el susodicho capítulo 7 del Libro I, mientras Gold, como se ha visto, lo condensa en la primera frase emitida por Eustacia que, es a la vez, la primera cita que aparece en el filme. Al mismo tiempo, Gold resuelve esta asociación entre Eustacia y el paisaje, así como la importancia de los dos en la narrativa, en su ya analizado deambular por los páramos Egdon Heath, en los primeros fotogramas del metraje.

mujeres construidas como rivales. Asimismo, es a través de la idealización amorosa, como destino (trágico), donde se visualiza más su bovarismo.

Finalmente, en otro orden de clasificación, y siguiendo a Donapetry (2006) respecto a la representación de la mujer soltera, Eustacia representa el caos tanto en la novela como en el filme. Los tsunamis que levanta hacen que el resto de los personajes basculen también entre ser personajes de carácter y de destino. Ella, que representa la inmovilidad del tedio, es la que mueve a la comunidad. Es anhelada por Wildeve y Clym como Alma Gemela, a pesar de que les acabe arrastrando a la tragedia. Mientras por su parte, la Sra. Yeobright, representa la figura de la Buena Madre a ojos de la comunidad, entrando dentro de otra de las clasificaciones que realiza Donapetry de los roles femeninos dentro del cine.

Eustacia, los hombres y el amor. Tratamiento diferencial del bovarismo según el medio narrativo

Eustacia ya tiene un carácter preestablecido y preexistente del cual se ven muestras a través de su interacción con los sucesos y con el resto de los personajes. Éstos sirven para mostrar este carácter. Su preexistencia individual corresponde a la construcción psicológica presente en la narrativa burguesa de *quasi-persona-individua* (García Jiménez, 1993: Pérez Rúa, 2000). Este concepto define al personaje como una entidad propia ya antes de actuar y de forma independiente a la acción. Es decir, Eustacia –al igual que los otros personajes centrales– se ve determinada por su personalidad. Su manera de actuar antes los acontecimientos es la excusa literaria para (de)mostrar su carácter. En cambio, en el filme, se muestra una relación más dialógica entre construcción de la/el personaje, su ambiente y las circunstancias que le rodean. Se cumple así, lo que Cassetti y di Chio (1991) aluden sobre la narrativa fílmica donde la narración audiovisual se construye entre los que interactúan en situaciones y ambientes específicos. Personajes y ambiente se construyen en un relato dialógico, provocando cambios y transformaciones en la situación de partida. Más en consonancia con la representación moderna que el cine presenta de la realidad.

No obstante, Gold recoge parte de este carácter predeterminado y preexistente de Eustacia cuando enuncia, en la primera frase del filme, que espera que le llegue un gran amor que la saque de Egdon a riesgo de morir si no aparece. El amor apasionado es su

mayor búsqueda, anhelo y obsesión. Este deseo de encontrar el amor la fuerza a hacer encajar a los posibles candidatos dentro de su idea amorosa, desvirtuando la realidad. Es en la relación que mantiene con los hombres, pues, donde se muestra más su carácter bovarico.

Wildeve y el “amor” a falta de un objeto mejor

El primer amante/amor que se menciona en la novela y, se sugiere en el filme, es Damon Wildeve. Al igual que Eustacia, pero en mayor medida, es un personaje de *carne* movido por el hedonismo y su don juanismo. Boumelha (1982), remarca de él la poca profundidad de sus sentimientos, los cuales se excitan fácilmente. Su estilo de vida viene definido por su impulsividad remarcada tanto en la novela como en el filme. Un ejemplo de ello es cuando no puede dejar de acudir a la señal del fuego de la hoguera de Eustacia. Su impulsividad también se verá remarcada, en ambos medios, cuando se lanza vestido a la cascada de *Shadwater Weir* para intentar rescatarla. Su muerte, producida por este arrebato, no será para Boumelha (1982) una gran catástrofe.

Aunque parece que los sentimientos de Eustacia hacia Wildeve son más intensos, y que se podrían asociar al “amor verdadero”, realmente no es tan cierto. En la novela, en el primer encuentro que Eustacia y Wildeve tienen alrededor de la hoguera, se sugiere que el interés de Eustacia en este Don Juan rural es suscitado por su deseo de ser más amada que Tamsim. Por tanto, su relación con Wildeve es una relación de competición entre mujeres, construidas como rivales las unas de las otras en pos de la atención de los hombres. Aparece de nuevo el tópico recurrente de que las mujeres necesitan ser vistas para sobrevivir en un mundo masculino que les niega su independencia económica, y la forma de serlo es a través de la seducción. Ser vistas, a la vez, es ser (socialmente) reconocidas.

De hecho, Eustacia enciende la hoguera para Wildeve porque cree que no se ha casado con Tamsim a causa de que le quiere más a ella, ya que no sabe el motivo real del equívoco en la licencia matrimonial. Wildeve le echa en cara que ella sólo le empezó a mostrar interés cuando él se interesó por Tamsim. Hecho que se confirma cuando, posteriormente, Eustacia vuelve a perder interés en Wildeve cuando Tamsim duda si casarse con él. Hardy, habla de Eustacia refiriéndose a ella como “el perro del

hortelano”. Para reforzar esta idea, en la narrativa de Hardy se sugiere como ella se fuerza a amar a Wildeve “for want of a better object” (Hardy, 2008, p.71).

Ella, a veces, es consciente del porqué de esta idealización, que está vinculada al tedio de vivir donde vive, siendo este el verdadero motivo de que se ha fijado en el mejor “objeto” que podría haber a la espera de que llegue otro mejor. Ella ama al amor, pero no a Wildeve. Por tanto, es bastante capaz de ver con objetividad su relación con él aunque intente autoengañarse. Maillard (2001), expone en *Filosofía en los días críticos*, la tendencia romántica a invertirse a la persona amada como excusa para amar:

Pues no es objeto del amor lo que amamos, sino el propio sentimiento. El objeto –la persona– es una excusa, una excusa absolutamente necesaria, imprescindible, una excusa por la que moriríamos, pero excusa (p.132).

Eustacia cae en la invención de la persona amada dentro de estos cánones siendo primero Wildeve y, posteriormente Clym, sus excusas para amar. Un amor que nunca acaba correspondiéndose con el que ella busca. Los diferentes capítulos que van articulando la relación instrumental entre Eustacia y Wildeve dentro de la narrativa de Hardy, le sirven al literato para mostrar los efímeros, volubles, aunque intensos deseos de los amantes. En cambio, estos deseos son resueltos y sintetizados por Gold en la escena de la hoguera (Figura 44, min. 12). En dicha escena, donde se intercalan planos medios de ambos personajes, el director británico recolecta de forma textual algunas frases espaciadas en los primeros capítulos de Hardy (Cap. 6, 7, 9 y 11), más algunas frases de la invención del guionista que, no obstante, recogen la esencia de un amor concebido para hacer sufrir y para hacerse desear a través del desencuentro. Visión del amor pesimista, tormentoso e idealizado propio del amor romántico decimonónico. Visión romántica del amor, bovárica *per se*, ya que ninguno de los amantes no es quien quiere ser³⁶⁴, ni es lo que el otro quiere que sea. En este sentido, lxs actores interpretan el siguiente diálogo cuando Wildeve le propone a Eustacia una huida fuera de Inglaterra:

Eustacia: “Puedes tentarme, pero no volveré a entregarme a ti”.

Wildeve: “Esto ya me lo has dicho antes”.

Eustacia: “Necesito tiempo para pensar”

³⁶⁴ Ya que se quiere ser lo que la/el otrx quiere que unx sea. Es decir, se desea encajar en la imagen que la/el otrx tiene de nosotrxs para ser amadx, más que para amar al amante tal y como es y no como unx lo proyecta. Se conecta con un amor narcisista en la medida en que se ama la imagen que la/el otrx refleja de unx mismx.

Wildeve: ¿Cuánto? Tal vez sí seas bruja. Puedes hacerme sufrir hasta que amanezca. Pero dame un beso de buenas noches. (...)

(En un encuadre, a punto de tocarse los rostros, ella le sella los labios con la mano mientras dice:)

Eustacia: “Sufre por mi culpa hasta que llegues a casa” (Gold, 00h 14’ 22’’).



Figura 44: Los amantes frente a la hoguera. Gold. 1994

La impulsividad de Wildeve sugerida por Hardy a lo largo de la novela, viene remarcada por Gold a través de dos escenas inventadas respecto a la original, que remarcan este aspecto de su carácter desde el principio del filme. Es una caracterización gestual, ya que como se vio en el marco teórico, el cine carece de la propiedad abstracta de la escritura/lectura (Pérez Ríu, 2000). Uno de estos gestos en vistas de caracterizarlo es como se aferra a Eustacia para intentar besarla, en una especie de impulso arrebatador. El segundo gesto es a través de pisotear el fuego, frustrado por el desdén de ésta hacia él, y su rechazo tanto a besarlo como a prometerle que escaparán juntos.

Otro aspecto que caracteriza esta escena, tanto en el filme como en la novela original, es el poder de convocatoria de Eustacia sobre Wildeve, casi como si fuera la llamada de una hechicera a la cual no se puede desobedecer. En la novela se remarca las millas que ha hecho Wildeve tanto para ir a ver a Eustacia como para volver a su casa. En el filme se remarca a través del diálogo donde se expresa que ella siempre se sale con la suya. Hardy, como se concretó en el marco teórico, solía crear a sus protagonistas femeninas más fuertes que los hombres, sin que esto implicaría una ruptura total de las

normas y convenciones sociales, aunque si una crítica al sistema y orden burgués finisecular (Goater, 2004). Esta crítica al orden a través del personaje de Eustacia que a la vez no rompe del todo las normas y convenciones, se puede resumir en esta frase de la novela: “As far as social ethics were concerned Eustacia approached the savage state, though in emotion she was all the Wilde an epicure. She had advanced to the secret recesses of sensuousness, yet had hardly crossed the threshold of conventionality” (Hardy, 2008, p.93). La mención a su carácter salvaje puede ligarse, de nuevo, tanto a su carácter de diva caprichosa como al de bella hechicera de fuerte carácter. A su vez, Szasz (2008), explicita que existe una conexión histórico-mítica entre brujería y enfermedad mental ya que: “tanto la hechicería como la enfermedad mental se concentran en pautas de desviación de las normas sociales o reglas de conducta” (p.220). Su inconformismo y desprecio al qué dirán de ella, viene determinado por el lugar donde se halla, para ella un desierto baldío *lejos del mundanal ruido*: “This did not originate in inherent shamelessness, but in her living too far from the world to feel the impact of public opinion. Zenobia³⁶⁵ in the desert could hardly have cared what was said about her at Rome” (Íbidem).

El fuego, como se ha aludido anteriormente, también enmarca la pasión amorosa, clave en la codificación romántica. El fuego de la hoguera de Eustacia es el más grande e incombustible en la noche de las hogueras porque representa la pasión con la que llama al amante. Para Aguilar (2007), siguiendo a Frazer, el fuego es uno de los cuatro elementos cosmogónicos que tiene más potencia para simbolizar la pasión amorosa enaltecida. Más potencia aún que, por ejemplo, el mar embravecido. En Hardy, esta pasión amorosa del fuego se sugiere encarnada en femenino cuando compara las primeras llamas de las hogueras con rostros de nímades³⁶⁶. A su vez, el fuego muestra la pervivencia del antiguo amor (Aguilar, 2007). Hecho que se muestra tanto en la novela como en la película porque vuelve a unir a los dos amantes (Eustacia y Wildeve), reavivando los rescoldos de su antigua pasión. En ambas narrativas se alude de forma directa a este hecho.

³⁶⁵ Zenobia fue la segunda esposa de Odainato de Palmira, princesa guerrera que desafió a Roma en el s. III d.C., para poder expandir su territorio. Hecho que le valió la fama de ser conocida como una de las guerreras más famosas de la Antigüedad. Interesante esta asociación hardiana entre dos mujeres que, inconformes con un pequeño espacio, desean expandirse.

³⁶⁶ Las ménades eran sacerdotisas de Baco que en la celebración romana de los Misterios entraban en frenesí a través del baile. Otra acepción que recoge la RAE respecto al término es la de mujeres descompuestas o frenéticas.

Por otra parte, Hardy realiza la asociación entre Eustacia y Prometeo (Goater, 2004) representándola a través del fuego. Este hecho, que ya se ha mencionado en el marco teórico, puede interpretarse no sólo como un intento de querer robar el fuego a los dioses, sino de querer “robar el fuego a los hombres”, por parte de Eustacia. De hecho, en el filme, cuando Wildeve se reúne con Eustacia a la llamada de la hoguera, y le pide un beso que ella rehusa darle, le dice que vigile, que puede que nunca más vuelva a acudir a su llamada, y por tanto ella se quede con sólo un niño de 10 años avivando su hoguera. Esta alusión puede interpretarse como que, si no vigila, ningún hombre le querrá proveer del “fuego sexual”, del “fuego de los hombres” a los cuales, mediante su seducción, ella quiere robarles el poder y la voluntad. En una dirección similar, las connotaciones simbólicas del fuego remiten tanto al ardor sexual como a la lumbre y la luz asociada al raciocinio y la inteligencia que quizás también pretenden ser robados para subyugar –o hechizar– a los hombres en un amor por ella que les lleve a la locura. Asimismo, cuando Wildeve quiera apagar con una patada la hoguera que ha encendido Eustacia, es una posible forma de condensar sus intentos de dejar de sentir deseos sexuales por la protagonista, los cuales confunde con el amor.

En el hecho de que la sexualidad de Eustacia y su pasión amorosa se asocien a este fuego de la hoguera, se encuentra un ejemplo de la aseveración de Eagleton (2005) cuando dice que la sexualidad femenina, en la narrativa de Hardy, se representa como destructiva y más cercana a la naturaleza. La escisión mujer/naturaleza y hombre/cultura se halla detrás de esta visión destructiva de su sexualidad, que llevará a la muerte a su amante. La adaptación recoge esta asociación de *hoguera sexual = naturaleza sexual* de Eustacia, así como la lucha de poder amorosa (tanto hacia el amante como hacia las posibles rivales). Lucha de poder sobre la cual Pérez Rúa (2000) afirma que serán las características de las protagonistas las que determinarán si la vencen o no. En este sentido, son las características de Eustacia (libre, impulsiva, fantasiosa y voluble en sus sentimientos) las que la llevarán al fracaso, mientras que las características más racionales y dulces de Tamsin la conducirán a su *happy end*. No obstante, para llegar a él también perderá a su primer amor, del cual ha sido emocionalmente dependiente, como Eustacia de Wildeve y Clym. Esta última, además, acaba en desgracia por pensar que cualquier cosa que acontezca en el amor, o en donde ella cree ver amor, vale la pena. Ella, como se verá con Clym, empezó amar a Wildeve para salir de su hastío, con la esperanza de ser amada, de colocar en ellos su amor sin realmente conocerlos.

Clym o cómo Eustacia se predetermina al amor

Eustacia, que creyó estar enamorada de Wildeve “a falta de un objeto mejor”, establece una relación con Clym también objetual. Los hombres, como se ha ido aludiendo, son simples intermediarios para intentar amarse a sí misma, reducidos a una especie de “hombres-objeto”. A su vez, Clym, al igual que Wildeve, como objeto de deseo de Eustacia, también será objeto de su escopofilia al ser observado a través de su catalejo. Un catalejo que pertenece en realidad a su abuelo. Hecho que puede interpretarse, en un fuera de campo, que quien le ha cedido esta vertiente escopofílica es un hombre. El placer de mirar, como una voyeur, lo ha aprendido del él.

Clym regresa a Egdon Heath en unas aparentes vacaciones de Navidad siendo gerente de una empresa de diamantes. Para Eustacia, que empieza a oír a hablar de él antes de que llegue, representa un igual. Tal y como indica Brian (1995), para ella: “he represents more of a man than Wildeve, someone who is equal to her view of life and her ambitions” (p. 56). En esta línea, vemos de nuevo la asociación que realiza Eustacia entre París y Clym. Antes incluso de verlo, Eustacia proyecta en él una serie de anhelos ficticios que tienen que ver con el cambio de vida que Clym le podría proporcionar. Se convierte en su vía de escape. Su caballero andante que vendrá a rescatarla en su blanco corcel³⁶⁷. Especialmente en el filme se remite al contexto simbólico de la doncella que espera dormida a su amado, con la esperanza de que éste la saque de su sopor y le insufla la vida. Estas proyecciones, que rozan el bovarismo, la predeterminan a amarlo. La “fuerzan” a amarlo, como necesidad de supervivencia, al ver en él la salida de Egdon. Es el gran amor que esperaba cuando conjura al Destino, en la primera escena de la película. Él, a su vez, también proyecta en ella, sin apenas haberla visto, el ideal de la mujer que le dará apoyo incondicional en el cambio de vida que planifica.

En las descripciones que Hardy hace de los personajes, la/el lectorx ya comprende que son incompatibles aunque se fuercen a verse como “almas gemelas”. Esta sugerencia de incompatibilidad, puede resumirse a través de la relación opuesta que mantienen con Egdon Heath cuando, paradójicamente, se explicita en la novela que todo lo que detesta Eustacia de los páramos es justamente lo que él ama. A su vez, Clym

³⁶⁷ De hecho, la primera vez que se ven, se encuentra también este blanco corcel, como posteriormente veremos.

reúne el pesimismo hacia la vida que Hardy describe en su rostro como rasgo de modernidad:

In Clym Yeobright's face could be dimly seen the typical countenance of the future (...) The view of life as a thing to be put up with, replacing that zest for existence which was so intense in early civilizations must ultimately enter so thoroughly into the constitution of the advanced races that its facial expression will become accepted as a new artistic departure. People already feel that a man who lives without disturbing a curve of feature, or setting a mark of mental concern anywhere upon himself, is too far removed from modern perceptiveness to be a modern type (Hardy, 2008, p.165).

Un pesimismo vital que, para Hardy, se condensa en el paso hacia la Modernidad como un desencanto del mundo. Desencantamiento que Max Weber (1905), el famoso sociólogo y filósofo finisecular, relacionaba como la racionalización del mundo en un proceso histórico-universal devenido de la industrialización del capitalismo y el progreso (Weisz, 2011). El “hombre nuevo” se asocia con el “hombre racional y pesimista” que Hardy personifica en Clym. Lo personifica así como personaje de mente que acabará convertido, a través del amor, en un personaje de espíritu. Es, pues, otro personaje híbrido. Esta vez de una mente que encarna el raciocinio y la fe en el progreso aunque su rígida moral no siempre sea la hegemónica. En cierta manera, acaba convertido en un personaje de espíritu que, igual que un santón, se mueve por el amor al prójimo al convertirse en un predicador ambulante. En la novela se sugiere que Clym, ya desde su más tierna infancia, estaba predeterminado a sobresalir de los demás aunque él no quisiese. Otra vez, en forma de destino, aparece una predeterminación social y su caracterización psicológica como *quasi-personaje-individua*.

Para Eustacia, en su asociación Clym/París, sitúa la ciudad como el epítome de la elegancia y la modernidad. Es su Budmouth mejorado, idealizado, y por tanto desvirtuado. Tal y como indica Langbaum (1995), ella ha fijado en su mente una imagen romántica de lo que Clym significa para ella mucho antes de conocerlo. A través de encuentros fugaces y medio disfrazados –como cuando se traviste de hombre/mimo para conocerle–, se sugiere la “esencia” de su amor como mascarada. Para conseguir al objeto de su amor, ella misma realiza una mascarada de la feminidad (Doane, 1982), una performance de la misma (Butler, 2011), a través del proceso de feminización. Mascarada que Gold recoge a través de la performance femenina que encarna la gestualidad de Catherine Zeta-Jones.

El travestismo de Eustacia como mimo se remarca más en la novela que en la escena filmada del mismo. En Hardy, este acto impulsivo de Eustacia para conocer a Clym, remarca por una parte una acción masculinizada: ir a una aventura. Por otra parte, Eustacia se encuentra atrapada en su propia estratagema al darse cuenta de que, vestida de hombre, no podrá seducirlo, no podrá ser vista por él como “mujer” –como “objeto de placer”–, y por tanto, en la lógica patriarcal no podrá ser re-conocida. Su frustración aumenta al ver la relación de Clym con Tamsim, ella sí “hermosa” y “femenina” –*feminine* en su mascarada– y le asalta el miedo de que se enamore de su prima.

Es la paradoja que se recogía de Goater (2004) en el marco teórico, cuando decía que tanto el travestismo de Eustacia como el de Emma Bovary las encerraba en la contradicción de no poder ser deseadas ni poder seducir. Esta negación de su “esencia” femenina –como representación desde la mirada androcéntrica– se encuentra emparentada con la negación de trascendencia donde lo que gana en “esencia” lo pierde en sustancia, en cuerpo. Travestirse de hombre para ocupar su lugar, puede vincularse a querer apropiarse de ese fuego prometeico que subvierte las jerarquías de género a la vez que, al perder su “esencia seductora” –aunque gane en substancia humana por transgredir los parámetros sexistas– encierra el deseo de extinción o disolución al que se refiere Goater (2004). Deseo de extinción que se consumará en su suicidio, en una vinculación entre amor y muerte que se lleva a término a través de la llamada de la nada (Goater, 2004).

En Gold, no aparece la secuencia de Eustacia disfrazada de mimo viendo flirtear a Tamsim y a Clym. Por otra parte, Gold registra el desenmascaramiento de Eustacia cuando Clym le retira los flecos que ocultan su rostro en una secuencia a solas, nuevamente, bajo la luna. Este retirar de los velos para ver su rostro real, se contempla como un nuevo acto escopofílico que rompe la estrategia de Hardy de mantener la identidad –y belleza– de Eustacia oculta en este pasaje. No obstante, en la novela se recoge el interés de Clym por ese mimo y sus sospechas de que es una mujer. Hecho que, debido al misterio y el ocultamiento, aumenta su interés de saber quién es. Aunque no lo sepa, el acto de Eustacia de travestirse, sí que en cierta manera ha seducido a un Clym que desea conocerla en cuerpo y mente.

Por tanto, la decisión de Gold de romper la mascarada de masculinización de Eustacia para devolverla a la mascarada de la feminidad, se puede entender también como una forma de recoger estas sospechas de Clym que despiertan su interés en Eustacia. Sin olvidar, la sugerente imagen de desvelarle el rostro casi como si la

desnudase. En la Figura 45 se observa esta belleza desvelada que pasa a un primer plano de un Clym extasiado contemplándola. Estos primeros planos de lxs protagonistas se van alternando creando un juego subjetivo de seducción a partir de los gestos del rostro de ella y su impacto en la forma en la que él la mira.



Figura 45: Desenmascaramiento de Eustacia ante la mirada de Clym. Gold. 1994.

Análisis de la escena de Eustacia fantaseando con el amor

Mientras que Hardy teje esta asociación Clym/París a lo largo de diferentes pasajes de la novela que reúnen los pensamientos y ensoñaciones de Eustacia a este respecto, Gold lo resuelve a través de la escena plástico-gestual que describo a continuación y que se desarrolla en el minuto 16' 42''. La escena se sitúa después de una secuencia alrededor del fuego entre Eustacia y el Capitán Vye donde ella le pregunta si también cree que es una bruja³⁶⁸.

La escena empieza con un plano de contexto que abarca primero el páramo, para luego, acabar centrándose en la casa del Capitán Vye. Es de día. La cámara se introduce por la ventana de Eustacia para mostrar un primer plano de su rostro, leyendo un libro, y enfocándola desde dentro de la habitación. Un travelling de acercamiento brinda al público la oportunidad de sumergirse en el libro que está hojeando. Un pequeño libro ilustrado que a la vez representa las fantasías amorosas de Eustacia. A continuación, aparece un primer plano de una de sus ilustraciones, las cuales ella acaricia, con un gesto cadencioso. En ella se ve un caballero de aspecto byroniano, ataviado con una suntuosa pelliza, subiendo por una escalera al final de la cual le espera su amada. Ésta, como una princesa de cuento, se halla envarada con un vestido de muselina blanco con

³⁶⁸ Al respecto, el Capitán le contesta que si lo fuese, sería la más bella de las hechiceras, mientras la besa en la frente. Diálogo inventado por el guionista que recoge la relación indulgente del abuelo hacia la nieta. En la novela de Hardy, en cambio, el personaje del Capitán es más adusto y su indulgencia se debe, no tanto al cariño que también le procesa, sino a no querer que le disturbem.

toques azulados. Le espera, recostada en la pared, y con el torso inclinado hacia él. La cámara se desplaza al exterior, bajo la ventana abierta de Eustacia, donde, en un plano de grupo, se observa al Capitán Vye y a tres hombres faenando para él. Su conversación gira alrededor de la llegada de Clym desde París. Otro primer plano de Eustacia en la ventana, recoge como levanta la vista del libro al oír la mención de la capital francesa³⁶⁹. En esta conversación, Gold condensa elementos claves respecto el porqué Eustacia se interesa por Clym como es, no sólo que viene del refinado París, sino que también es gestor de una empresa de diamantes.

Se introduce en el diálogo que uno de los jornaleros del Capitán Vye hará de mimo en la fiesta de bienvenida de Clym el día de Navidad. Información que ayuda al público a entender como después Eustacia lo suplanta haciendo ella de actor. El diálogo condensa otros pasajes casi textuales y desperdigados de la novela de Hardy que hacen referencia a la inteligencia de Clym, su dominio del francés, su formación y la hermosa “pareja de tórtolos” (Gold, 17’ 55’’) que formarían juntos al ser: “los dos tan refinados y con sus trajes de domingo (...) Vestidos los dos a la moda parisina” (18’00’’).

Mientras va escuchando estas informaciones, la cámara muestra cómo Eustacia desplaza su atención del libro a la ventana, a la que se asoma para escuchar lo que dicen los jornaleros y, gestualmente, parece perderse en ensoñaciones: mira hacia el cielo, sonrío...

Posteriormente hay un primer plano que abarca la habitación de Eustacia. Ésta se levanta, se mira reflejada en un gran espejo. Baila, con soltura, delante de él, arrastrando el ruedo de su vestido por toda la estancia y alzando los brazos fantaseando con su chal rojo. Así se sugiere, gestualmente, que se imagina en un gran baile, seguramente en París, a la par que se resalta su performance femenina y seductora. Por primera vez, mediante el espejo, la/el espectadorx observa los pormenores de la belleza de Eustacia. Beldad que se inscribe dentro de los cánones de la época decimonónica más en consonancia con la *femme fatale* que con la *femme fragile*³⁷⁰: rostro níveo, cabello negro azabache, ojos de color cobrizo, pómulos ligeramente salientes y labio belfo.

La escena termina con una Eustacia exangüe que, después de oír el nombre de Tamsim, sale de su ensueño, vuelve a la realidad y cierra de golpe la ventana como si no quisiera seguir oyendo. El ruido de la ventana hace que los jornaleros se giren hacia ésta

³⁶⁹ A destacar que en boca de los aldeanos, París se asocia con el diablo: “Sí, París... el diablo no nació ahí, pero ahí se crió” (17’ 26’’).

³⁷⁰ En cambio, la rubia belleza de Tamsim se inscribe más en los cánones de la *femme fragile*.

confiriendo más fuerza a su ademán de enfado. El baile, como afirma Pérez Rúa (2000), tenía una gran importancia en la época decimonónica ya que representaba el lugar donde las casaderas podían encontrar a sus pretendientes matrimoniales, “desde una postura que podría ser calificada de darwinismo social” (p.259). A través de este baile imaginado, donde se sugiere que baila con Clym después de haber oído hablar de la buena pareja que ellos formarían, parecería que ella ha encontrado a su pretendiente definitivo.

Esta escena difiere de la de Hardy, ya que en la novela, Eustacia oye la conversación del regreso de Clym desde dentro de la chimenea³⁷¹ y es ahí desde donde empieza a ensoñarse con él. Ensoñación que Gold performatea a través del libro y el baile imaginario y que en la novela no se concreta en ninguna ensoñación determinada, sino que simplemente se menciona que, los cinco minutos de charla sobre Clym de los jornaleros, le habían procurado a ella “visions enough to fill the whole blank afternoon” (Hardy, 2008, p.108). Se menciona su descolorido mundo interior como una forma de resaltar que, al tenerlo menguado, necesita llenarlo con ensoñaciones. Se resalta como ella se sorprende gratamente de que la hayan emparejado con Clym, como si fuese una señal del destino. Lo ve como un hombre caído del cielo, estando los dos hechos a la medida del otro.

En la siguiente secuencia de fotogramas se han escogido aquellos más significativos en orden de mostrar cómo se construye audiovisualmente el bovarismo de Eustacia Vye. A saber; la alusión a su gusto por lecturas románticas que ella anhela protagonizar; el resalte de que, su interés pasa de la lectura a la charla de los jornaleros cuando hablan de Clym y cómo lo que de él dicen le hace desplazar sus fantasías románticas hacia él incluso antes de conocerlo. Y, finalmente, el hecho de mostrar cómo sale de sus ensoñaciones, para volver enfadada a la realidad, cuando escucha el nombre de Tamsim a quien ha construido como su rival dentro de una lógica de la competición amorosa entre mujeres³⁷².

³⁷¹ Esta chimenea, en este caso, podría sustituir en este pasaje de Hardy al catalejo en su función de *peeping hole*. A la vez, al estar asociada al fuego que yace en su interior sería una metáfora de la pasión que se encuentra en Eustacia y que en ese momento se enciende por Clym. Incluso, podría ser, una nueva alusión a la brujería y al paganismo.

³⁷² De hecho, en la novela, se alude que Eustacia apresura el casamiento entre Tamsim y Wildeve, siendo incluso su testigo, para evitar que nazca un posible romance entre primos.



Figura 46: Escena del ensueño bovárico de Eustacia. Gold. 1994.

En toda la escena, se van intercalando estos fotogramas en sucesivos planos secuencia, con fotogramas de los trabajadores bajo su ventana. Se intercala, así, el espacio privado y doméstico, donde se halla Eustacia, con el espacio público donde se encuentran los jornaleros y el Capitán Vye. Tal y como se apuntaba en el marco teórico, en esta escena se ve cómo se reproduce diegética y extradiegéticamente la escisión ideológica y jerarquizada entre espacio público/político masculinizado y espacio privado/doméstico femenino, sobre la cual se sustenta la ideología patriarcal y la división sexual del trabajo, tal y como apunta Zecchi (2014). En esta escena se observa como Eustacia está dentro del espacio que le “pertenece”, no obstante en las primeras secuencias del filme de Gold, ella paseaba libre por los páramos ocupando un espacio público masculinizado. En la novela, la ruptura del espacio público/privado aún es, sorprendentemente, más fuerte al aludir las camitas nocturnas de Eustacia por el páramo.

Asimismo, en la escena del baile ante el espejo de Eustacia se observa la inquietante alusión de Zecchi (2014) sobre que aquello que nos inquieta del cine deriva de que es un intersticio, una puerta de entrada y salida, entre estos dos espacios, ya que a través de la ventana del cine (y en este caso de la ventana de Eustacia). Se abre la mirilla a situaciones privadas e íntimas. Convirtiéndose así, ontológicamente, en una disciplina voyeurística que crea modelos de mujer en relación a los espacios que ocupan o transgreden. Lo que Donapetry (2006) concebía como la multitud de modelos fílmicos de perversidad femenina.

La secuencia analizada, por otra parte, va intercalando planos de las diferentes partes del cuerpo de Eustacia, especialmente cuando baila delante del espejo. Se puede analizar la escena a través del concepto de *metonimización* de Peter Brooks (1993).

Para este autor, la *metonimización* se produce a través de aislar narrativamente diferentes partes del cuerpo, convirtiéndolos en focos de atención con la intención erotizadora de la que habla Mulvey (1989), cuando este mismo proceso se lleva al cine.

La *metonimización* en Hardy aparece al describir a Eustacia por partes: cabello, ojos, cintura, porte; entre otros aspectos físicos que la definen dentro del prototipo de *femme fatale* dentro de los capítulos 6 y 7 del Libro 1. A la descripción de Hardy se une la mirada erotizada de su cuerpo con el deseo epistémico de darla a conocer. Gold utiliza a su vez esta mirada en diferentes escenas. Aparece con fuerza cuando la disecciona en partes, erotizándola³⁷³ y a la vez la representa epistémicamente al verla leyendo, soñando, y mostrándose furiosa cuando su embeleso se rompe a causa de la realidad exterior. Posteriormente, esta mirada metonimizada aparece sugerida en el primer encuentro entre Clym y Eustacia. Al mismo tiempo, la escena refuerza el voyeurismo asociado al fetichismo existente en la mirada escopofílica.

Análisis de la escena del encuentro entre Eustacia y Clym

Clym, de hecho, se introduce en las respectivas narrativas (novela/filme) de formas disímiles con diferentes puntos en contacto. Como se va explicitando, el filme, sintetiza y condensa pasajes de la novela, alterando su orden original, al mismo tiempo que mantiene su coherencia creando una narración audiovisual alternativa. La secuencia en la que se conocen Eustacia y Clym difiere, a grandes rasgos, de la trama de la novela original. En la novela, se conocen cara a cara después de que ella se haya travestido de mimo/hombre cuando Clym se acerca a casa del Capitán Vye. En la película, en cambio, se introduce una escena inventada de primer encuentro que no aparece en la novela.

Esta escena ficcionada respecto a la obra original, y que introduce de forma alternativa este primer encuentro, transcurre de la siguiente manera (ver Figura 47). En un plano de contexto, se ve la carreta en la que Clym llega a Egdon Heath, acompañado de su madre y prima. Esta escena se ve a través del catalejo de Eustacia que está vigilando su llegada. El plano pasa a centrarse a la carreta, enfocando a Clym expresando su deseo de recorrer a pie la última milla hasta su casa ya que lleva “mucho

³⁷³ su mano acariciando el libro, su rostro enmarcado por la ventana, sus gestos cuando baila,...).

tiempo soñando con eso” (26’02”). Con esta frase, que introduce su deseo de recorrer a pie el último tramo hasta su casa, Gold sintetiza los pasajes de la novela donde Hardy describe el amor de Clym por Egdon y su deseo de volver, que se convertirá en un no retorno.

En otro plano de contexto se ve a Clym recorriendo con pausado aplomo la zona de Mistover próxima a su casa. Se sobreponen varias panorámicas de Clym andando por el paraje. En ellas, se exagera gestualmente su gozo de la vuelta al páramo: gira sobre sí mismo admirando el paisaje, abre las manos como en un abrazo que quiere fundirse con éste, levanta la vista para mirar el firmamento,...*et alter*. Estas panorámicas de Clym con el paisaje, se interrumpen con otro plano de contexto donde se ve el páramo sin él.

En el siguiente plano panorámico, vuelve a verse a Clym paseando. No obstante, un densa niebla se va infiltrando de detrás hacia delante como si fuera a invadir la pantalla, engulléndolo. La niebla, que no aparece como símbolo en Hardy, sí que lo es para Gold. Por una parte presagia tanto el encuentro con Eustacia como el funesto final en que desembocará su amor. Al mismo tiempo puede ser un mal presagio de su futura ceguera física. Ceguera física que tanto en Hardy como en Gold representa la ceguera del amor y de la realidad, como se verá más adelante. La niebla puede representar un elemento simbólico bovárico, en el filme en el momento que nos reporta a “estados de nublación” o, mejor dicho, de obnubilación³⁷⁴.

Clym, franquea la cortina de niebla que le va rodeando hasta que un primer plano encuadra su rostro que, no obstante, no está lo suficientemente próximo para ser considerado un plano subjetivo³⁷⁵. A pesar de ello, su rostro denota estupor sobre aquello que mira y que la cámara aún no enfoca, encontrándose fuera de plano el objeto de su interés. Su mirada es una antesala que emplaza a la/el espectadorx, no sólo a la curiosidad, sino a la fascinación por el personaje de Eustacia y su belleza. El siguiente plano se enfoca a lo que “es mirado”, que en este caso es la figura nebulosa de una Eustacia de perfil, acariciando a un caballo blanco. Se atribuye así a Clym la mirada activa mientras que la figura de Eustacia encarna la acción pasiva de ser contemplada.

³⁷⁴ Según el *Diccionario etimológico de Chile* (2019), el verbo se forma con el prefijo *ob-*, que significa *enfrente, en contra, idea de oposición* y el verbo *nubilare* (nublar). Se relaciona, por tanto, con el adjetivo *obnubilus* que significa *nublado*. Es así, como sus diferentes acepciones, se han ido construyendo alrededor de la opacidad, la ceguera, y en ocasiones, se relaciona con la tristeza y la melancolía y, en suma, la turbación (Recuperado en <http://etimologias.dechile.net/?obnubilar>).

³⁷⁵ Tal y como viene definido por Mercado (2011).

No obstante, en un fuera de campo, se puede interpretar que Eustacia ha propiciado activamente el encuentro, aunque sea asumiendo una performance de pasividad que se confunde con la seducción. Es decir, como se apuntaba en el marco teórico, la ambigüedad en la seducción victoriana coloca a la mujer en un papel de sexualidad pasiva que, sin embargo, contenía implícita, la función actante de la seductora. Es Eustacia quien ha escogido al amante y propicia la escena del encuentro, la cual oculta como una forma de azar, en lugar de la consecuencia de una estratagema amorosa consciente.

Como si adivinara su mirada, Eustacia se gira hacia Clym, al igual que el caballo blanco que acaricia. Lxs protagonistas empiezan a mirarse en fotogramas de plano contraplano, los cuales sugieren a la/el espectadorx que éstxs se están viendo mientras se saludan. El primero que habla, tomando las riendas de la acción, es Clym que le da las buenas noches. Ella responde con un simple “sí”. Acto seguido, sucede un plano de niebla que tapa sus rostros. Cuando ésta se disipa, la cámara sólo enfoca el caballo. Esta niebla puede servir, de nuevo, a dos propósitos: 1) volver a sugerir el amor que surgirá entre ellos como mutua obnubilación y mal presagio de la ceguera del amor y, 2) enfocarse en la imagen del caballo que puede simbolizar la potencia sexual. Tal y como indica Pérez Rúa (2000), el caballo es un símbolo clásico de masculinidad. Cuando, en las escenas precedentes Eustacia lo acariciaba podía simbolizar sus anhelos de acariciar a Clym. El foco de la cámara vuelve a pasar del caballo a Clym en un primer plano de su rostro –surcado por prematuras arrugas– sugiriendo que es algo mayor que Eustacia. Se repite el tópico ideal decimonónico de la distancia de edad entre los amantes/esposxs, donde el hombre acostumbra a ser mayor que la mujer. Hecho que permite el ideal de pigmalización enunciado en el marco teórico y que en la novela de Hardy se presenta como el intento de él de hacer de Eustacia una compañera –y maestra– ideal, en su proyecto de escuela.

Este primer plano de su rostro, muestra al mismo tiempo una expresión extasiada delante de la belleza misteriosa que representa Eustacia, para luego, girarse sorprendido sugiriendo que la misma ha desaparecido entre la niebla. En un primer plano, el ocaso del sol –nuevo presagio–, se funde con el rostro de Clym creando un fotograma de transición con la siguiente escena. La música en este primer encuentro, como en todo el entramado de la película, está muy presente. Durante su encuentro, se escucha una meliflua melodía que recuerda la de los dibujos de los cuentos de hadas. Se representa, de este modo, el carácter romántico del encuentro y se puede hallar una ligazón entre

esta música y la que sonaba en la secuencia en que Eustacia hojea su libro. Aquél en el que se espeja y con el que se ensueña.



Figura 47: Primer encuentro entre Eustacia y Clym. Gold. 1994

Análisis escena post-encuentro entre Clym y su madre

En la escena inmediatamente posterior a su encuentro, aparece en un plano de contexto, la que se deduce que es la casa de Clym. Se pasa posteriormente a un fotograma donde se le ve mirando la noche a través de la ventana. Como afirma Juan Eduardo Cirlot (1969), la ventana se identifica con la inmediata felicidad, con

independencia de lo que se vea posteriormente en ella. A su vez, ejerce la función de unir el consciente con el subconsciente, haciéndonos receptivos a los acontecimientos.

Por otra parte, la ventana también se ha usado para cohesionar la unión de una mente con otra. Es decir, actúa como vaso comunicante entre dos seres, en este caso Clym (que mira por la ventana) y Eustacia (a la que parece recordar). En la siguiente secuencia aparece su madre, que se aproxima a la ventana donde él está, mientras le pregunta qué le sucede ya que ha estado muy callado durante la cena. En un plano de dos, donde se cogen las manos como muestra gestual de su buena unión y relación, él le responde que paseando por Mistover (donde se halla la casa de Eustacia) ha tenido una visión: una muchacha de aspecto singular de la que quiere recordar su rostro. Al decir que ha tenido la visión por Mistover, Gold realiza un primer plano de la madre con rostro preocupado. En secuencias de plano y contraplano de sus rostros, Clym describe a Eustacia tal y como Hardy hace al principio de su novela como narrador omnisciente: “pelo negro y ojos paganos. La materia prima de la divinidad” (27’ 05’’).

Al ir describiéndola, aparece el primer plano de la madre cuyo rostro se muestra cada vez más preocupado al identificar a Eustacia en la descripción. La siguiente secuencia, recoge a Clym volviendo a mirar por la ventana mientras su madre se va por el lado derecho del encuadre, saliendo de escena. Se muestra así, un presagio de su futuro distanciamiento materno-filial. Él se da cuenta de que su madre se ha ido, la llama. Aparece un primer plano de ella dando la espalda a Clym mientras profiera una maldición sobre ese día (“Maldigo este día”, 28’30’’). La figura de la madre, en estas escenas, encarna a un superyó profético sobre la mala relación que tendrán los futuros amantes debido al carácter de Eustacia, que no se amolda a los cánones de la época respecto a las virtudes de la buena esposa burguesa. En la novela, las reticencias de la madre aparecen también desde el principio. Según Higonnet (1993):

Whatever her reasons, Mrs. Yeobright is, in fact, right: Eustacia is the wrong woman for Clym. But as Hardy implies, all human beings, like Clym, pay little attention to what is right in fact. Or Perhaps Hardy means to say men are fated to do the very thing that is wrong for them (p.95).

En su rechazo a Eustacia, la madre de Clym encarna la oposición social de la figura protagonista que, recordemos, se vincula con la hechicería. A su vez, en estas secuencias entre madre e hijo, el director aprovecha para mostrar un mobiliario que forma parte del típico hogar burgués mostrando, de esta forma, la tradición envirota

en la que se inscribe. El mobiliario es utilizado no sólo como una forma de enmarcar el contexto histórico donde se sitúa el filme, sino que ayuda a la personificación de los personajes centrales. En este sentido, que se enfoquen tres bujías diferentes puede simbolizar la necesidad de luz que necesita Clym para advertir que sus ensoñaciones sobre Eustacia no son reales. A la par que indica la claridad de raciocinio que se encarna en la Sra. Yeobright.

La mirada de Clym, como si ésta estuviese excluida de realidad, enfatiza inequívocamente el hechizo que le ha causado Eustacia en su primer encuentro. *Rendez-vous* que se ha filmado dentro de cánones románticos de misterio, como si fuese una visión³⁷⁶ más que una realidad. El bovarismo, tal y como aducía Goater (2004), también se encuentra presente en Clym y sus ensoñaciones amorosas.

Tanto en la escena del primer encuentro entre Clym y Eustacia, como en la que él la rememora, volvemos a conocerla a través de los ojos del protagonista masculino. Se produce el llamado proceso de *misrecognition* aludido en el marco teórico (Mulvey, 1989). La imagen de la mujer se presenta delante del falso espejo de los ojos escopofilicos del protagonista masculino, propiciando así una falsa identificación de las mujeres reales. El público se identifica con el personaje masculino y con su posición de control, propiciando la *misrecognition* del público femenino que se reconoce a través de la mirada del hombre y no de su propia mirada y su autorepresentación.



Figura 48: Escena en casa de la Sra. Yeobright con fotograma de transición. Gold. 1994.

³⁷⁶ De hecho, esta secuencia inventada por Gold se presenta como una visión casi irreal, una secuencia casi fantasma o fantasmagórica que no se encuentra en el texto original.

Análisis de la escena de la promesa bajo el eclipse de luna

La escena fílmica de la promesa bajo la luna es aquella donde Clym le pide matrimonio a Eustacia y corresponde a los capítulos 3 y 4 del libro III en la novela de Hardy. En la película, esta escena viene precedida por el primer conflicto serio entre Clym y su madre. Éste se produce, básicamente, por dos hechos que la Sra. Yeobright interrelaciona: 1) Clym ha regalado una urna funeraria a Eustacia en vez de a ella. Hecho que suscita los ya anunciados celos competitivos entre mujeres desde un prisma patriarcal y, 2) Clym ya le ha contado a su madre que no quiere volver a París ya que quiere ejercer de maestro en Budmouth. Esta decisión decepciona las expectativas maternas depositadas en el hijo y relacionadas con el ascenso y éxito social del mismo³⁷⁷. En esta misma secuencia del filme, le predice con rabia que se volverá ciego de tanto leer para formarse como maestro de campesinos supersticiosos.

En la novela, Hardy describe más esta decepción y la vincula al esfuerzo que ha hecho la madre para el que hijo llegase a su actual posición. Asimismo en la novela la madre crea una fuerte relación entre el enamoramiento de Clym y su decisión de quedarse. Factores que no se conectan entre sí en la realidad ya que el éxito social de Clym en París es un deseo tanto de la Sra. Yeobright como de Eustacia. Paradójicamente, dentro de otra narrativa, este deseo mutuo sobre Clym las podría haber convertido en aliadas más que en competidoras por el amor del personaje masculino.

Centrándose en la escena de la promesa bajo el eclipse lunar, ésta empieza después de que Clym se levante airado de la mesa familiar, extremadamente disgustado con su madre. Él le ha comentado que va a ver el eclipse de luna y ella, deduciendo que va a reunirse con Eustacia, le dice a Clym que le diga que vigile de que, el muerto de la urna funeraria, no vaya a reclamarle lo que le pertenece. Esta sentencia es otro presagio del suicidio de la joven que no aparece en la novela.

³⁷⁷ Se ha visto en el marco teórico que Goater (2004) explicaba que tanto Eustacia como Madame Bovary vivían sus vidas a través de los hombres. En este caso, el personaje de la madre de Clym también vive su vida a través de la de su hijo. Le explica a Tamsim cómo Clym la ha decepcionado en sus expectativas hacia él y que el hecho de ser viuda no le ha permitido entregar su corazón a otro hombre a través del cual vivir: "Some widows can guard against the wounds their children give them by turning their hearts to another husband, and beginning life again" (Hardy, 2008, p.2009). Se repite la constante finisecular de las mujeres sin vida propia, ya que sus vidas son en función de las de los hombres a los cuales se entregan, ya sea como esposas, madres o hijas cuidadoras.

La escena comienza con un primer plano de una luna que se va eclipsando en el cielo nocturno (ver Figura 49). En la penumbra se divisa a Clym en un bosque, dando muestras gestuales de impaciencia a través de planos y contraplanos de él moviéndose nervioso, deambulando de un lado a otro. En la novela, se sabe que se encuentra en un túmulo emblemático para Eustacia, ya que era en el que se encontraba con Clym y en que se habían reunido los aldeanos para encender su hoguera. En el filme, el símbolo de este túmulo como lugar clandestino y pagano de encuentro, se ha omitido. Suena un crujido, él se gira y aparece Eustacia abalanzándose sobre él. Ella ha cambiado su habitual caperuza azul por un chal rojo que puede venir a significar la pasión. Ya se había visto, en el marco teórico, que la vestimenta, especialmente femenina, sirve para caracterizarlas como una extensión más de su perfil psicológico. Un plano general sirve para que se vean fundiéndose en un abrazo mientras giran sobre sí mismos, besándose. Hechos gestuales y ampulosos que enfatizan la euforia del encuentro. Él lleva la iniciativa gestual rodeándole el cuello con las manos, besándola, *et alter*, que subraya al hombre como el actante sexual –en una sexualidad casi agresiva– y la mujer como la receptiva.

Los diálogos de la escena son extractos casi calcados de la novela. Él le comenta que cada vez que tarda en llegar ya piensa que la ha perdido y ella le responde que lo hace a propósito para aumentar su pasión. Esta confesión la muestra como una seductora ingenua que cuenta sus secretos/artimañas de manipulación amorosa. Hablan del eclipse, como en la novela, prefiriendo en ambos medio narrativo que sea él quien se lo cuente. En la escena fílmica, ella le intenta mirar a los ojos como esperando ver reflejado en ellos el fenómeno lunar. Este ver a través de los ojos del otro, simboliza un amor simbiótico que utiliza símbolos narcisistas respecto a los reflejos. A la par que significa que el conocimiento de la realidad viene articulado por los saberes masculinos. La mujer que conoce a través de los ojos del hombre como otra forma androcéntrica de poder.

En una escena de dos, él se sitúa como maestro explicando qué ve en el eclipse mientras ella, en una posición físicamente más baja, le escucha hablar, embelesada, sobre Copérnico y Colón. El hombre, representado como racional y amo del progreso y la mujer como reposo y receptor sensible y pasivo de la necesidad masculina de reconocimiento. En esta escena, él es el observado con placer. A su vez ella, como buena observadora sensible de las emociones –cliché femenino que responde a procesos de feminización– le dice que le ve triste. Ella misma enuncia que la Sra. Yeobright debe

saber de sus encuentros furtivos y que conspira contra ella y su mutuo amor. Él le dice que no pueden seguir así y le propone matrimonio. Ella rehúye contestar, se aparta de su lado, y le emplaza a que describa los pormenores de la vida parisina; una vida que imagina fastuosa y que sustenta su más ferviente imaginación. La conversación va transcurriendo en un sucesión de planos medios cortos.

Él, primero se resiste, ya que le dice que odia hablar de París porque ya ha acabado su relación con esa ciudad. Ante la insistencia de ella, la complace y le empieza a explicar cómo es París mientras la mirada de la protagonista va brillando cada vez más, sugiriendo que lo está viendo a través de las palabras de él. Le describe la Galería de Apolo, en el Louvre, como el lugar perfecto donde ella podría vivir. La descripción de la galería, presente en los dos medios narrativos, resalta la asociación mítica entre Apolo –Dios del Sol y representación divina de la belleza y de las artes– y Eustacia. Él, al verla tan embelesada en su descripción e insistencia en que hable de París, le acaba diciendo, al igual que en la novela original, que es de París de quien ella está enamorada. Se subraya así, tanto en la novela como en el filme, la asociación entre Clym y París, donde él es un mero intermediario tal y como afirmaba Goater (2004). En este sentido, para Higonet (1993), París tiene un carácter ambiguo ya que representa todo lo que ama Eustacia y detesta Clym. Al igual que el páramo representa todo lo que él ama y Eustacia detesta. Asimismo, él ha regresado para no volver, para llevar una vida de austeridad y sacrificio, sin anhelos de concesiones estéticas. Proyecto vital que se aleja totalmente del de ella.

Paradójicamente, la otra persona que detesta Egdon Heath con la misma fuerza que Eustacia, a la vez que ama París, es Wildewe. Al mismo tiempo, su esposa Tamsim ama el páramo con tanta fuerza como Clym. Los proyectos vitales de las parejas están entrecruzados. De hecho, existe una tendencia en la literatura de Hardy de que sus personajes protagonistas se enamoren de la persona “equivocada”, y como en el caso de la presente novela, se produce un embrollo de repercusiones trágicas. Es como si hubiera una especie de crítica a los matrimonios no realizados por la lógica racional (“escoger a quien conviene” o a quien tiene un proyecto vital parecido), versus aquellos realizados por el amor visto como irracional y fantasioso. Un amor que intenta hacer encajar a la otra persona en las propias necesidades, colocando en él unas expectativas ilusorias que convierten a sus personajes enamorados en amantes bováricos. Es decir, la persona amada no es quien el amante cree que es. A la par, existe una visión pesimista del amor que suele acabar en tragedia.

Cuando Clym le dice acertadamente a Eustacia que ella está enamorada de París pero no de él, ella lo niega aunque en el fondo sea cierto. Ella, como buena bovárica, se autoengaña. En las dos narrativas, Eustacia le promete que ama al hombre. En la escrita le asegura que lo ama a él, ya que está dispuesta a no ir a París, así como que accede a que sea profesor en Budmouth. A pesar de que luego, Hardy revela que ella esperaba que una vez casados él cambiaría de opinión y acabarían en París. En el filme, se condensan los diálogos y, este pensamiento íntimo de Eustacia en la novela es expresado de forma explícita por ella en esta conversación. Le dice que le ama a él y que está segura de que acabarán en París y por eso le promete que será suya para siempre. Después de estas palabras, se sella su promesa matrimonial con un beso en el cuello de la amada. En la novela, después de prometerse bajo el eclipse lunar, se expresa que Eustacia se lo comunicará esa noche al Capitán Vye, pero no a la madre de Clym, lo que la enfadará cuando lo sepa.

La luna, y en este caso el eclipse, vaticinan un mal augurio. De hecho, en la historia del cine se ha utilizado este astro nocturno como símbolo pernicioso a la vez que femenino. Como se mencionó en el marco teórico, Kristeva (1987 [2015]), llamaba sol negro a la luna utilizando la representación de este astro con la melancolía y la neurosis, especialmente femenina. La luna se relaciona, a su vez, con influjos negativos y los impulsos criminales o locos³⁷⁸.



³⁷⁸ López y Vilaboy (2011) mencionan el influjo negativo de la luna sobre la adúltera pareja protagonista en una de las obras cumbres del cine clásico como es *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927). Una de las consecuencias de este influjo es la seducción e inducción al asesinato, por parte de una prototípica *femme fatale* (protagonizada por Margaret Livingston), a un granjero para que éste ahogue a su esposa.



Figura 49: Promesa bajo el eclipse lunar. Gold. 1994.

Realidad de la vida matrimonial, tedio y suicidio

Tanto en la novela como en su adaptación, Eustacia y Clym se casan sin la aprobación de la Sra. Yeobright. Anteriormente, y a diferencia del filme, el matrimonio entre su antiguo amante con Tamsim, también se realiza en la novela sin la aprobación familiar de ella. El hecho que en la novela sean dos matrimonios que se hayan realizado sin la aprobación de la Sra. Yeobright, puede entenderse como que se realizan sin plena aprobación familiar/social y que, por tanto, están condenados al fracaso. La no aprobación de una dama que encarna la moralidad de la época, puede señalar otro presagio funesto hacia los esposos. De hecho, en el filme, cuando Eustacia y Clym contraen matrimonio se intercala un primer plano del rostro de la Sra. Yeobright que, todo y que no ha acudido al enlace, parece que lo mira desde fuera con mirada dura y reprobatoria, como si emitiera un juicio negativo del evento. Este primer plano refuerza otros que le preceden y que van en una línea parecida: el rostro decepcionado de Wildevve³⁷⁹ y el de Charley Nunsunch, un joven enamorado platónicamente de Eustacia.

Una vez casados, el enamoramiento ilusorio acaba colisionando con la realidad. En la novela, las primeras semanas las pasan felices en una casa alejada de todo y todos en Alderworth. Eustacia accede a vivir ahí, ya que Clym le ha prometido que sólo estarán como máximo seis meses hasta que se trasladen a Budmouth a crear su escuela. Un (eterno) retorno al origen de Eustacia. En el momento de la promesa, aparece una predicción de mal augurio en las dos narrativas. En la novela, cuando Eustacia le hace prometer a Clym que sólo estarán en Alderworth seis meses, él se lo asegura añadiendo

³⁷⁹ Posteriormente a la boda, Wildevve le dice a Tamsim que el matrimonio de su primo con Eustacia ha nacido del engaño. Un juicio social que se puede interpretar de que nada bueno puede salir del engaño. Frase paradójica ya que su propio matrimonio, que acabará cuando él muera ahogado en el rescate de Eustacia, también nació fruto de una farsa.

“if no misfortune happens” (Hardy, 2008, p.203). Ella repite estas últimas palabras lentamente, aunque él le asegure que es improbable de que pase una desgracia.

En el filme, aunque el diálogo comprimido sea casi textual a la novela, se omite esta matización. Se utiliza un símbolo visual y sonoro más potente. Cuando él acaba de prometerle que sólo estarán en Alderworth seis meses, la cámara realiza un travelling del vuelo en picado de un águila, entre los árboles, mientras chilla con fuerza. Ellos se la quedan mirando, y Eustacia muestra una cara de preocupación. El águila, en este caso, toma la forma simbólica de “ave de mal agüero”. Para olvidar esta señal, Eustacia le pide a Clym que vuelva a hablarle de la Galería de Apolo del Louvre. Este recurso de Gold permite dos objetivos: remarcar el futuro siniestro del matrimonio a la vez que refuerza los anhelos parisienses de Eustacia. Su necesidad de imaginar e imaginarse en otro lugar, fortaleciendo la construcción bovárica del personaje.

En la novela también se relata el miedo de Clym a perder el amor de ella, inducido por los comentarios de Eustacia, ya que ésta siempre incide en que el tiempo mata los sentimientos amorosos. A pesar de todo, en la novela se describe minuciosamente los primeros días de felicidad conyugal en los capítulos 1 y 2 del libro IV, mientras la película los resume en una serie de rápidas secuencias de felicidad conyugal, que enfatizan la gestualidad de los cuerpos mientras les acompaña una música de violines que interpreta la misma partitura, que el compositor Carl Davis, compone para las escenas románticas de la pareja. Esta gestualidad, se remarca en secuencias donde se les ve bailando delante de la casa, a ella entregándole flores mientras él estudia, él cepillándole el cabello a la luz del hogar, entre otras. No obstante, todas estas secuencias se intercalan con planos del río, hecho que también es recurrente en la novela. La presencia del río y del puente que lo atraviesa, es otro presagio constante del futuro de Eustacia, ya que ella se acabará arrojando a sus aguas. En este aspecto, Boumelha (1982) señala: “In any literary work, water can be a symbol of either death or live, or even both. In nineteenth-century novels, water was almost always a symbol of death. And water was frequently used as a means of suicide” (p.64).

Las secuencias de felicidad en el filme finalizan con una secuencia del caballo blanco delante de la casa del matrimonio. En un plano de contexto que empieza enmarcando el páramo y la casa, se ve a Eustacia acariciarlo. Ella corre dentro de la casa a contárselo a un Clym que está estudiando sus libros. Hablan de que es el mismo caballo que estaba presente en su primer encuentro. Le llaman Pegaso, en un guiño goldiano al constante uso mitológico que Hardy utiliza como recurso literario, a pesar

de que este caballo sea un añadido del filme. Él le dice que cree que este equino fue quien le trajo a Eustacia. Ella dice que también lo cree y él remarca, en tono jocoso: “pues no permites que jamás te aparte de mí” (53’35”). Es justo después de decir esta frase que Clym, en el filme, empieza a experimentar sus primeros indicios de ceguera. El caballo blanco, por tanto, marca el inicio del encuentro de los amantes y el principio del final de su idilio amoroso-pasional. A partir de ese momento, empezarán a alejarse ya que no serán capaces de superar una adversidad que pone a prueba su amor, dejando ver que éste no era del todo real, sino una ilusión en base a expectativas disímiles.

En los capítulos de Hardy, los primeros momentos felices se describen también como una deliciosa monotonía³⁸⁰ que, no obstante, se acabará convirtiendo en tedio a partir de la ceguera progresiva de Clym. Ésta representa la ruina total de los anhelos parisinos de Eustacia, con los que seguía soñando en secreto y que vehiculan su identidad. Tal y como aparece en la novela: “Her hopes were bound up in this dream” (Hardy, 2008, p.234). A su vez, en estilo de narrador omnisciente, Hardy advierte de lo rápido que están consumando –y por tanto consumiendo– su amor, bajo la idea de que éste es limitado³⁸¹. Aparece de nuevo la idea de Destino ligado al tiempo como enemigo.

Hardy aúna el tedio de Eustacia a la decepción vital de no conseguir sus objetivos fundacionales a través del hombre escogido y que había encontrado idóneo para ello. Se ve abocada a los trabajos prosaicos del hogar, al cuidado del marido ciego y a una vida reclusa, casi adscrita a un régimen liberticida, en menoscabo de sus sueños de vivir junto a Clym una vida en París y huir del estático y asfixiante recogimiento de los páramos. El tedio que la va apesando se resume en el filme a través de diferentes escenas progresivamente más asfixiantes.

En la primera, un sugerente plano nocturno, enfoca a una luna en primer plano que recuerda al del eclipse. Sigue un plano de contexto de la casa que emplaza a la/es espectadorx a la ignota localidad de Alderworth. Clym, cuya ceguera va en aumento, intenta leer en la cama junto a Eustacia. Ella le acaricia con ternura la mejilla, se levanta y se dirige a la ventana. Le emplaza a seguirla y ver la luna. Él no lo hace. Se escucha el ulular de una lechuza que puede interpretarse como otro signo de mal augurio y que se liga al chillido del águila, como si se marcara una continuidad temporal entre los

³⁸⁰ “Clym and Eustacia in their little house at Alderworth were living on with a monotony which was quite delightful to them” (Hardy, 2008, p.233).

³⁸¹ “The absolute solitude in which they lived intensified their reciprocal thoughts; yet some might have said it had a disadvantage of consuming their mutual affections at a fearfully prodigal rate” (Hardy, 2008, p.233).

mismos. Ella le pide que le cuente cómo se ve la luna en París. Él se niega y dice que en París no se ve a causa del humo de las chimeneas y que es más hermosa en el páramo. Ella lo mira decepcionada.

Otro plano de contexto nos lleva al exterior de la casa y a la ventana iluminada donde está Eustacia. En un plano medio, vemos a Wildeve, escondido entre la maleza y las sombras, al margen de la casa, espiándola. Su presencia introduce que los afectos de Eustacia pueden volver a cambiar. En esta escena, Gold condensa diferentes pasajes de la novela que se refieren tanto al espionaje de Wildeve como al progresivo cambio de las relaciones entre el matrimonio. A resaltar que, en una secuencia anterior considerablemente alterada por Gold, Tamsim va al encuentro de la carreta de Venn para comentarle su preocupación por los paseos nocturnos de Wildeve, sospechando que va a ver Eustacia. En la novela, esta conversación es provocada por Venn, y no por Tamsim, cuando él va a visitarla a la posada que regenta Wildeve después de haber visto a Eustacia y a Wildeve juntos, retornando de un baile que en el filme aún no ha acontecido. Venn sigue a Wildeve en sus incursiones nocturnas de espionaje y traza diferentes planes para que deje de hacerlos. En el último dispara al aire para ahuyentarlo. Este hecho lo recoge el filme cuando al final de la escena de Eustacia en la ventana y Wildeve espiando, se observan secuencias de la carreta de Venn cruzando el puente desde el que se arrojará Eustacia, para posteriormente oírse el disparo que ahuyenta al ex amante.

Análisis de la escena de la ceguera de Clym y la desesperación de Eustacia

Posteriormente se produce la escena donde los indicios de ceguera de Clym se agudizan y pierde gran parte de la visión. Esta escena marca la preocupación de Eustacia, no sólo por Clym sino por ella misma, al recibir un choque con la realidad. La escena es fiel a la novela de Hardy. La ceguera es un símbolo, también, de que Clym ya no la podrá guiar a París. La Ciudad de las Luces, como los ojos de Clym, se apaga. A la vez, impide que ella pueda verse reflejada en los ojos del marido, que la empieza a ver borrosa. Deja, por tanto, de ser vista por él. Empieza a morir el sueño del amor narciso, de ser amada por el reflejo del otro. A diferencia de Wildeve que la puede seguir viendo en su belleza exterior.



Figura 50: La ceguera de Clym y la desesperación de Eustacia. Gold. 1994.

Análisis de una escena del tedio de Eustacia hacia Clym

La siguiente escena empieza con una panorámica del puente sobre el río y la voz *en off* de Eustacia leyendo a Clym, con voz monocorde (Figura 51). Irónicamente, Gold ha usado como lectura un fragmento del diario de Samuel Pepys que también quedó ciego a los 36 años al igual que Clym. Utiliza así la ironía que Hardy derrocha a lo largo de la novela. En un travelling de izquierda a derecha, se pasa de la imagen del puente sobre el río a Clym y, posteriormente, a Eustacia. Éstos se encuentran sentados en un muro de piedra en la orilla del río. En un plano de dos, él le dice que hasta el insigne ingeniero naval Pepys quedó ciego. Ella le recrimina que si no fuese por sus “malditos” libros no se hubiera quedado ciego y estarían en París. Esta recriminación explícita aparece en la novela en los pensamientos de Eustacia. Hardy critica así la obsesión lectora de Clym como Flaubert criticó las novelas románticas de Madame Bovary. La crítica, más que a las lecturas en sí, es a la compulsión lectora que acaba cegando o nublando la visión de la realidad. En este caso, tanto de forma tanto física como simbólica, remarcando el carácter bovérico del protagonista masculino resaltado por Goater (2004). En el caso de Emma Bovary, la ceguera se enmarca de forma simbólica al no saber distinguir la realidad de la ficción, tal y como le pasó, recuérdese, a Don Quijote.

Otra diferencia, a pesar de las críticas a las lecturas obsesivas, es que la enfermedad de Clym, no sólo acaba siendo pasajera sino que no se asocia a la histeria, a diferencia de la bovérica, por excelencia, de Emma. A la vez, Clym lee de forma más racional y con la finalidad altruista de enseñar a los pobres, cosa que le da el mismo carácter salvador, altruista y filántropo del Quijote. Su obsesión salvadora es criticada como baldía primero por su madre, como se ha visto, y posteriormente por Eustacia. El

bovarismo, como argumentaba en el marco teórico, toma caminos distintos dependiendo del género. Las mujeres como egoístas caprichosas, los hombres más cercanos al “altruismo” quijotesco. Mientras que los libros en los hombres remueven la conciencia, aunque sea una conciencia social exagerada, en las mujeres, por lo general, no³⁸². No es que lean malos libros sino que son malas lectoras.

Al mismo tiempo, dentro de la crítica de Eustacia, se esconde, nuevamente, su obsesión parisense. Fantasía que no cesa dentro de su desbordante imaginación. Para ella, la ceguera de Clym es una maldición y le tira en cara que él parece que se la tome como una bendición. Critica que también aparece en la novela en un pasaje que describe una discusión del matrimonio³⁸³. Otra vez aparecen los intereses cada vez más contrapuestos entre lxs esposxs: una mujer ambiciosa más amante del lujo y la fastuosidad que del dinero, amante de las ciudades glamurosas que desprecia el ámbito rural, frente a un esposo austero, sin ninguna ambición de ascensión social y que ama el lugar que habita. Factores que nos remiten, vagamente, a la polaridad moral entre Emma y Charles Bovary.

Delante de los reproches de Eustacia, de que él parece tomarse su ceguera como una bendición, éste le rebate que su bendición es ella y continua diciendo que fue el destino quien la puso en su camino antes de que todo eso ocurriera. De esta manera, en un diálogo que no aparece así en la novela, Gold remarca la importancia del Destino en el texto original, buscando una coherencia con el mismo, a pesar de que sea alterando la trama original. De hecho, como se ha mencionado, Destino y azar son temáticas recurrentes de Hardy. Al igual que otrxs escritores de su época, ha sido posteriormente criticado por el uso excesivo del azar y del destino, sin tener en cuenta que lo usa también como un recurso de promoción de la historia (Kramer, 1975). Gold, equilibra más el recurso del destino y el azar, adaptándose más a los gustos contemporáneos.

Después de que Clym le mencione cómo el Destino le unió a ella, en el mismo plano de dos, le sigue expresando su voluntad de la escuela aunque ésta tenga que ser más pequeña y él enseñe desde el corazón y la memoria. El plano de dos tiene la

³⁸² Entiéndase esta aseveración como representación patriarcal de la realidad y no, obviamente, como la realidad en sí.

³⁸³ La crítica en cuestión aparece en la novela, de forma explícita, cuando Eustacia encuentra a un Clym, ya convertido en recogedor de aulaga, cantando mientras trabaja, cosa que ella toma como un insulto. Para ella, que se había imbuído en el papel de sacrificada esposa, ver a Clym cantando –y por tanto disfrutando– le parece un sacrilegio a su dolor. Es en ese momento que siente que se escinde de él para decidir encontrar también su goce. Es el punto de inflexión que la lleva a ir a un baile donde vuelve a encontrarse con Wildeve.

particularidad de que, aunque lxs personajes están unx al lado del otrx, cada unx mira en una dirección diferente. En el plano simbólico, ella mira a París y él a su proyecto de escuela. Por la posición en la que están ella está situada como si mirase al pasado – donde se ha quedado su ilusión de París–, mientras él “mira” hacia delante, hacia el futuro que aún espera conseguir junto a ella. Justo después de este diálogo, en este plano medio de dos, aparece la figura de Humphrey, un recogedor de aulaga, que les saluda. Se halla en línea directa de la “mirada” de Clym y Eustacia lo tiene a sus espaldas. Humphrey les saluda, le pregunta a Clym como está y le dice que si tuviera un trabajo tan humilde como el suyo podría seguir haciéndolo. Él contesta que “sí” de forma enfática que contrasta con el “no” de Eustacia. Esta secuencia difiere de la novela en que la decisión de Clym de convertirse temporalmente en recogedor de aulaga la toma sin que Eustacia esté presente en un encuentro a solas con Humphrey. De esta manera, Gold enfatiza la decepción de ella, de forma gestual y escénica, mientras que Hardy la relata en diferentes pasajes. Mientras Clym, ya decidido, le pregunta al recogedor de aulaga cuánto cobra y qué necesita, Eustacia se levanta del muro y se aleja caminando hacia la izquierda. Recurso que sintetiza su, cada vez, mayor alejamiento del marido. La cámara la sigue, intentando registrar su decepción, su frustración y su soledad mientras la *voz en off* de Humphrey sigue diciendo a Clym qué utensilios necesita para su nueva profesión. En una última secuencia, se ve a ella y su *voz en off* relatándose la descripción de la Galería de Apolo del Louvre, donde ella debería vivir.

En la novela, esta nueva profesión deforma a Clym que pasa de ser un distinguido caballero a ocupar la posición más baja en el entramado social de Egdon³⁸⁴. Eustacia vive esta condición como una humillación personal y social que explota cuando un día que le lleva comida a su nuevo trabajo se lo encuentra cantando. El tedio de Eustacia se enhebra con esta nueva condición y se relata en Hardy como una forma de apatía vital.

³⁸⁴ Otra analogía que se puede hacer entre *El retorno del Nativo* y *Madame Bovary* es la decepción de Emma frente a Charles cuando, impulsado por ella y por el boticario Homais, éste opera el pie de Hippolyte con un resultado fatídico. Ella, que esperaba que esta operación le confiriese notoriedad y éxito social como médico, y por extensión a ella, ve frustradas sus esperanzas y empieza a alejarse de él.



Figura 51: Tedio de Eustacia hacia Clym. Gold. 1994

Análisis de la escena del baile como huida del tedio

Una vez que Eustacia ve frustradas sus esperanzas y se da cuenta que su marido no va a ser el medio a través del cual cumplir sus anhelos, aquellos que le confieren su identidad, decide ir a un baile a solas. La escena difiere del libro en que este baile ocurre de día y en la novela de noche³⁸⁵. Mediante un plano picado, que permite conjugar una visión aérea de los sujetos y su entorno, se encuadra la escena del baile. Eustacia, con andares melindrosos, se acerca al concurrido baile en un plano medio. Ella, que tanto en la novela como el filme ha acudido para escapar del tedio matrimonial, va dando palmas hasta que se le acerca Wildeve por la derecha de la cámara. Le saluda sorprendida, él le propone bailar, al igual que en la novela. Ella muestra reticencias —mostrando así pudor y cierta adscripción a unas normas sociales que nunca acaba romper del todo—, pero él la convence diciendo que son familia. Se crea un pudoricidio propiciado por él y que se “oculta” a través del subterfugio de ser “parientes inofensivos” en lugar de antiguos amantes. Una forma de transgresión que no comporta la ruptura de las normas sociales.

Wildeve, con manifiesto ímpetu que remarca su ya comentada impulsividad, la coge de la mano y emprenden un baile entre el anonimato del gozo colectivo. La música pasa de eufórica a cada vez más pausada en diferentes secuencias que marcan el tiempo que transcurren bailando. Llega un momento que el baile se hace más sensual. En consonancia, los enfoques de la cámara se hacen más lentos y se centran en partes del

³⁸⁵ Capítulos 3 y 4 del libro IV en la novela y en el metraje en 1h 06”.

cuerpo para resaltar el momento sensual-erótico a través de la *metonimización*, utilizando de nuevo el concepto de Brooks (1993). Se refuerza, en planos medios, la fuerza de sus miradas, especialmente la de él mirándola a ella con un velo de deseo en la mirada, enfoque que vuelve a remitirnos a la escopofilia³⁸⁶. El momento culmine llega cuando él intenta besarla.

Parece que ella va a besarlo pero se lo repiensa, se zafa de él, y huye emprendiendo el viaje de vuelta a su anodina realidad. Wildeve la sigue, se apoyan en un árbol, y en un intento de seguir seduciéndola le propone acompañarla a su casa. Ella le dice que Clym la va a ir a esperar a medio camino. Él la reta, preguntando si se ha vuelto sensata, y ella contesta que se engaña si de ella espera sensatez. El diálogo remarca la impulsividad de estos personajes de carne y destino. Se interrumpe las secuencias entre ellos para intercalar un plano de dos entre Clym y Venn, que van a buscarla por un camino angosto. Se intercalan secuencias entre las dos parejas por el mismo camino que hacen prever su encuentro. Igual que en la novela, con la única diferencia de la hora del día, Venn se da cuenta de que se acercan Eustacia y Wildeve. Clym, en cambio, no los distingue. Venn no le comenta que los ve juntos a la vez que la pareja se separa al verlos venir.

Hardy relata la escena del baile con gran sensualidad y como un momento álgido de tensión sexual entre los antiguos amantes, aunque él no intenta besar a la joven. Se relata su cercanía, su respiración conjunta y cómo destacan entre los demás bailarines que se preguntan quiénes son. El baile –y poder bailar acompañada– rompe la inmovilidad que se concretaba en la vida de Eustacia. Como se enunciaba en el marco teórico, el cuerpo paralizado de Eustacia se despierta a la sensualidad y la sexualidad a través del movimiento del baile. Se activan los deseos de fantasear con que se está en otro lugar y en otra parte. El baile, tal y como lo describe Hardy y lo muestra Gold, simboliza una especie de acto sexual escondido tras unas convenciones sociales que permiten que se realice en público. Es un acto sexual insinuado, a través de las miradas, los roces, las respiraciones a dúo, agitadas, acompasadas y cadenciosas. El cuerpo dormido femenino se despierta junto al anhelo de ser deseada. Gold registra este deseo a partir de la mirada de Eustacia a los ojos de Wildeve y, especialmente, de la mirada de deseo de Wildeve hacia ella. Un nuevo acto escopofílico, de ser vista y deseada a través de la mirada del hombre.

³⁸⁶ Concepto vastamente explicado por autoras como Cruzado (2009), De Lauretis (1992) Pérez Rúa (2000) y Zecchi (2014), entre otras, en el marco teórico.

Este deseo de ser vista, remarcado en Gold por el recurso de los primeros planos de la mirada masculina y la mirada femenina que le responde, contrastan con escenas precedentes donde Eustacia no mira a los ojos a Clym. Se subraya, además, con el fotograma donde Clym la veía borrosa y le pedía que no permitiera que él pudiera perder su rostro. Clym, en su ceguera, ha dejado de ver a Eustacia y ésta busca una nueva mirada que la espeje. Filme y novela señalan, con sus propios recursos, la necesidad narcisista de reconocimiento que Goater (2004) apunta. Una vez el baile acaba, se vuelve a la inmovilidad del cuerpo, del tiempo y del paisaje.

En el marco teórico se vio que el baile de Eustacia era narrado por Hardy como un desequilibrio de los sentidos (Goater, 2004). Desequilibrio que Gold recoge en la alternancia de bailes movidos para pasar a la sensualidad de los gestos de la pareja en un baile lento, y en la huida de Eustacia cuando Clym intenta besarla. Este fluctuar vertiginoso de las emociones, concretado en la novela más en el personaje de Eustacia – no sabemos que siente Wildeve al bailar con ella–, le sirve para remarcar esta excitabilidad cambiante de las emociones femeninas que se vincula al bovarismo y que, en su exageración, la llevaría a la “histeria”³⁸⁷.

El baile, por su componente sexual y ruptura de la rigidez entre los sexos, se presenta como un peligro en la novela. Esta situación potencialmente peligrosa es recogida por Gold cuando registra las dudas de Eustacia de bailar con Wildeve, su “inofensivo” familiar. Otra forma de recoger la peligrosidad del baile, es como las secuencias van avanzando hacia un mayor desenvolvimiento y sensualidad que puede conducirles al beso. No recoge, en cambio, la asociación hardiana del baile y el alcohol en una doble vertiente de intoxicación alcohólica como intoxicación amorosa.

Otra diferencia importante entre la novela y su adaptación, es que el baile en Hardy transcurre bajo el influjo de la luna mientras que en Gold la escena es filmada durante el día, como se ve en las secuencias escogidas a continuación. El hecho de que en la novela se infiltre el símbolo de la luna es una nueva alegoría que subraya su influjo sexual y telúrico sobre la protagonista, en la misma oposición de sol/masculino/luz/raciocinio y luna/femenino/oscuridad/irracionalidad. Es de nuevo el sol negro al que alude Kristeva (1987) en su variante de hechizo, magia, emotividad unidas la variabilidad, efervescencia y excitabilidad emocional “femenina”. La luna es, como indica la psicoanalista, ese doble sombrío vinculado a la pasión amorosa.

³⁸⁷ En el sentido de cómo en esta enfermedad inventada reclamaba una performance corporal concreta: espasmos, desmayos,... que se vinculaban a las excitables emociones de la “enferma”.



Figura 52: Escena del baile como huida del tedio. Gold, 1994.

Análisis de la muerte de la Sra. Yeobright, la culpa(bilización) de Eustacia y la violencia de género

Una vez transcurrido el intento de Eustacia de romper su tediosa depresión e inmovilidad vital y social a través del baile, ésta vuelve a su tediosa vida. Se describen diferentes intentos frustrados de reconciliación entre Clym, su madre y Eustacia. Sucede, en la novela, el viaje de la madre a la casa de Clym donde Eustacia no le abre la puerta (capítulos 5 y 6 del Libro IV). Agotada tanto física como vitalmente, la madre regresa a su casa y es mordida por una víbora. El hijo pequeño de Susan Nunsuch la encuentra por el camino y ella le cuenta que su hijo no le ha abierto la puerta. Hardy describe de forma minuciosa la agonía de la Sra. Yeobright, el encuentro casi póstumo con su hijo, y la posterior depresión del mismo. Él tarda en saber que Eustacia no le

abrió la puerta a su madre y cuando se entera, acontece un pasaje que describe una situación de violencia de género. Clym no sólo le grita a su esposa, sino que la agarra de la manga del vestido (violencia física), le dice que podría matarla (violencia psicológica), rompe el escritorio (violencia patrimonial/ambiental)³⁸⁸, la acusa de lascivia (violencia psicológica) y de que Wildeve vuelve a ser su amante, etcétera (Cap. 2 y 3 del Libro V)³⁸⁹. Higonnet (1993), atinadamente, realiza una analogía de esta cruda escena con el *Otelo* (1603) de Shakespeare. Remarca algunas diferencias, como la mayor contención de Clym al ser un hombre “más moderno”. No obstante, contenida o no, es la misma furia masculina ante una traición de índole sexual que convierte el amor en odio en una fracción de segundo. El punto de ruptura es el honor masculino roto por la falta de virtud/honra femenina ligada a la exclusividad sexual. Hechos que ya se han visto en el marco teórico cuando se resaltaba la importancia del control de la sexualidad femenina como garante del orden social patriarcal (Pateman, 1988). Por otra parte, como apunta la autora, el personaje de Eustacia difiere del de Desdémona, todo y los puntos en común entre los dos pasajes.

Gold elude gran parte de lo que ocurre en la pelea marital, suavizándola. Sí que registra, en un plano medio, como la agarra de la manga e intenta pegarla y como la acusa de tener a Wildeve como amante, pero no se ve como rompe el escritorio de ella en busca de sus cartas. En cambio, Gold, respecto a la novela, sí que hace referencia a una frase lapidaria de él sobre que “no la matará para no convertirla en una mártir”. Sentencia que condensa las amenazas de muerte que profiere en la novela. Gold, recoge también, de forma sintetizada, la forma en que Eustacia se defiende. En la defensa que filma se refleja también la asunción del bovarismo de ella. Eustacia, va más allá de decirle a Clym que esperaba que fuese él quien abriera la puerta a su madre cuando ésta fue a verles y que, además, no ha cometido adulterio. Le recalca lo que puede

³⁸⁸ La violencia patrimonial se basa en la destrucción de bienes u objetos de la víctima o su usurpación con la intención de dominarla o producirle un daño psicológico. La novela ejemplariza más esta violencia, aunque no fuese de forma intencional por parte de Hardy, puesto que no sólo rompe el escritorio de Eustacia, sino que revuelve el cajón en busca de sus cartas personales apoderándose de una de Clym mientras que ella le grita que no tiene derecho a hacerlo. A su vez, la violencia ambiental se basa en romper, golpear objetos o tirar cosas que pertenecen a la mujer o destrozarse sus enseres.

³⁸⁹ A lo largo de la novela, Eustacia también sufre otros tipos de violencia de género muy extendidos y naturalizados en la época finisecular como la violencia económica, es decir, a no tener acceso a peculio propio y la violencia social, en el sentido del aislamiento al cual se ve sometida en la región de Alderworth. Tamsim, a su vez, también padece violencia económica por parte de su marido cuando en la novela relata que no tiene dinero para uso propio y, al mismo tiempo, cuando su marido se queda con el dinero que la Sra. Yeobright le da a ella. Hardy, a través de la mirada de la Sra Yeobright y la de Venn, critica la situación a la que Wildeve somete, económicamente, a Tamsim. Gold no recoge ninguno de estos aspectos socio-estructurales en su filme.

entenderse como su asunción bovárica y que se plasma en las siguientes frases del guión: “Mi único crimen ha sido vivir de promesas que nunca me hiciste. Es mi naturaleza. Tengo una imaginación hambrienta y aquí se muere de hambre” (1h. 20’ 55”).

Gold resume y condensa los dos capítulos de Hardy sobre la muerte de su madre en una rápida retahíla de secuencias que recogen los aspectos más fundamentales de la trama del literato inglés. A saber: 1) el viaje en vano de la Sra. Yeobright bajo el sol abrasador a casa de Clym y la negativa de Eustacia a abrirle la puerta; 2) el regreso de la Sra. Yeobright y su encuentro con el niño; 3) el impacto que su muerte provoca en Clym; 4) El conocimiento de Clym sobre que Eustacia no le ha abierto la puerta a su madre, culpándola así de su muerte y 5) la discusión conyugal.

Esta condensación sintética obliga a omitir y cambiar la novela original en diferentes aspectos. A destacar: 1) en la novela la madre muere por la mordedura de una víbora y el filme por un ataque al corazón deducido por la gesticulación de la actriz; 2) Como se ha dicho, el tiempo en la novela, como es lógico debido a su medio, es mucho más largo tanto en la agonía de la madre, como el lapso que transcurre entre su muerte y el conocimiento de Clym de la intervención de Eustacia. Esto permite a Hardy recrearse en sentimientos de culpa de Eustacia, en la depresión de Clym y en cómo éste transfiere sus propios sentimientos de culpa de no haberse reconciliado antes con su madre a su esposa. El superyó social que encarnaba la Sra. Yeobright, con su muerte, despierta la consciencia y la culpa de lxs esposxs incorporando este superyó en sus propios cuerpos y subjetividades.

Tanto en la novela como en el filme, la discusión entre lxs esposxs, a raíz de la muerte de su madre, provoca la separación. Eustacia regresa a casa del Capitán Vye donde piensa, por primera vez, en suicidarse con las pistolas de su abuelo. En la novela es Charley quien se da cuenta y retira las pistolas que penden de la pared, mientras que en el filme es su abuelo quien cumple esta función. Eustacia, se hunde cada vez más en el tedio y la culpa, mientras Wildeve le ofrece ayuda, incluso escaparse juntos. Una diferencia sustancial es que en la novela se relata que éste se ha vuelto rico a través de una herencia y el Capitán Vye le reprocha a Eustacia su ingenuidad al no haberse casado con él. No obstante, ella sigue viendo a Wildeve inferior, porque aunque sea rico adolece de clase bajo su criterio. Esto corrobora las teorías del marco teórico que aludían que Eustacia, al igual que Emma Bovary y Effi Briest, son (anti)heroínas que están más fascinadas por los oropeles y la fastuosidad del lujo que por el dinero en sí.

Lo que remarca su carácter bovárico/fantasmático y poco práctico. Esta riqueza adquirida de Wildeve es un aspecto importante en la novela de Hardy porque marca una situación irónica. El amante rechazado, se descubre como el hombre que materialmente podría haber cumplido el sueño de Eustacia de llevarla a París.

A partir de aquí, al entrar ya en el desenlace final, en los dos medios narrativos se precipitan los acontecimientos, con más rapidez en el filme, siguiendo la lógica narrativa de este medio. En la novela de Hardy, se entrecruzan una serie de acontecimientos que corresponden, en su esencia, con las rápidas secuencias de Gold y que acaban acarreado el suicidio de Eustacia y la muerte de Wildeve intentando rescatarla. En el filme se condensan acontecimientos clave afines a la novela, aunque se presenten alterados tanto en orden cronológico como en otros aspectos que se elige no escoger para mostrar. O que se elige mostrar de otra manera. Una de estas alteraciones, como se verá, es minorizar el protagonismo de Tamsim en el intento de rescate de Eustacia y Wildeve.

Elección que, consciente o no, recuerda el protagonismo menor que tienden a tener las protagonistas femeninas en el cine. Situadas a ser, muchas veces, meros complementos de la trama, casi como atributos que caracterizan al hombre o fetiches de su deseo. Como se vio en el marco teórico, la posición escindida de la mujer en el cine se concretaba en la *estructura genérica de la mirada del hombre*, donde el hombre es el portador de la acción de mirar y la mujer el objeto pasivo que se contempla (Pérez Rúa, 2000). En este sentido, se ha ido viendo en el análisis como en la adaptación se ha ido alterando situaciones con la consecuencia de que actos que en la novela eran realizados por mujeres, han pasado a ser realizados por hombres en el cine. Curiosamente –o no tanto–, un novelista decimonónico decidió dar más protagonismo y fuerza a un personaje secundario como Tamsim, en lugar de que lo hiciese un cineasta contemporáneo.

En paralelo, las alteraciones del cineasta también se deben a que, debido a los cortes quirúrgicos que se hacen de algunos pasajes de la novela, es necesario inventar ciertos aspectos para que no se noten los puntos de sutura en el metraje del filme. Gold, en las secuencias que acaban conduciendo al suicidio de Eustacia, demuestra su “pericia para emplazar perfectamente la cámara según los requerimientos de la escena” (López y Vilaboy, 2011, p.49). A pesar de las ya anunciadas alteraciones, la cámara actúa con fidelidad analítica, respecto a la obra original, con toda la crudeza necesaria, hurgando en la tragedia, sin edulcorar ni economizar el dramatismo que emana de cada secuencia

final. El director británico rubrica la escena del suicidio de Eustacia apoyándose en los discursos fílmicos que se desmenuzarán en el siguiente subapartado.

Análisis del suicidio filmado de Eustacia y su relato de origen

Las secuencias que conducen al suicidio de Eustacia se hallan todas bajo el negro manto de la oscuridad y la tormenta. Vuelve a ser la noche de las hogueras y Wildeve se ha vuelto a acercar a la que arde en casa de Eustacia. Este hecho remarca, en los dos medios narrativos, que ha pasado un año desde el inicio del relato. Si en sus inicios la hoguera fue encendida por la protagonista para llamar al amado, en este caso la ha encendido Charley para animarla. En el filme éste lo hace con su consentimiento mientras que en la novela la enciende sin que ella lo sepa, cosa que a ella le desagradaba y la pone en guardia porque no quiere que Wildeve lo entienda como una llamada y vaya a buscarla. Volviendo al simbolismo del fuego de la hoguera como pasión sexual, aquí se representa cómo la de Eustacia se ha apagado y ha de ser encendida por otros. No se encuentra con fuerzas para encender por ella misma su fuego sexual/vital.

Wildeve, pensando que ha sido ella quien ha encendido la hoguera, se acerca a la misma para pedirle perdón a la protagonista. Se siente culpable de los acontecimientos que Eustacia está viviendo debido a la impulsividad que le llevó a perseguirla de nuevo. Recuérdese que él fue la causa de que Eustacia no abriera a la Sra. Yeobright. Tanto Hardy como Gold recogen la desculpabilización que ella hace de los actos de él, diciéndole que es el lugar, y no él, el culpable. Así, se vuelve a culpar al destino concentrado en el paraje y el tiempo de Egdon Heath y a, a la vez, al microcosmos humano que les rodea. Crítica de Hardy, también, al ambiente social y convencionalismos de la época. Gold recoge la desesperación de Eustacia descrita por Hardy en unos primeros planos de su llanto. Es en esos momentos que Wildeve le propone la huida. Eustacia acepta su ayuda. Se le cae una cinta roja del pelo que es recogida por una Susan Nunsuch que les espía entre los árboles.

La escena siguiente se inicia con un plano de contexto de una choza en medio del páramo, iluminado por un rayo de la tormenta. Una secuencia del habitáculo interior de la choza rebela a un niño enfermo y a Susan Nunsuch entrando en la habitación mientras, en un plano medio corto que enfoca a madre e hijo, ésta le dice a que pronto

se curará. En el mismo plano estruja la cinta roja de Eustacia. La cámara, en un primer plano, se centra en el fuego de la chimenea mientras se ve cómo se acerca la cinta roja que se va quemando. Aparecen unas tijeras que la cortan y un primer plano del rostro de Susan Nunsuch que es quien está realizando esta acción de brujería.

Tanto en la novela como en el filme, se refleja la ironía de que la verdadera bruja, en ambos medios, ha sido Susan y no Eustacia. En la novela, no obstante, realiza una descripción más puntillosa del acto, que en este medio escrito es a través de la descripción de todo un largo ritual que recuerda al vudú. Estas secuencias previas al suicidio de Eustacia pueden verse recogidas a continuación, a través de aquellos fotogramas que encuentro más paradigmáticos (ver Figura 533):



Figura 53: Escena previa al desenlace del suicidio. Gold. 1994.

A partir de este presagio de muerte anunciada, que se constituye como otro símbolo de predeterminación, se precipitan vertiginosamente las secuencias que llevan al suicidio. En un plano medio se ve al Capitán Vye en su casa, limpiando sus armas. De repente, se oye como llaman a la puerta. La cámara sigue los movimientos del Capitán Vye levantándose y dirigiéndose a abrir. Cuando la abre, en un plano medio, se visualiza como le entregan una carta. Se detiene dubitativo delante de la escalera que conduce a la habitación de Eustacia pero, finalmente, la cámara sigue sus movimientos hasta la repisa de la chimenea donde la coloca delante del reloj. Gold utiliza el reloj como un recurso para marcar, no sólo el paso del tiempo, sino especialmente que se inicia un desenlace a contrarreloj. A continuación, se ve a Eustacia, con un pequeño fardillo, bajando sigilosamente la escalera, para coger su capa y escabullirse por la puerta. La voz *en off* de Clym recoge el contenido de la carta, mientras la cámara, en un pequeño travelling, la va enfocando encima de la chimenea delante del reloj. La

secuencia se va fundiendo con un primer plano de la carta donde se ve, en su envés, el nombre de Eustacia.

A continuación, aparece un plano medio del Capitán que ha oído el abrupto portazo de una puerta y se gira a mirar la carta con estupor, dándose cuenta que Eustacia no la ha cogido. Fugaz travelling del exterior que enfoca a Eustacia caminando bajo la lluvia. La imagen se funde con un plano medio largo de Wildeve en su calesa, azuzando al caballo. Un rápido zoom enfoca, bajo la cortina de lluvia y los relámpagos, la ventana de la posada donde se entrevé la figura de Tamsim. Se alternan planos de Eustacia y Wildeve como recurso que anuncia que van cada uno al encuentro del otro.

Primer plano del Capitán Vye bajo la lluvia. Plano medio de Clym sentado en un sillón en su casa. La cámara se desplaza, en travelling, hacia la derecha para enfocar la entrada de una Tamsim desesperada. Mientras corre hacia Clym, le informa a éste que el Capitán Vye ha ido a su casa para comunicarle que Eustacia ha desaparecido. Tamsim cree que está huyendo con su marido porque también lo ha visto salir de casa. Travelling de la carreta de Venn, delante de la cual pasa la calesa de Wildeve, y plano medio de la figura del *reddleman*. Estos planos de Venn son un recurso de Gold para introducirlo en la trama final, dando a entender que empezará también a buscar a los fugitivos. Plano medio de Eustacia apresurándose bajo la lluvia al que le sigue un plano medio de Clym y Tamsim en pleno aguacero. Panorámica del puente que se ilumina con un relámpago para posteriormente ver aparecer a Eustacia encima de él, apoyándose en su petril. Primer plano de su rostro compungido envuelto en una cortina de agua, mientras se ve una cascada detrás de ella. Primer plano de las aguas embravecidas y serpenteantes del río, como presagio de su funesto final, que se alternan de nuevo con un primer plano de su rostro desesperado.

La cámara se desliza para cambiar su enfoque hacia la orilla donde a través de una panorámica se observa la llegada de la calesa de Wildeve. Se alterna con un plano general de Eustacia sobre el puente que pronuncia su nombre, con un turbado y casi inaudible hilo de voz. Primer plano del rostro de Wildeve que se gira al presentirse llamado. Cambio de enfoque, en un plano de dos, hacia Tamsim y Clym acercándose. Tamsim mira a su marido mientras Clym pregunta dónde está Eustacia en un plano de grupo que los encuadra. Tamsim, apunta con su dedo hacia delante, mientras Clym grita el nombre de su esposa. Sendos primeros planos de Eustacia, Wildeve, Tamsim y Clym, que al intuir lo que va a hacer su mujer, le grita, intentando, en vano, disuadirla. Alternancia de primeros planos de los rostros de los protagonistas, donde se ve a

Eustacia negando con la cabeza y primer plano de Wildeve, mientras se oye la *voz en off* de Clym preguntando “¿qué ha pasado?” (1h. 40’46”).

Se puede interpretar con ello que Gold recurre a estos tres primeros planos para enfatizar el triángulo amoroso. Siguiendo el concepto de fuera de campo de Lauretis (1987), se podría reinterpretar que se enfoca a los dos hombres que han propiciado su suicidio. Por una parte, Clym por haberla hecho sentir culpable por la muerte de su madre sin asumir, hasta demasiado tarde y de forma indirecta (vía epistolar con mensajero), su parte de responsabilidad. Por otra parte, Wildeve que estuvo jugando entre dos mujeres. Yendo, un poco más allá en esta reinterpretación del fuera de campo, estos dos hombres han encarnado actitudes propias del patriarcado: paternalismo, condescendencia, escopofilia o cosificación sexual, engaño y abandono y las diferentes formas de violencia de género ya comentadas a raíz de la famosa pelea analizada con anterioridad.

Por mediación de una elipsis, vemos el puente vacío y se deduce, por tanto, que Eustacia se ha tirado de él. En plano fijo, se ve a los dos hombres apresurándose hacia la orilla y, mediante otra elipsis, se los acaba viendo junto a Tamsim. Plano de contexto de las virulentas aguas del río hasta que la cámara se desplaza, mediante una panorámica vertical, en función del cuerpo inerte de Eustacia que se desliza por el río en posición supina, sugiriendo una nueva Ofelia. Alternancia de planos en travelling entre el río, el cuerpo de Eustacia y los tres personajes mencionados descendiendo por la orilla en la misma dirección en que va flotando su cuerpo. Cuerpo que a veces se visualiza y otras se sumerge entre los aguas de los rápidos fluviales.

Finalmente, Wildeve, desciende saltando entre las piedras de la poza al que ha llegado el cuerpo de su amada, al mismo tiempo que se quita el sombrero y el gabán, lanzándose al río mientras su mujer le grita que no lo haga. Clym se sumerge después de Wildeve. Primer plano del rostro de Eustacia velado parcialmente por el agua. Wildeve y Clym nadando hacia ella. Mediante una nueva elipsis se visualiza a Tamsim en la orilla con un Venn que corre hacia ella preguntando “¿qué ha pasado?”. Éste, quitándose el sombrero, se precipita al agua por el mismo lugar donde lo han hecho los dos hombres. Alternancia de planos de los hombres nadando a contracorriente y el rostro de Eustacia. Secuencia que se acaba enfatizando con un primer plano del rostro de Tamsim en la orilla, mostrando su horror y su preocupación, reforzando así la empatía de lxs espectadorxs.

Wildevé y Clym llegan donde está Eustacia justo en el momento en que el primer plano de su rostro nos muestra como su cabeza colisiona contra una roca que frena su descenso. Este primer plano de su belleza, más aquellos planos que la filman surcando las aguas, se pueden asociar a la fascinación de la iconografía de la *bella muerta* decimonónica ya mencionada en la presente investigación. Estos planos que protagonizan gran parte de su muerte, crean una fascinación morbosa en la/el espectadorx vinculada a un fetichismo escopofílico casi macabro.

Plano medio en el que se registra como Wildevé se hunde mientras Clym intenta agarrarle por detrás. Mediante diferentes elipsis, la/el espectador va deduciendo como Wildevé³⁹⁰ y Clym están a punto de ahogarse hasta que llega Venn y va sacando los diferentes cuerpos del agua en el siguiente orden: Wildevé, Eustacia y Clym. Importante destacar que cuando Venn saca a este último lo coloca en medio de los antiguos amantes. De nuevo, un recurso de Gold que alude al triángulo amoroso y al orden cronológico en el que se han ido relacionando entre ellxs. Las escenas del rescate se han ido alternando con una Tamsim recorriendo el puente y la orilla, clamando el nombre de su esposo, hasta que llega al cuerpo ahogado de éste y le abraza. Mientras, un primer plano de Venn, observa la escena cerrando el segundo triángulo amoroso que existe en la novela. El rostro de Venn, impregnado de tiza roja, va recuperando su color gracias al agua. Presagio de que dejará su oficio, recuperará su aspecto normativo y se casará con Tamsim.

De hecho, el final de la toda la escena viene marcado por su rostro destiñéndose a la par que se funde con la escena de su futuro matrimonio con ella, donde se le verá con un aspecto normativo recuperado. Así finaliza, su expiación amorosa que empezó con el rechazo de ella a casarse con él y le condujo a hacerse *reddleman*. Él, que ha mirado por los intereses y el bienestar de su amada durante las dos narrativas, aunque fuese a costa de ir en contra de sus propios intereses amorosos, recibe su premio. Se realiza un énfasis del *buen amor* como sacrificio que comportará su *happy end*, ensalzando otra perspectiva del amor romántico.

Antes de que llegue este final, aparece un primer plano de Clym expulsando el agua de sus pulmones y girándose hacia el cuerpo inerte de Eustacia. Se arrastra hacia él, delante de la indiferencia de Tamsim y Venn, hasta que abraza su bello cuerpo inerte.

³⁹⁰ Se alterna un primer plano de Wildevé cuya cabeza choca con la misma roca que frenó a Eustacia. Se puede interpretar que esta roca alude que han sido circunstancias parecidas –vinculadas al paraje de Egdon Heath– las que les han frenado en sus anhelos vitales. Se puede volver a asociar que Wildevé es una proyección de Eustacia en una nueva *anagnórisis*.



Figura 54: Escenas del suicidio de Eustacia. Gold. 1994.

Todas estas secuencias que pertenecen al desenlace final, difieren de la novela original en diferentes puntos ya que Gold utiliza recursos alternativos para economizar el relato, sin perder la esencia de la trama. A saber:

- 1) Gold, debido a las propias limitaciones que el medio fílmico impone, no narra los pensamientos que Eustacia va teniendo a lo largo del camino y que hacen que cambie su intención inicial de reunirse con Wildeve a arrojarse al río. Por una parte, la escritura de Hardy permite ver la impulsividad de Eustacia de salir bajo la lluvia aunque esté mal equipada para ello. Por otra parte, de pronto se ha dado cuenta, rompiéndose su ingenuidad bovática, de que no dispone de peculio propio y sin ello no puede ser independiente. No quiere huir con Wildeve aunque, como se menciona en la novela, ahora sea rico ya que no lo considera con la suficiente clase ni a su mismo nivel. Pero se siente una aprovechada si

sólo acepta su dinero y se va sin dejar que la acompañe. El precio a pagar para su abundancia material es entregar su sexualidad al hombre que provee. Vuelve a encarnar el prototipo de los personajes femeninos de Hardy, que a pesar de ser mujeres fuertes e inteligentes, incluso más que los hombres, sólo pueden vivir mediante ellos (Goater, 2014). Esta dificultad en su independencia, puede interpretarse como una crítica de Hardy al orden social imperante con su correspondiente moral burguesa.

- 2) Gold elude que Tamsim es madre y que cuando va a buscar a Clym lo hace con su hija. En la novela es importante su maternidad por dos hechos clave:
 - a. su bebé es niña, hecho que ha decepcionado a Wildeve que esperaba un varón. Esta frustración paterna rebela la jerarquía binaria entre hombre y mujer y el deseo de engendrar varones para perpetuar la línea patrilínea de descendencia, cuya importancia ya se ha remarcado en el marco teórico.
 - b. La maternidad de Tamsim enfatiza una división entre la mujer esposa/madre que sigue los cánones convencionales del ángel del hogar, frente a una Eustacia que no es madre y que se ha casado con reticencias. De hecho, antes de casarse, en la novela le advierte a Clym que ella no es el prototipo de la *buena esposa*. Este hecho remarca el carácter libre y fuerte de Eustacia y su rechazo a los mandatos de género de la época, todo y que no llega a romper abruptamente con las reglas.

El hecho de que Gold eluda la citada maternidad puede significar que, en el contexto en que se rodó la película, el mandato de la maternidad, todo y ser aún existente, no era un elemento tan crucial como en la época finisecular. Es decir, la distinción entre esposa/madre y esposa/ no madre, no marcaba tanto una distinción entre “buena/completa” y “mala/incompleta” mujer. El bovarismo de Eustacia no le “permite ser” una mujer “completa”. Sus fantasías se deben a no tener un mundo interior centrado, a la par que las acusaciones de hechicera la remiten a la *femme fatale*. Tamsim encarna el rol de Buena Madre al que alude Donapetry (2006) en la clasificación de los papeles femeninos en el cine.

- 3) En la novela, el Capitán Vye, que también recibe la carta, decide dársela al día siguiente a Eustacia pero ésta es su única participación en el desenlace final.

Tamsim no es avisada por él, sino que al ver como Wildeve coge dinero y se va de casa, decide, por su propia iniciativa, ir avisar a Clym. Su papel por tanto, es mucho más activo en la novela que en el filme.

- 4) Al mismo tiempo, en la novela, una vez Clym ya se ha ido a buscar a Eustacia y a Wildeve, Tamsim decide ir también a buscarles llevando otra vez a su hija consigo, remarcando su amor materno-filial al no querer dejarla sola o con otra cuidadora. Es, en su búsqueda a solas y bajo la lluvia, que por el camino se encuentra al omnisciente Venn que tanto en la novela como en el filme hace la función de conector³⁹¹.
- 5) Eustacia no se tira desde el puente, sino desde la presa de Shadwater Weir, cuya compuerta acaba cediendo también bajo la tormenta. En la novela esta presa cumple una función simbólica relacionada con todo aquello contenido que al final explota, como metáfora de las diferentes represiones existentes en la novela, especialmente encarnadas en Eustacia. El agua, como se había mencionado en el marco teórico (Pérez Rúa, 2000; Vieco, 2016), alude también a la sexualidad, tanto en su vertiente física como en su versión de pulsión creativa. A la vez, denota la movilidad, la limpieza y el devenir del tiempo.
- 6) En la novela, es Wildeve el primero que llega a la escena del suicidio y el que se arroja al agua desde el mismo punto en el que lo ha visto hacerlo a Eustacia. En cambio, como Hardy remarca, Clym y Venn llegan después entrando al río por otros puntos menos peligrosos, quitándose parte de la ropa. Así se subraya la caracterización impulsiva e irracional de Wildeve y de Eustacia, delante de la fría calma racional de Clym y Venn.
- 7) Venn rescata a Wildeve y Clym a la vez, puesto que este último está agarrando a Wildeve en un intento de salvarlo. A su vez, con la ayuda de dos hombres avisados por Tamsim, dragan el río con una pértiga para sacar el cuerpo de Eustacia. Otra vez Tamsim tiene un papel más relevante y activo en el salvamento del que Gold le otorga. Parte de este protagonismo, Gold lo ha desplazado al Capitán Vye o adjudicado con más fuerza a Venn. Tamsim, en las escenas fílmicas, menos cuando va a avisar a Clym advertida por el Capitán, no tiene ningún otro papel decisivo, a diferencia de la novela. En el filme cumple

³⁹¹ El término “conector” fue acuñado por el crítico y poeta inglés E. M. Foster en su célebre ensayo *Aspects of the novel* (2010 [1927]). Se refiere a un personaje que, aunque no es crucial por sí mismo para los acontecimientos principales de la novela, produce o hace posible estos acontecimientos.

más un papel de complemento de las acciones de los hombres y de subrayar las emociones de éstos a través de su “femenina” emotividad. Recurso que es, una vez más, una plasmación del proceso de feminización que se recrea en el cine.

- 8) Finalmente, otra diferencia entre la novela y el filme, es que Gold elude la vigilia de los cuerpos ahogados en la posada de Wildeve. Es ahí donde Clym recupera la conciencia. En estos pasajes de Hardy, se encuentran muchos más personajes convirtiéndolos en más sociales/comunitarios. Se encuentra el médico, la sirvienta, los dos hombres que participaron en el rescate y Charley. Al mismo tiempo, Clym asume la responsabilidad de la muerte de su mujer y de su madre. Sentimientos de culpa que serán cruciales para que termine convirtiéndose en predicador como forma de expiación. La frustración de Clym es que nadie más lo encuentre culpable de sendas muertes. El resto de la sociedad, inconsciente del peso social que ha llevado a la muerte a estas dos mujeres, lo absuelve.

Margaret Higonnet (1993), remarca, en su análisis feminista sobre la obra literaria de Hardy, que puede resultar extraño para lectorxs actuales el hecho de que una chica de 20 años, como Eustacia, se arroje a un arroyo por no encontrar su pareja “ideal”. Para ella, esta extrañeza se debería, tal vez, a que lxs lectorxs modernxs tienen una visión menos romantizada del amor. No obstante, Hardy también remarca que Eustacia se angustia, de pronto, al saber que no tiene dinero propio. Se puede interpretar que se vuelve consciente de que su independencia nunca va a ser real, ya que dependerá siempre de un “otro” masculino para poder cumplir sus anhelos. Esa pareja ideal que remarca Higonnet, por tanto, es difícil encontrarla en una sociedad patriarcal y jerarquizada.

Por otra parte, Eustacia llega a la decisión de la muerte debido a una depresión motivada tanto por sentimientos de culpa como por el tedio vital. Éste deriva de la toma de consciencia de su situación como mujer en un sistema burgués androcéntrico. Esta revelación rasga, para siempre, su bovarismo y se da bruce con la cruda realidad. Su suicidio, ¿es un suicidio por amor o por la desesperación de su situación vital como mujer que se da cuenta que no podrá ser libre? Mientras su bovarismo la sustentaba en vida; la ruptura de toda ilusión, la realidad vista como tedio mortal, es la que le lleva a la muerte. “Curarse” del bovarismo y entrar en la cruda realidad, irónicamente, supone la elección del suicidio.

Otra ironía de la obra, es remarcada por Garver (1988) al exponer que tanto Clym como Wildeve sean los que intentan rescatar a Eustacia cuando son, justamente, los que ahora más alejados de ella se encuentran. La ironía se recrudece cuando ninguno de ellos lo consigue, casi mueren en el intento, y al final es Venn, como conector de Hardy en la trama, quien les salva a ellos. Se puede añadir al aporte de Garver, el hecho de que Wildeve muera ahogado y de que Clym casi no sobreviva al seguir los pasos de Eustacia. Se puede interpretar que la caída en desgracia de los dos hombres ha sido provocada por seguirla en sus ilusiones y fantasías, remarcando el carácter de la sexualidad femenina como destructiva. Clym, acaba convirtiendo su desgracia en virtud, remarcándose así que ha pasado de ser un personaje de mente a un personaje de espíritu. Su amor ya no se da hacia una mujer en concreto sino hacia toda la humanidad. En cambio, Wildeve no ha podido pasar de ser un trágico personaje de carne y destino.

Tanto en la novela (Cap. 1 y 4 del Libro 6) como en el filme, el epílogo de *happy end* que corresponde a la boda de Tamsim y Venn es un añadido para satisfacer al público. En la novela, el mismo Hardy advierte sobre este hecho en un pie de página dejando a escoger a la/el lectorx el final que prefiera y aludiendo a que se sintió presionado a cambiar el final añadiendo ese matrimonio³⁹². En el filme, se resume el compromiso y la boda de Tamsim en los minutos finales (ver Figura 55). En las dos tramas, Clym acaba siendo un predicador ambulante (ver Figura 55). En la película se le escucha dando su discurso final y en la novela, en cambio, se alude sólo a ciertos contenidos de los discursos, sin entrar en demasiados detalles sobre los mismos. El único párrafo que recoge una parte de este discurso habla sobre la relación materno-filial.

En cambio, el cineasta se extiende más que el novelista haciendo un alegato a la belleza del amor (romántico) que no existe en el texto original. Esta reconversión se puede entender debido a la diferencia histórico-contextual en que se realizaron las dos obras y que pone en duda la tesis antes aludida de Higonnet (1993) sobre que ahora tengamos una visión menos romántica del amor. Este alegato final, en *Gold*, se acerca más a una visión más libertaria del amor del cual dice que siempre debe darse pero

³⁹² En la edición inglesa (Oxford World's Classics, 2008) aparece una nota al pie de página de Hardy sobre este aspecto: "The writer may state here that the original conception of the story did not design a marriage between Thomasin and Venn. He was to have retained his isolated and weird carácter to the last, and to have disappeared mysteriously from the heath, nobody knowing whither Thomasin remaining a widow. But certain circumstances of serial publication led to a change of intent. [Readers can therefore choose between the endings, and those with an austere artistic code can assume the more consistent conclusion to be the true one". (Hardy, 2008, p. 440).

nunca tomarse y sobre la importancia del perdón porque la vida es corta. Discurso con tintes románticos, al mencionar que la belleza nunca muere y, una vez lo dice, se ve un plano de Eustacia en el páramo como una póstuma visión. En cambio, los contenidos de las prédicas a las que alude Hardy serían más extrañas a ojos contemporáneos, ya que versaban sobre temas “morally unimpeachable” (Hardy, 2008, p.389). A la vez, en la novela, Clym deja todo su patrimonio a Tamsim y, por tanto, le concede una mayor independencia patrimonial a pesar de su matrimonio con Venn.

Cabe remarcar que, una vez muerta su mujer, y no por azar, Clym recupera la visión. Nueva alegoría, más fuerte en Hardy que en Gold, de la ceguera del amor bovérico. Amor bovérico y narcisista que podría ser un sinónimo de amor romántico. De hecho, en la visión que Clym tiene de Eustacia, ella se presenta como a él le gustaría que hubiera sido en vida. Recupera su visión de ella, una vez que la muerte no le puede contradecir. Ella, vestida como una aldeana más, lleva un traje claro y le sonrío mientras él predica.



Figura 55: Escenas finales. Gold. 1994.

Conclusiones preliminares de *The Return of the Native*

En resumen, la adaptación de Gold es bastante fiel a la novela original a pesar de algunas alteraciones que son debidas, no sólo al medio narrativo audiovisual, sino que también responden a la época en la que han sido rodadas. Aunque conserve aspectos clásicamente decimonónicos en la ambientación y en las formas de relacionarse, a veces se introducen aspectos que podrían considerarse anacrónicos. Respecto a la

concordancia victoriana, existen ejemplos de su plasmación cuando tanto al final de la novela como del filme, Clym le da a Charley un mechón de pelo de Eustacia para que la recuerde. En cambio, en el filme aparecen más pudoricios al resaltar contactos (abrazos, intentos de besarse...) entre una Eustacia, ya casada, y su ex amante Wildeve que no aparecen en la novela. Aunque novela y filme tengan tintes románticos, paradójicamente el filme los realza más. La obra de Hardy destila mucha más crudeza que un filme que edulcora los momentos más duros: como la culpa y el tedio mortífero de Eustacia; la depresión de Clym; el enamoramiento obsesivo y casi degradante de Wildeve cuando Eustacia se convierte en su amor imposible y la competición amorosa entre las mujeres por los hombres. Competición vertebrada por los celos que no sólo se desarrolla entre Eustacia y Tamsim, sino también entre la protagonista y su suegra. Se compite por los hombres a través de los cuales cada una quiere independizarse, delante de un orden social que les impide la autonomía y la independencia. Visión androcéntrica sobre las mujeres que las representa como enemigas, en lugar de como aliadas vinculadas por la sororidad.

Uno de los tintes más románticos en la novela, como se ha anotado, se expresa en el final con el discurso amoroso de Wildeve y la imagen de Eustacia. El final, como conclusión, difiere de la novela y de las intenciones de Hardy. En este aspecto, añadiría otro matiz a la aseveración de Higonnet (1993) cuando ésta dice que en nuestra época se vería extraño que una mujer se suicidara porque no encuentra su “pareja ideal”, puesto que el propio filme exalta el amor romántico de una forma más encumbrada de lo que Hardy lo hace en su novela. Es decir, he querido remarcar que los motivos suicidas de Eustacia van más allá del amor y que la afirmación de Higonnet, sobre que el amor romántico ha perdido fuerza, se puede poner en entredicho al menos dentro de la ideología amorosa hegemónica que gran parte de las películas actuales aún traspasan a día de hoy.

Hardy construye personajes que son *cuasi persona-individua* en el sentido que sus personalidades ya están definidas y son los acontecimientos los que nos muestran su carácter psicológico. Gold, en cambio, remarca más la relación dialéctica entre cómo se construyen los personajes en función del ambiente y los acontecimientos. Hardy construye personajes simbióticos entre *personajes de destino* y *personajes de carne, espíritu y mente*, que se ven encarnados no sólo en Eustacia, Wildeve y Clym, sino también en personajes secundarios como Tamsim, la Sra. Yeobright y Venn. Todxs ellxs, son personajes complejos, que afrontan diferentes dilemas morales que Gold

simplifica o elude en el film, mostrando personajes más planos especialmente en los personajes de Tamsim, la Sra. Yeobright o Venn. En este sentido, y como se ha remarcado, mujeres como Tamsim pierden gran parte de su capacidad de agencia en el filme, al igual que el resto de las mujeres se presentan con caracteres menos fuertes de los que tienen en la novela, creándose una lectura conservadora y menos transgresora que la obra original, todo y su intento de fidelidad y de coherencia con la misma.

El protagonismo central recae en Eustacia, como personaje fuerte y poderoso, incluso más que los hombres. Hecho que se recalca más en la narrativa de Hardy que en el filme, donde éste componente de fuerza se relativiza y edulcora. La “masculinización” de Eustacia en Hardy no hace que pierda su *hiperfeminidad*. Al conjugar estos valores dispares de género: fuerza y sensibilidad, pasión sexual activa y seducción “pasiva”, encarna la *femme fatale* al subvertir los roles sexuales y convertirse en un peligro. Ella es consciente de su poder sobre los hombres e intentar usarlo en su provecho la convierte en una “bruja” en las narrativas de la época. Poder que utiliza, en este mismo sentido, para cumplir unos anhelos amorosos y sus tentativas de escape y movilidad social que, al frustrarse siempre por fantasiosos, la conducen al tedio mortal, a la llamada de la nada y al suicidio. Acto último donde se conjuga tanto la culpa y el tedio, como la rebelión ante el rol social que se le impone como mujer. Su bovarismo, su capacidad de imaginar, visto más como una “maldición” que como una bendición que le permitiría crear lo que aún no es, la conduce a la muerte en vez de a la creación de una nueva vida. Así se convierte en un ejemplo literario de la que una mujer no debe hacer, so pena de caer en desgracia. Advertencia que cumple una función, de forma consciente o no, de mantener la opresión y la docilidad femenina.

No obstante, y al mismo tiempo, de su muerte se pueden crear contradiscursos que denuncian las condiciones de vida materiales de las mujeres, su falta de independencia, el absurdo de las convenciones sociales y la desvirtuada noción del amor romántico que esclaviza en lugar de liberar. Su muerte, por tanto, tal y como indica López y Vilaboy³⁹³ (2011): “es el saldo a pagar por el espíritu inadaptado a la cruenta realidad terrenal” (p.258). Su suicidio, es la consecuencia final de la disolución de su ser en el tedio. Entendido, éste, como un vacío, un estado de anomia –recuperando el concepto de Durkheim (2012 [1897])–, donde se pierde todo orden y toda referencia. El

³⁹³ Los autores se refieren con esta sentencia a la protagonista del filme *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) y que también se puede extrapolar a Eustacia.

poder disciplinario³⁹⁴ de la comunidad, que la lleva al ostracismo, la arrastra también a esta anomia que acaba paradójicamente siendo, a través de la negación de su ser, su única forma de afirmarse.

Las encarnaciones del orden social o del superyó fiscalizador

A su vez, la Sra. Yeobright, Venn y Susan Nunsuch encarnan diferentes versiones tanto de la mirada fiscalizadora del orden social como de las voces del superyó. En la novela se refuerza más esta función a diferencia del filme. La Sra. Yeobright encarna, en Hardy, la mirada convencional en sus puntos de vista, que versan tanto sobre cuál debe ser el éxito socialmente aceptado (el ascenso social en vez de la realización personal), como cuáles deben ser los matrimonios convenientes dentro del orden burgués: aquéllos que se realizan entre personas iguales en el sentido de clase social. Es tan rígida en sus cánones morales como su hijo Clym lo es en los propios. Esta equidad en su dureza, que los convierte en *personajes de mente*, los aleja al mismo tiempo, ya que cada uno encarna diferentes códigos morales. La intención de Clym no es ascender socialmente sino darse a los pobres como salvador de un orden social corrupto, el mismo que lo acaba convirtiendo en un *personaje de espíritu*. Sus motivaciones lo hacen encarnar un tipo de bovarismo más ligado a Don Quijote, a pesar de que nunca termine de perder del todo la cordura racional del “hombre moderno”.

En el filme, Gold recoge distintas sentencias textuales en la boca de la Sra. Yeobright que la encarnan como inconsciente colectivo del orden moral burgués. A la vez, profiere profecías precognitivas y deterministas: la ceguera de Clym, la muerte que va a ir en busca de Eustacia, entre otras. Otros recursos que utiliza Gold para sugerir esta función de la Sra. Yeobright, es a través de la gestualidad corporal y de primeros planos que la convierten en una jueza omnipresente. Su gestualidad es rígida, sus ademanes son duros, la expresividad de su rostro muestra reproches silenciados que en la novela se expresan en sus pensamientos. En relación a los primeros planos de ella, aquellos que la sitúan como jueza en el filme, se pueden resaltar, entre otros, el encuadre de su rostro en una ventana cuando Clym y Eustacia se casan o el primer plano que se hace de ella cuando Eustacia no le abre la puerta.

³⁹⁴ Recuperando el concepto foucaultiano de *poder disciplinario* sobre los cuerpos.

Por su parte Venn, como se ha dicho, ejerce de conector tanto en la novela como en el filme. Tiene un carácter ambiguo y liminar debido a su profesión de *reddelman* que lo convierte a un personaje “rojizo”, en alusión a un aspecto no normativo, que lo sitúa en los márgenes de la sociedad, no obstante se gane muy bien la vida. Su posición en estos márgenes le permite “mirar” y moverse con libertad, casi asociado con la figura nómada del gitano libre que traspasa las fronteras. Es también un juez, especialmente en la “relación amorosa” entre Tamsim y Wildeve, juzgando los modales libertinos de este último y velando toda la novela por los intereses de ella. Juzgar a Wildeve implica juzgar a Eustacia y aliarse también con los intereses de Clym. En la novela se remarcan sus acciones y pensamientos, su amor incondicional por Tamsim desde antes de convertirse en *reddleman*³⁹⁵. En el filme, al igual que con la Sra. Yeobright, tanto su función de conector como de juez social, se plasma a través de conversaciones casi textuales entre Venn y Eustacia o entre éste y Tamsim o con la Sra. Yeobright. También aparece su función de juez con primeros planos que espían situaciones.

Este también es el caso de Susan Nunsuch con primeros planos de ella espiando los movimientos de Eustacia o cuando la señala acusadoramente como hechicera en la noche de las hogueras. En el filme, ella encarna especialmente estas acusaciones de brujería que en la novela están más diluidas entre la mayor parte de los aldeanos del páramo. Gold recoge a su vez la ironía de que Susan tilde a Eustacia de bruja cuando, serán sus propias sospechas y supersticiones, las que la acabarán llevando a ella a realizar un acto de brujería, el cual puede asociarse con otro presagio de su suicidio. Encarna, a su vez, el ostracismo social que se lleva a cabo alrededor de Eustacia al no encajar ésta en las convenciones sociales debido tanto a su libertad de movimiento por los páramos, como a su capacidad activa de seducción, transgrediendo con su actitud la dicotomía público/privado y la pasividad femenina.

El paisaje, como se ha mencionado, es un personaje más que, especialmente en la novela, sirve para caracterizar a sus protagonistas. En la narrativa de Hardy se hacen descripciones, alguna de ellas casi simbióticas, entre personajes, comunidad y paisaje. La relación conflictiva de Eustacia con el paisaje refleja, asimismo, sus conflictos interiores. En la novela se realza, así, su bovarismo espacio/temporal: no sólo no ser aquello que ella cree o anhela ser, sino que tampoco está ni en el lugar ni en el tiempo

³⁹⁵ De hecho, se convierte en *reddelman* cuando Tamsim, en un momento anterior al desenlace de la novela, se niega a casarse con él intuyendo de que su tía se negará a este matrimonio por la diferencia social que existe. Hardy remarca que Venn escoge un oficio marginal como expiación de su mal de amor. Otro componente romántico de la narrativa del literato inglés.

donde cree que debería estar. Sobre su relación de odio/desprecio hacia el páramo, ésta emoción sirve para resaltar a su vez su anunciada incompatibilidad con Clym. Es más, su desprecio al páramo acabará sintetizando su desprecio a Clym, especialmente cuando éste se funda con el paisaje como recolector de aulaga y pierda, así, aquello que Eustacia le atribuye y que le distinguía de Egdon Heath. Gold, registra el paisaje como otro personaje marcándolo de forma casi perenne dentro del filme a través de planos de contexto, planos panorámicos y sucesivos travellings; especialmente del río, donde se acabará arrojando Eustacia.

Simbología en narrativas escritas y audiovisuales

Finalmente, tanto en la novela como en la película, una serie de símbolos recorren ambas narrativas. Símbolos que a veces son comunes y otros se distancian. Entre ellos encontramos el catalejo de Eustacia que, como se había justificado, en la novela se asocia al *peeping hole* –al igual que la chimenea donde Eustacia oye por primera vez hablar de Clym–, mientras que en el filme se utiliza más en términos escopofilicos. En este sentido, el catalejo en Gold recoge el placer de Eustacia de observar, que se traspa a la escopofilia de la/el espectadorx. Subversión, quizás no consciente, de la escopofilia masculina. En cambio, el reloj de arena de Eustacia, que sirve a Hardy como paradoja de la relación que la protagonista tiene con el tiempo y el destino, no aparece en el filme. Posiblemente por la distancia que este símbolo tendría a ojos contemporáneos. Sumado a la complicación de introducir este símbolo de forma visual, sin la explicación pertinente sobre el significado que le otorga Eustacia a través de la escritura de Hardy.

El túmulo de Rainbarrow es otro símbolo paisajístico de Hardy eludido en el filme, seguramente debido a la complejidad de introducirlo en la narrativa audiovisual. Este túmulo, remite al paganismo y los mitos druídicos, siendo un punto amoroso de encuentro recurrente. El balneario de Budmouth y París son otros lugares simbólicos que crean una analogía contrapuesta con Egdon Heath en la novela. En el filme casi no se menciona el balneario, origen de Eustacia y de sus sueños fastuosos, remarcando eso sí, la importancia mítica que París tiene en el imaginario de ella. Gold también utiliza

París para remarcar este bovarismo de la protagonista, que se ensueña en esta ciudad como una tierra promisoría. A la vez, Gold también recoge la asociación que Eustacia hace entre Clym y París, amándolo por lo que representa como encarnación de la ciudad y medio para llegar a ella.

Los elementos telúricos como el fuego (hogueras, chimeneas encendidas/apagadas), el agua (río, cascada/presa, tormenta), son otros símbolos utilizados en ambos medios narrativos en su asociación con la brujería, la magia, la noche y la sexualidad en gran parte del repertorio del Romanticismo y la literatura victoriana (Pérez Rúa, 2000). Igual que encierran significados de movilidad y cambio delante del tedio inmutable del páramo. No obstante, a pesar de ser utilizados de forma parecida también divergen en sus usos por Hardy y por Gold. Esta divergencia es más a nivel formal que de contenido, en el sentido que cambian los objetos que pueden simbolizar el significado del agua pero no el significado del agua en sí. Es decir, a modo de ejemplo: en Hardy, Eustacia se suicida desde la presa simbolizando ésta la represión/descontención y en Gold ella se arroja desde el puente. No obstante, el agua en movimiento, que la va arrastrando por el centro del río en la película, puede seguir significando el movimiento y la citada descontención. De hecho, el símbolo del río, como recuerdan López y Vilaboy (2011), se ha usado recurrentemente por grandes maestrxs del cine³⁹⁶ donde es utilizado para representar el devenir del tiempo.

A su vez, el puente, puede considerarse un símbolo propio de Gold como aquel elemento que separa las dos orillas: la de la vida y la de la muerte. A nivel visual, puede entenderse que es más fácil y sugerente para el cineasta ir introduciendo, como presagio, diferentes panorámicas del río y del puente durante toda la película que no de una presunta presa. La niebla, a la vez, es un símbolo que sólo aparece en Gold y enfatiza la ofuscación amorosa y el presagio de mal agüero que representa que Eustacia y Clym se “conozcan”. Aunque en el fondo no se acaben conociendo, sino proyectando unx en el otrx los propios anhelos y necesidades, encegándose mutuamente, con consecuencias funestas. El caballo blanco, que remite a la potencia sexual, también es otro símbolo únicamente usado por Gold. Asimismo le sirve como recurso para separar los tiempos: su primera aparición, casi como una visión, remarca el encuentro amoroso versus una segunda aparición, más real, que enuncia el principio del fin. Simbólicamente, representa el choque con la realidad previamente idealizada.

³⁹⁶ Citan el caso de la película *Une partie de champagne* de Jean Renoir (1936).

La luna y el eclipse siguen siendo para los dos autores símbolos recurrentes tanto de magia, como de influjos emocionales y/o de malos presagios. La película difiere de la novela en que Hardy asocia la luna con momentos de baile, subrayando así la asociación entre luna/baile/frenesí. Tal y como expone Goater (2004), el baile de Eustacia con Wildeve remarca no sólo la sensualidad sino el despertar de las sensaciones y emociones a través de la movilidad de un cuerpo femenino que socialmente está condicionado a la apatía. En Gold, como se apuntaba, el baile se realiza de día rompiendo esta asociación hardiana. La ruptura de esta vinculación en el filme, otorga más fuerza a la asociación entre la luna, su eclipse y el compromiso matrimonial entre Eustacia y Clym. Es decir, se asocia más a momentos amorosos de la pareja y al mal augurio que supone el eclipse. Cinematográficamente, este símbolo se simplifica para concentrar más el significado de unión funesta.

La danza y el baile son otros elementos simbólicos presentes en las dos narrativas. En Hardy, la danza se vincula también con otros símbolos como la luna, reforzando así el carácter sensual, sexual y móvil de los cuerpos (celestes y carnales). La danza, igual que la representación del amor en Hardy, simboliza también el éxtasis y la pérdida de una misma, el anhelado olvido de sí. Es así como, en su narrativa, danza, amor y erotismo se hermanan bajo la luna en la tríada de “pérdida”, “olvido” y “muerte” que alude Goater (2004). Se refuerza así, más en la narrativa escrita que en la audiovisual, la vinculación romántica entre amor y muerte dentro de la visión pesimista de la naturaleza humana de Hardy.

El último símbolo a remarcar que utilizan tanto Hardy como Gold son los juegos de azar. A través de ellos, Wildeve acaba apropiándose del dinero que la Sra. Yeobright quería darle a Tamsim y a Clym. Este dinero, que Charley se juega con Wildeve cuando lo custodiaba para llevarlo a sus legítimxs propietarixs, es otra metáfora conjunta del azar y el destino como elementos funestos. Dinero, que si hubiese llegado a sus propietarios, habría generado una reconciliación mutua y un *happy end* familiar y que, en cambio, su pérdida subraya un fado azaroso que juega con los humanos destinos.

Todos estos símbolos, la mayoría encarnados tanto por elementos de paisaje como por el cuerpo, subrayan el pesimismo y la indiferencia entre lxs aldeanxs. Su situación de alienación, de inconsciencia. Al colocar los símbolos fuera de las personas, objetivándolos, se enfatiza la sensación de indiferencia presente en la narrativa de Hardy de la que Gold se apropia. Se realiza una falacia de reificación o cosificación, al convertir a entidades abstractas de difícil cuantificación – el fuego, el agua, el puente *et*

alter– en entidades lógicas ajustadas a determinados esquemas conceptuales. En la siguiente tabla se reúnen los símbolos principales y sus significados en las diferentes narrativas. A la vez, se hace una propuesta de su interpretación donde se enfatiza su potencial de representar el bovarismo desde una perspectiva de género.

Tabla 3: Triangulación de símbolos, significados y sus usos en los dos medios narrativos de *The Return of the Native*

Símbolos predominantes	Narrativas en las que se usan	Interpretación bovática desde una perspectiva de género	Usos diferenciales en los dos medios narrativos
Agua: río, presa y tormenta	Novela todos. Filme sólo río y tormenta.	Sexualidad femenina reprimida y destructiva asociada con la naturaleza	Especialmente en la novela. En el filme más asociado al agua como emociones revueltas “femeninas”. Símbolo de anticipación del suicidio al reiterarse en el filme.
		Agua y río como devenir del tiempo frente a la inmovilidad del paisaje	Mismo uso en los dos medios
Baile entre Eustacia y Wildeve	Novela y filme.	Movimiento del cuerpo femenino que se despierta	Mismo uso en los dos medios. En la novela se refuerza con baile bajo la luna (femenina), en su acepción de cambiante y oculta. En el filme se lleva a cabo bajo un sol (masculino) inmóvil.
		Acto sexual	Mismo uso en los dos medios. En la novela se refuerza con baile bajo la luna y en la novela la connotación sexual de la luna desaparece de esta escena.
		Sedución; peligrosidad de contacto carnal y pudoricidio	El mismo uso en los dos medios, más acentuado en el filme al haber un intento de beso que no existe en la novela. En el filme se utiliza más la metonimización remarcando la escopofilia fílmica y erotizando visualmente la escena.
Caballo blanco	Filme	Proyección de la potencia sexual masculina	
		Asociación caballo/Clym. Vinculación con el caballero andante de blanco corcel de los cuentos de hadas, donde se proyecta el amor como espera	
		Marca el tiempo entre el encuentro de los amantes y el principio del fin de su amor	

Catalejo y chimenea	Novela y filme	Uso del <i>peeping hole</i> de ambos objetos que remarca el placer de ver sin ser vistxs. El catalejo (como placer de mirar) ha sido dado por un hombre en alusión a que el acto voyeurístico se aprende desde la mirada masculina	Uso del catalejo que desplaza el <i>peeping hole</i> literario al voyeurismo escopofílico del cine en extraña variante femenina. No se ve en el filme como se ha llegado al desplazamiento del placer voyeur.
		Asociación con el destructivo fuego sexual, encendido o apagado, dependiendo del estado de la chimenea	En la novela, la chimenea se asocia como variante del <i>peeping hole</i> así como al fuego sexual. En la adaptación, la chimenea encendida remarca el simbolismo de una carta de amor que no será leída. Otro uso es la fuerza destructiva del fuego de la chimenea en su uso de brujería, al igual que en la novela.
Ceguera de Clym	Novela y filme	Obnubilación amorosa de Clym	En ambos medios se remarca el no querer ver la realidad de la naturaleza de Eustacia por parte de Clym.
		Bovarismo masculino	Encegamiento de Clym causado por las lecturas con las cuales quiere salvar el mundo, siguiendo un modelo similar al Don Quijote. Presente en ambos medios con el mismo uso.
		Augurio fatídico del encegamiento amoroso	En ambas narrativas se utiliza para presagiar el suicidio de Eustacia a causa de la imposibilidad de no ver, hasta muy tarde, la realidad.
		Ruptura del amor romántica/narcisista	Presente en los dos medios. Más enfatizado visualmente en el filme, al no poder Eustacia seguir espejándose, de forma narcisista, en Clym
Fuego (hogueras)	Novela y filme	Fuego sexual y vital que en las mujeres se convierte en destructivo y asociado a la naturaleza y a la hechicería. Asociación mujer = naturaleza	Presente en ambos medios narrativos en esta misma acepción. Más visual en el cine y más descriptivo en la narrativa escrita. En esta última se asocia también al fuego prometeico y en “el deseo femenino” de robárselo a los hombres convertidos en dioses.
Juegos de azar	Novela y filme	Asociación con el destino como azaroso y trágico, en lugar de poner el énfasis en las consecuencias de los propios actos	Presente en ambos medios con el mismo fin.

Luna y su eclipse	Novela y filme	Asociada a la naturaleza cambiante de la mujer	Presente especialmente en la novela para describir estados de ánimo cambiantes de Eustacia. Simbología más mitigada y sutil en el filme.
		<i>Sol negro</i> (Kristeva, 1987), asociado al reverso de la sexualidad masculina	Enfatizado en la novela como sexualidad femenina al unirse a la escena del baile y de los encuentros amorosos con sus diferentes amantes. En el filme se enfatiza en los encuentros amorosos del futuro matrimonio para resaltar su (funesta) unión.
		Presagio de mal augurio cuando se eclipsa u oculta tras las nubes	Presente en ambos medios con el mismo fin.
Niebla	Filme	Remarca la ofuscación amorosa. Mal presagio del amor	
		Símbolo asociado a la ceguera de Clym. Variante del mismo signo que envuelve a lxs dos protagonistas	
Paisaje antropomórfico relacionado mitología griega y drúidica	Novela	Asociación entre Eustacia y paisaje en una asociación entre mujer = naturaleza	
		Resaltar el carácter bovárico de Eustacia al espejarse en mitos clásicos adscritos al paisaje	
Puente sobre el río	Filme	Puente entre dos vidas. Frontera	
Reloj de arena	Novela	Símbolo del conflicto de Eustacia con el tiempo	
		Asociación del reloj con el tiempo, el destino y la juventud de Eustacia. Temor a la pérdida de la belleza que en la narrativa significaría la pérdida de capacidad de seducción al no poder usar el cuerpo como objeto de deseo masculino.	
Tríada Budmouth, Egdon Heath y París	Novela y filme	Uso simbólico del desajuste espacio temporal de Eustacia respecto al lugar y tiempo en el que vive. Desplazamiento bovárico. Paisajes que representan a Eustacia	Más remarcado y reiterativo en la novela y apenas sugerido en el filme

Tríada Budmouth, Egdon Heath y París	Novela y filme	Asociación Clym = París como proyección bovárica-amorosa de Eustacia. El hombre/ciudad representa la posibilidad de la huida y la ascensión social	La misma asociación simbólica en los dos medios narrativos. Gold elige remarcar este aspecto de la tríada frente a los otros.
		Tedio, hastío e inmovilidad de Egdon frente a Budmouth y París	Más remarcado y reiterativo en la novela y apenas sugerido en el filme.
Ventana	Novela y filme	Distinción y frontera entre espacio público/privado	Presente en ambos medios con el mismo fin. Enfatizado en el filme para colocar a Eustacia en una posición de ensoñación dentro de su espacio íntimo/privado.
		Presagio de alegría y unión entre dos mentes	Especialmente presente en el filme para visibilizar el enamoramiento bovárico, como proyecciones amorosas, hacia Eustacia.
		<i>Peeping hole</i> como placer o juicio de la acción de mirar sin ser visto	Presente en ambos medios en el sentido de remarcar el placer de mirar, ya sea de la ventana hacia fuera o de ser espiado a través de la ventana.
			Utilizado especialmente en el filme para remarcar el carácter fiscalizador del espionaje. Como ejemplo, el mirar de la Sra. Yeobright a través de la ventana. Vigía omnipresente como encarnación del superyó y el orden social que representa.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos analizados.

La dulce y su adaptación cinematográfica o sobre cómo el bovarismo masculino se proyecta en la mujer ausente

Una vez realizado el análisis sobre *The Return of the Native* (1878) de Thomas Hardy y de su adaptación cinematográfica por Jack Gold (1994), cabe hacer lo propio con *La dulce* (1876) de Fiódor Dostoievski y su libérrima traslación a la pantalla de Robert Bresson bajo el título de *Une femme douce* (1969). En este sentido, es pertinente poner en relación cómo el literato ruso creó a sus personajes y cómo el cineasta los

plasmó en la pantalla, a través de una trama que tiene sus puntos de contacto y de desencuentro. Las teorías feministas sobre el cine serán un apoyo en la triangulación de los datos cuando se compare la novela con su adaptación.

En este apartado, por tanto, igual que se hizo con el precedente, se entrará a analizar más minuciosamente la novela original con su adaptación libre bressoniana, enhebrando aspectos del marco teórico en relación al bovarismo, la construcción de los personajes femeninos frente a los masculinos, así como las representaciones del amor (romántico), el tedio y el suicidio como categorías puntales para desglosar el análisis, comparando tanto la obra original como su adaptación. A su vez, debido a las características de Bresson como cineasta independiente, se realizarán analogías entre la visión filosófica del director, tanto en su forma de ver el cine, como respecto a la vida y a la naturaleza humana en contraste con la correspondiente mirada filosófica del literato ruso. Al ser la segunda adaptación analizada, se realizarán también analogías con el análisis acometido en el apartado anterior.

Síntesis de la novela y apuntes sobre su adaptación filmica

La dulce (1876), es un relato imaginario de Fiódor Dostoievski el cual aparece publicado entre los meses de octubre y noviembre en el *Diario de un escritor*, rotativo donde también publicaba sus artículos periodísticos sobre su sociedad. También traducida como *La mansa* o *La sumisa*; *La dulce* es una transcripción fabulada de los pensamientos de un hombre delante del cadáver de su consorte. Este soliloquio es redactado como si fuese recogido por un estenógrafo desconocido que anota las palabras pronunciadas del marido viudo delante del cadáver de su esposa suicida. Ésta, que aprovechó la ausencia de su marido, se acaba de arrojar por una ventana. Este recurso literario puede entenderse como un prelude de la novela psicológica que impactaría como género pocos años después.

Concebida como monólogo en primera persona, tiene como narrador a un usurero que parece dirigirse a veces a un auditorio, a veces a un juez y a veces a sí mismo. Durante la novela, este viudo intenta aclarar sus ideas caóticas para tratar de entender el suicidio de su esposa. Lo que realmente sentía o pensaba la protagonista no

se sabe realmente, puesto que este personaje se construye, como veremos posteriormente, a través de la mirada masculina del marido. Ente las ideas caóticas y desorganizadas de éste, que poco a poco van tomando cuerpo y consciencia, se va adivinando una relación marital presidida por la incomunicación, el silencio, la enfermedad de la mujer y el tedio. La relación se va vislumbrando como una relación de poder y dominación hacia una mujer de la cual, en el fondo, no sabemos nada. No tiene ni nombre, primer principio de individuación.

Entre las escenas que el marido rememora, se describe un conato de adulterio, la rutina marital, el desequilibrio económico entre la pareja y los ataques de “histeria” de la mujer. Una lectura contemporánea de esta obra, en perspectiva feminista, permite ver que estos ataques son producidos por la violencia simbólica y de género a la cual es sometida la esposa. El personaje del marido es un hombre atormentado, (auto) marginado de la sociedad por un pasado donde fue expulsado del ejército por no batirse en duelo³⁹⁷. Como subtrama, se retrata un conflicto existencial entre cómo este hombre es visto por la sociedad versus cómo se ve él en su fuero interno. La distancia entre cómo se ve y cómo es visto sitúa en él un bovarismo masculino que desplaza en la descripción de su mujer. Su comportamiento cobarde, a ojos de la sociedad, lo “feminiza”, encajando en esta construcción bovárica “feminizada” de la que se habló en el marco teórico³⁹⁸. Su bovarismo, no sólo se debe a una imagen distorsionada entre el “yo” que piensa y el “yo” que actúa; entre el “yo” social y el “yo” vivido; sino en la exaltación y en la inestabilidad de las emociones. El narrador es un personaje inestable, que, en sus remembranzas, tanto se sumerge en la desesperanza más profunda como se eleva en la euforia más elevada imaginándose que inicia una nueva vida con su amada en otro lugar³⁹⁹.

Otro personaje que aparece fugazmente en la novela de forma física, y recurrentemente en los recuerdos, es la sirvienta Lukeria. Esta mujer es una aliada de la esposa que se postula como un superyó fiscalizador de los actos del hombre. Finalmente, en el relato de Dostoievski, el azar se presenta como una predestinación que

³⁹⁷ En este punto encontramos una analogía entre Dostoievski y Fontane en su crítica a los duelos como una acción absurda y anacrónica.

³⁹⁸ Ver Ideas claves de literatura, bovarismo y cine.

³⁹⁹ Ese otro lugar, que en este caso es Bolonia, tiene ciertas similitudes con el París y el Budmouth de Eustacia. Aunque aquí no se eleva a ser un lugar mitificado, conserva ciertos tintes de ser el lugar donde se podría ser lo que realmente se cree ser en un futuro ideal.

acompaña de forma omnipresente al relato. La temática del azar se irá desglosando en diferentes partes de este apartado.

La adaptación libre de Robert Bresson que lleva como título *Une femme douce* (1969), se contextualiza en los años sesenta del siglo XX y no en la época donde la novela fue escrita. No obstante se inicie con el suicidio de la esposa (*Ella*), difiere en que el soliloquio del hombre se intercala con los recuerdos donde vemos actuar a su consorte. Por tanto, estas decisiones cinematográficas, confieren más agencia a la mujer de la cual sabemos algunos de sus pensamientos al estar enhebrados como diálogos. Bresson, como se verá en el análisis, recoge puntos esenciales, reactualizándolos, respecto al relato de Dostoievski. La reactualización de Bresson confiere una nueva visión al personaje femenino, que a pesar de los puntos de contacto con el del literato ruso, difiere de él al ser una mujer que nos recuerda tanto a las corrientes existencialistas francesas como a la Revolución de *Mayo del 68*⁴⁰⁰.

En esta revisión, se ven los paralelismos entre obra y película, tanto en relación a escenas descritas por el novelista: el conato de adulterio, los conflictos maritales, la violencia de género, la incompreensión, el silencio, el tedio *et alter*, como a la importancia del azar y la (auto)marginación del personaje masculino. La sirvienta, Anna (en el filme), toma el papel del estenógrafo silencioso de la novela, así como de un superyó más diluido respecto a la obra original. En ambos medios narrativos se abren preguntas sin respuesta de la naturaleza humana y de la vacuidad de la vida. Las posibles respuestas se perfilan como simples y múltiples sugerencias que cada lectorx/espectadorx debe desentrañar por sí mismx. Los dos protagonistas masculinos de ambas obras, en última instancia, interpelan a un público situado como juezx.

El estilo de Dostoievski y la construcción de sus personajes en *La dulce*

Si se recupera la clasificación de Pamuk (2013) entre escritorxs ingenuxs y sentimentales, Dostoievski se situaría más entre los primerxs al ser su escritura cruel y

⁴⁰⁰ Como se irá viendo en el análisis, la *Ella* de Bresson es más activa sexualmente recordándonos la revolución sexual francesa también conectada al Mayo del 68. A su vez, la primera discusión que la aleja del marido tiene que ver con el “modo capitalista” que tiene él de llevar su negocio de prestamista, aprovechándose de las penurias económicas de lxs que empeñan objetos de los cuales se desprenden con dificultad debido al valor emocional, más que económico, que les confieren. *Ella*, empatiza y se alía con estxs personajes que son desposeídos por el prestamista.

calmada. Bresson también presenta un estilo más cruento que Gold al filmar la adaptación del literato ruso casi como una taxonomía fílmica. Sobre la crueldad de Dostoievski, recuérdese que Camus (1942) apuntaba que éste era, para él, el máximo exponente del nihilismo (en Zambrano, 2006). Strathern (2004), por su parte, afirma del literato ruso que su mezcla entre realismo y sátira acabó formando un temperamento romántico. En palabras de Fanger (1970), en esta línea, Dostoievski era un realista romántico. Al igual, que Hardy, elaboró personajes femeninos siguiendo la estela de la Emma flaubertiana. Asimismo, ambos autores, Dostoievski y Hardy, construyen personajes que se debaten moralmente en diversos conflictos humanos, presentando caracterologías híbridas entre personalidades como cuerpo, como mente, y como espíritu (Eagleton, 2005; Díaz, 2012) ya explicadas profusamente con anterioridad. El literato ruso, a diferencia del inglés, marca como más importantes sus personajes masculinos siendo los femeninos un apéndice de los primeros.

En *La dulce* (1876), vemos un ejemplo paradigmático de ello, ya que el personaje femenino se construye e interpreta a través de la mirada masculina del marido. *Ella*, que ni siquiera tiene nombre, carece de voz, de lugar propio de enunciación. Tal y como remarcaba Nabokov (2010), la misoginia inherente de Dostoievski se plasma en que sus personajes femeninos, como en el caso que se analiza, carecen de reflexiones filosóficas. No obstante en la protagonista femenina de *La dulce* (1876) se esbozan rasgos de fortaleza, en su oposición silenciosa al marido, también se describe como un ser que roza la irracionalidad y la histeria en un proceso que caracteriza la visión androcéntrica de la feminidad. Los ataques de histeria comienzan después del conato de adulterio de la protagonista, que si se suman a la histeria misma como “enfermedad sexual femenina”, volvemos a ver la ligazón de la explicación de la locura femenina en términos de disfunción sexual ya aludido en el marco teórico por Gilbert y Gubar (1998), Pérez Rúa (2000) y Montilla (2016).

Como se vio en el marco teórico, Nabokov (2010) advertía que los personajes femeninos de Dostoievski raramente tenían ideas propias. En el caso que nos atañe, aunque la protagonista se mueva casi como una marioneta en manos, primero de su familia, y, posteriormente, de los hombres, se apuntan conatos de acciones propias. No sólo se opone a través de miradas furiosas, sino que empujada al adulterio por sus maquiavélicas tías, se opone en el último momento al galán, a través de un ingenioso diálogo. Esta oposición es descrita por un marido que observa la escena sin que se transcriban las palabras exactas que utiliza la protagonista. A pesar de estas tímidas

muestras de individuación femenina, *Ella* se acaba plegando a una trama que siempre está en manos de varones (Strathern, 2016). Doble sujeción tanto a una trama androcéntrica, como a un proceso de pigmalización/domesticación del marido que quiere convertirla en mansa o sumisa. Vida sometida y tediosa, debido a la incapacidad de “ser”, donde la única vía de escape y de afirmación es el suicidio.

Dostoievski, que en sus novelas concibe al ser humano como un ser libre que debe hacerse cargo de las consecuencias de sus decisiones, sitúa esta visión en *La dulce* en su personaje masculino en la medida que se va haciendo cargo del suicidio de su esposa. A medida que avanza la trama, él se va dando cuenta de hasta qué punto sus actos han impulsado la muerte voluntaria de ésta. A pesar de que esta consciencia que surge en el marido le lleve a percatarse de su responsabilidad en el infierno al que ha sometido a su esposa, el personaje femenino no deja de construirse como una víctima, desposeída de casi toda agencia, incluso en su suicidio. Es decir, incluso en la decisión que *Ella* toma en este acto radical y supremo, el protagonista no deja de ser el marido.

Al mismo tiempo, como se ha ido apuntando, el protagonista masculino se construye dentro de una marginalidad. Edificarlo de esta manera permite a Dostoievski hacer una crítica a los cánones morales de su época. El rechazo a batirse en duelo, lo convierte en un cobarde a ojos de la sociedad, no obstante el protagonista se sienta valiente por haberse opuesto a la norma. Sin embargo, esta oposición lo aleja de la construcción de la “masculinidad”, y reúne en él características que el literato ruso suele reservar a sus personajes femeninos como son la avaricia o la lujuria. Por otra parte, como también se ha mencionado, esta “feminización”, en clave de construcción de género, sitúa en él los rasgos bováricos ya aludidos. Es en la novela, donde el personaje se construye en un conflicto entre el “ser” y el “parecer”. En sus fantasías bováricas se imagina llevando a su amada esposa a otro lugar (Bolonia) donde podrá mostrarse tal y como él cree ser. A su vez, espera que su consorte se dé cuenta de quién es realmente él, a pesar de que sus actos desmientan la imagen que se ha construido de sí mismo. La violencia a la que la somete acaba enfermándola. Esta enfermedad es descrita en términos de histeria por Dostoievski aunque no se explicita directamente en la novela esta relación causa-efecto. No obstante, se puede interpretar que la “actitud bovárica” del hombre se ha desplazado hacia la mujer, apareciendo en ella como síntoma. Cabe recordar, también, que uno de los puntos que definían el bovarismo estaba conectado a la histeria (Charcot, en Seydoux, 2011). El personaje, a través de la toma de consciencia de las causas suicidas de su mujer —él mismo— va expiando su muerte a través de

adentrarse en su propio infierno. La utilización de la mente mata al hombre como cuerpo, tal y como indicaba Díaz (2012) en el marco teórico. Su expiación, en el sentido de enfrentarse a sí mismo para encontrar una redención que no llega, se vehicula a través del suicidio de su mujer convertida en chivo expiatorio de sus pecados y sus proyecciones.

En el caso de *La dulce*, el tedio matrimonial se vertebra a través del silencio y la incomunicación dentro del matrimonio. El marido utiliza este silencio como una forma de poder en aras de domesticar a su esposa. En una lectura contemporánea, la imposición de este silencio se puede interpretar como una violencia de género llevada a cabo a través de la ignorancia del “ser” de la pareja. Entraría dentro de una microviolencia⁴⁰¹ ligada a la violencia psicológica, cuyo uso se desvela como consciente por parte del marido y como táctica de poder. A partir del silencio, el protagonista, quiere también ser amado por la mujer que debe descubrir sin pistas quién (cree que) es él realmente. Al mismo tiempo que es una forma de castigo delante de actitudes que no aprueba de su mujer.

Fuera de texto, la/el lectorx actual puede interpretar este silencio como una forma de dejar a su mujer en la impotencia, una táctica que le arrebató su agencia al no saber a qué atenerse. Un silencio que violenta de manera sibilina pero mortal. Es decir, una especie de ostracismo marital que deriva de ignorar a la otredad⁴⁰². El tedio vital acaba poseyéndola a través de la rutina o, mejor dicho, de la disciplina del silencio como táctica de domesticación. El silencio, por tanto, se puede interpretar como una herramienta de poder desde una visión micropolítica. En paralelo, la mujer silenciada remite a la ausencia de narrativas propias, en el sentido de poder vertebrar y hacer oír el relato subjetivo de la propia voz. Tal y como se veía en el marco teórico, el discurso siempre está “regido por el falo” (Cixous, 1995, p.56) y el lugar que se le reserva no deja de ser el simbólico silencio. Aunque el silencio de Bresson en su cinematografía quiera ser trascendental y, paradójicamente elocuente, y aunque se vislumbren o expliciten pensamientos de *Ella* a través de gestos y palabras, el silencio no deja de ser su lugar de pertenencia.

⁴⁰¹ Microviolencia en el sentido de “invisible”, naturalizada y cotidiana y no de pequeña violencia.

⁴⁰² Según el estudio *The Silent Treatment: Perceptions of its Behaviors and Associated Feelings* (1998), el tratamiento de silencio, como modelo de ostracismo, construye sentimientos de pérdida de control, de debilitamiento de la sensación de pertenencia, afectando gravemente al propio autoconcepto y al sentido que la persona le da a la vida. Es decir, el silencio sobre otrx es un acto performativo de violencia que puede alterar gravemente la subjetividad de la persona que lo recibe. A la vez que puede alterar el sentido que le da a la vida, sumándose como un factor más que puede derivar en suicidio.

En suma, todo y sus diferencias, en ambos medios narrativos, *La dulce* (1876) es la historia de un hombre que transforma sus relaciones maritales en relaciones de poder. Un prestamista que se ha enriquecido a costa de sacrificar parte de sus ideales, y que se considera superior económica, intelectual y psicológicamente a una hermosa huérfana y pobre adolescente, a la que utiliza, especialmente al inicio, como chivo expiatorio de sus deseos de venganza hacia el mundo. Un hombre, que a pesar de creerse extraordinario, se retrata como un perfecto mediocre que anhela llegar a tener un poder absoluto sobre una joven en apuros, hasta el punto en que ella llegue a idolatrarle. Retrato de un burgués que se (auto)margina y se ve a sí mismo como un redentor, capaz de obtener la dominación completa sobre un alma humana.

Por último, el pesimismo de Dostoievski se refleja en su visión del azar como destino. Este azar, que determina el destino de los personajes sustituyendo los designios de Dios, está impregnado de tintes románticos en la lucha de los personajes contra el tiempo. Al igual que en Hardy, destino, azar y tiempo se ligan en una trama donde los personajes se debaten entre personajes de destino y personajes de carácter. En el caso concreto de *La dulce* (1876), el azar no sólo toma forma de símbolos (p.e. el cadáver de la mujer está tumbado a lo largo de dos mesas de juego) sino forma parte explícita de las cavilaciones del protagonista masculino. Para él, como se ha dicho, la muerte de su mujer se debe también al azar, puesto que cree que si hubiera tardado menos en llegar a su casa, su esposa no se habría suicidado. También achaca al azar que, el hecho de que haya testigos de su suicidio, exculpa a la sirvienta que en esos momentos estaba en casa.

El estilo de cine trascendental de Bresson en *Une femme douce*

Bresson se encuentra a sus anchas mostrando la indiferencia banal que caracteriza la mayoría de nuestras acciones.

Atom Egoyan, *Robert Bresson*

Bresson, tal y como se apuntaba en el marco teórico, ha sido considerado un cineasta de estilo trascendental dentro del cine independiente occidental, habiendo obtenido poco éxito comercial (Schrader, 1972). El ideario de este cineasta francés fue recopilado en su libro de aforismos *Notas sobre el cinematógrafo* (Caparrós Lera, 1994;

Zunzunegui, 2001), publicado en 1975. *Une femme douce* (1969) es su noveno largometraje y el primero en color. Un filme de *anonimia* protagonizado por Dominique Sanda y Guy Frangine.

Antes de entrar más pormenorizadamente en esta película en cuestión, cabe señalar que Bresson utiliza el cine como una excusa, incluso se podría decir un pretexto, para poner en cuestión la sociedad en la que vive. Si se analizan las temáticas de sus diferentes filmes, se desprende que, al igual que Dostoievski y Hardy en sus novelas, crítica, en su caso, el capitalismo y la moral burguesa aún existente en nuestros días. Para ello, en las reactualizaciones que hace de novelas o personajes históricos (p.e.: Juana de Arco), ahonda en aspectos críticos que ponen en tela de juicio la manera convencional de ver la sociedad. A través de su *cinematógrafo*, muestra una realidad descarnada preñada de vacuidad donde puede leerse una denuncia social. El pesimismo, la indiferencia y el azar ponen en juego la creencia en la elección absolutamente libre, ligándolo en sus preocupaciones a autorxs como Dostoievski. No en vano, como se anunciaba en el marco teórico, llevó a la pantalla versiones libres de tres obras del literato ruso. En este sentido, Bresson también fue admirado por lxs miembros de la *nouvelle vague*, y halagado por Jean-Luc Godard que realizó una asociación entre Bresson y Dostoievski. Este último los situó en el mismo status, al decir que su deleite con las películas de Bresson era el mismo que con la lectura de las obras del literato ruso (Marcelo Rennó, 2012).

Realizada esta primera analogía, es menester, a continuación, pasar a analizar su versión libre de *La dulce* (1876). Al igual que en la novela, pocas obras empiezan con un suicidio. Mientras en la novela, este suicidio sólo se nombra al inicio como excusa para que el marido empiece a indagar en su propio infierno, en el filme esta escena suicida aparece tanto en el inicio como en el final. Una narrativa circular que recuerda a la idea del *eterno retorno* de Nietzsche.

El suicidio filmado de Bresson como eterno retorno

¿Qué debemos esperar del cine moderno y qué debemos exigirle?
Nada más que privarnos de todo punto de referencia,
que nos haga perdernos en nosotros mismos,
que nos proponga el absoluto, la materia, la vida o la muerte,
cosas todas que pese a resultar cercanas para nosotros,
no dejan de ser las más inaccesibles a la conciencia,
las más huidizas al espíritu, las más impenetrables al saber

Jean-Louis Comolli, *Robert Bresson*

Bresson establece un combate contra el ruido y la confusión de la realidad (Zunzunegui, 2001), que se puede conectar con las intenciones de Dostoievski de desembrollar la caótica naturaleza humana. El filme, como antesala del suicidio, se inicia con una panorámica de un nocturno bulevar parisino colapsado por el tráfico e inmerso por los ruidos indiferenciados del mismo, mientras los títulos de crédito se van inscribiendo en este fondo. Esta escena preliminar transcurre entre una fuerte oposición entre la imagen y el resto del metraje, ya que como indica Zunzunegui (2001), se retrata un magma visual y sonoro que nos induce a ver un caos primigenio donde todo se (con)funde en lo indiferente (Figura 56). El resto de la película, como se indicaba en el marco teórico, está copado de *relevos* sonoro-visuales, *repetición*, *fragmentación*, *duplicación* y *disparidad* cuya intención es ordenar este caos original.

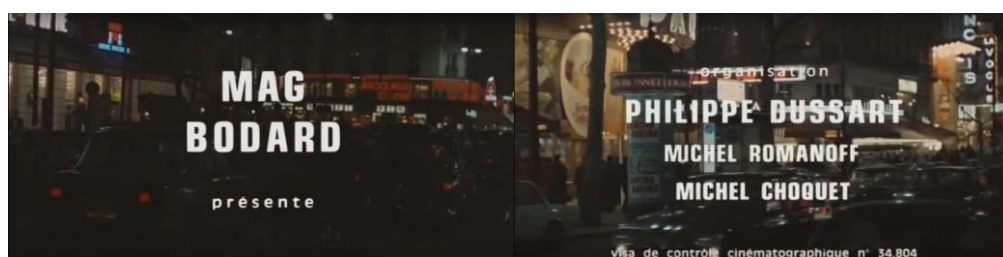


Figura 56: Fotogramas del inicio “caótico” del filme. Bresson. 1969.

Como se apuntaba, la primera secuencia después de los títulos de crédito, es el suicidio de *Ella* a través del cual se inicia la entrada a un espacio de imágenes bien definidas y concretas que, junto a los recursos anteriormente mencionados, van creando un sentido. En palabras de Zunzunegui (2001), este sentido: “sólo existe en los intersticios, en los márgenes que permiten asociar unas (imágenes) con otras, unos sonidos con otros” (p.82). Es a través de estas composiciones, casi pictóricas, que se da

significación a un magma indiferenciado; al igual que Dostoievski utiliza el soliloquio caótico y desordenado del protagonista para hacerlo converger en un discurso final que termine ordenando el caos inicial de sus pensamientos. En ambos medios narrativos, especialmente en el filme, es el público el que debe adivinar el sentido final de la obra.

La escena del suicidio de *Ella*, se lleva a cabo a través de una elipsis con la que empieza y acaba el filme. Consiste en un plano sin la protagonista debido a que la suicida ya ha abandonado este mundo. Sólo se ven moverse determinados objetos a través del ventanal acristalado y abierto del balcón: un balancín, una mesa cuadrada de la que se cae una maceta y el blanco chal de *Ella* que flota en el vacío. La introducción a esta escena viene de la mano del cuerpo fragmentado de una criada que abre la puerta de la estancia. Esta elipsis del suicidio no sólo concuerda con el suicidio de *Mouchette* (1967)⁴⁰³, el anterior filme de Bresson, sino que nos recuerda la elipsis que ejecuta Jack Gold con la muerte de Eustacia. Al igual que en el suicidio de Eustacia en el film de Gold, ambas escenas desde un punto de vista cinematográfico, se producen fuera de campo que se puede vincular, al fuera de campo de De Lauretis (1987). Hecho que permitiría una reescritura o reinterpretación de los mismos en clave de género y/o feminista.

En este sentido, al final de la película de Bresson, antes de que se entre en el círculo de las imágenes simbólicas del suicidio y de la elipsis del mismo, se puede ver a la protagonista mirando al espejo y sonriendo abiertamente en una de las escenas más facialmente expresivas. Los siguientes fotogramas recogen parte de esta secuencia:



Figura 57: Ella sonriendo ante el espejo antes de su suicidio. Bresson. 1969

Esta sonrisa, en esta escena en concreto, se puede interpretar en el fuera de campo del suicidio de forma múltiple: 1) como una subversión que antecede la transgresión social que supone suicidarse; 2) un acto de individuación en oposición del

⁴⁰³ A diferencia del suicidio de *Mouchette* donde Bresson utiliza música (concretamente el *Magnificat* de Monteverdi), la escena suicida de *Ella* adolece de música entendida como tal. La “banda sonora” está compuesta por ruidos de pasos, chirridos de puertas que se abren, el sonido de una mesa al caer *et alter*.

marido que se ha ido feliz pensando que la reencontrará de nuevo y, finalmente, 3) como un acto dichoso al abandonar una vida que le pesa. Es decir, una muerte liberadora que sólo puede ser entendida como afirmación. En la reinterpretación del fuera de campo, el chal que vuela libre se puede tomar como un icono que representa la liberación última de la heroína bressoniana⁴⁰⁴. En un análisis más psicologista se puede interpretar la elipsis de la caída de *Ella* como un acto de *acting out* lacaniano (en Arango y Martínez, 2013), que podría dar una explicación causal de esta *performance* suicida, donde se pasa la culpa y el peso de la consciencia, en este caso, al marido. En la novela, Dostoievski recoge este peso en las cavilaciones del marido ante el cadáver de su esposa, mientras que en el filme se sugiere más este aspecto. El marido, en el filme, se queda más con la duda de si *Ella* lo quería, más que con la culpa. Este “peso” de la incertidumbre es el tormento que le lega la suicida como sutil, y póstuma, venganza.

En el caso de Eustacia, al no haber una sonrisa previa, la reinterpretación en el fuera de campo de la elipsis de su suicidio puede entenderse como un acto de desesperación absoluta. El único camino que puede aportarle un movimiento real y último a una vida condenada a su tedioso estancamiento. Su acto de afirmación se realiza sin esperanza, debilitando su acto en un sentido de subversión. Es un suicidio menos consciente y más impulsivo que conecta con su carácter. Es decir, una subversión llevada a cabo por las circunstancias que le empujan a él, más que por la racionalidad y la plena consciencia.

Al mismo tiempo, las elusiones concretas de los suicidios se vincula a las desapariciones⁴⁰⁵ de las suicidas, donde no se ve (o se describe) el acto concreto. En el caso que nos convoca, la “desaparición” de la suicida alude también a cómo *Ella* desaparece de la relación conyugal, carcomida por el silencio, la incomunicación y el tedio. En la novela de Dostoievski es más clara la ausencia de la protagonista en toda la novela puesto que su espacio lo ocupa sólo la (subjetiva) mirada masculina que la ha convertido en un objeto más de la ambientación. Esta objetivación femenina en la novela se encarna sobre su cuerpo muerto, mientras que en el filme, las escenas del marido alrededor del cuerpo, se intercalan con escenas de remembranzas donde la

⁴⁰⁴ Recuérdese, que en este sentido, Pérez Ríu (2000) afirmaba que la ropa es una metonimia o sinécdoque del personaje cuya representación, como es en este caso, es sumamente relevante.

⁴⁰⁵ El propio Bresson escribió a propósito del suicidio de *Mouchette* (1967) y de *Une femme douce* (1969) que “la muerte es un escamoteamiento. (...) La muerte es como un efecto de prestidigitador que hace desaparecer algo: hay algo absurdo en una cosa que existe y de repente ya no está. (...) Con la muerte de «ella» [*Une femme douce*] lo mismo: desaparece simplemente” (en Zunzunegui, 2001, p.237).

protagonista ocupa un lugar. A pesar de que en la novela el hombre también la recuerde, a diferencia del efecto que produce en la pantalla, se pierde la agencia subjetiva de la mujer al no verla encarnada y actuante de forma sonoro-visual.

Es decir, en la novela nunca se pierde de vista que es el hombre el que está describiendo los actos de su mujer a través de su propia mirada, dificultando que la/el lectorx pueda penetrar en la subjetividad de ella. En cambio, en la película, al verla moverse, hablar y expresar sus pensamientos, el público puede hacerse una idea, aunque ésta sea difusa, de la subjetividad del personaje femenino. Es más, en el filme, a diferencia de la novela, queda más clara la personalidad de la mujer que la del hombre, donde éste parece relegado a un papel más secundario, rozando el de observador. A pesar de las diferencias, es la mirada del hombre la que sigue construyendo el personaje de la mujer. Esta mirada, debido a los recursos fílmicos utilizados por Bresson, queda más camuflada en el filme que en la novela. El papel de observador, que construye a través de la mirada, al mismo tiempo se liga a lo que describía Kristeva (1983) como que la acción del hombre, en este caso observar, se contraponía a la pausa de contemplación que es el cuerpo observado. El hombre, por tanto, como *telling* (en su versión de relator) y la mujer como *showing* (la pasiva mostrada). A pesar de que en este caso la mujer como *showing* sea más activa, no deja de ser un espectáculo de “aquello mostrado”, como como pretendo ir demostrando en este apartado.

La elipsis del suicidio, que nos lleva del balancín que se mece y de la mesa que se cae en el balcón al cuerpo de *Ella* en el asfalto, nos conecta con la indiferencia. Su cuerpo boca abajo, en una posición casi grotesca –donde se rehúye la imagen de la bella muerta–, empieza a estar rodeado de cuerpos fragmentados que la circundan y traspasan casi como si no la vieran. Un cuerpo que parece ignorado al no verse las miradas de lxs transehúntxs, a pesar de que el público adivine que la rodean movidxs por la curiosidad. No obstante, la fragmentación de los cuerpos crea una especie de distorsión sensitiva en el público. Los pasos, pausados, la rodean como en un ritual, la cámara se centra en la visión de un cadáver sin rostro: indiferencia y banalidad se aúnan en un espacio sin gritos, sólo con pasos, creando una distinción entre esa aparente indiferencia y la curiosidad que lleva a cuerpos fragmentados a rodear a la muerta (Figura 588). Su suicidio, entra así en el proceso de *extrañamiento* provocado por esta distorsión sensitiva, al que alude Zunzunegui (2001) cuando habla del cine de Bresson.



Figura 58: Primera escena del suicidio de *Ella*. Bresson. 1969.

Como se ha ido mencionando, en el suicidio con el que se inicia y acaba el filme, parece como si el director hubiese escogido las mismas escenas para el montaje. Las diferencias son sutiles. Entre éstas, mientras que al inicio acompañamos el cuerpo fragmentado de Anna (la sirvienta)⁴⁰⁶, abriendo la puerta acristalada y entrando en la estancia (Figura 599), la secuencia final está rodada desde la perspectiva del interior de la casa. Es la misma secuencia de Anna entrando, pero rodada viéndola, primero parada, entre la puerta de entrada y la vidriera y, luego, entrando. El espacio entre la puerta de entrada y la vidriera acristalada, es un intersticio. Un espacio liminar casi entre bambalinas. Es el mismo espacio donde a veces veremos parado al marido observando a la mujer en sus remembranzas. Estos *espacios intermedios*, como lugares de paso, son recurrentes y sirven para conferir una sensación de vacío, en su brutal opacidad, tal y como se recogía en el marco teórico en palabras de Zunzunegui (2001).

⁴⁰⁶ Lukeria en la novela de Dostoievski.

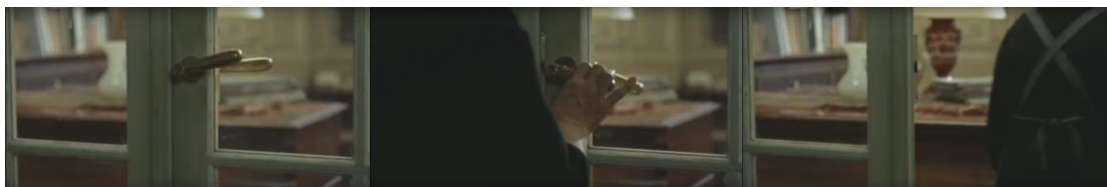


Figura 59: Escena inicial del suicidio rodada desde la antesala. Bresson. 1969.



Figura 60: Escena final del suicidio rodada desde el interior. Bresson. 1969.

Esta escena final, rodada desde el interior, se liga con las secuencias precedentes ya aludidas, de *Ella* sonriendo ante el espejo. El público ya sabe lo que va a ver a continuación, debido a que el inicio juega a ser el epílogo en la mencionada narrativa circular. Las secuencias de la *Ella* bressoniana sonriendo preceden, a su vez, a su abrazo con Anna en un lacónico diálogo:

Anna: ¿Todo bien señora?
Ella: No, ven. (se abrazan)
 Anna: Os habéis reconciliado. Está feliz.
Ella: Sí, feliz. (1h. 21' 48''). Bresson. 1969)

Anna se va, cerrando la puerta acristalada y mirando a través de ella. Aparece un plano medio de *Ella* que va hacia una cómoda, la misma en donde antes se la veía acariciando un crucifijo que había empeñado a su marido, y coge esta vez el chal blanco que al inicio del filme veíamos volar. Se lo coloca por encima de la espalda mientras se sienta al borde de la cama matrimonial. Plano medio del balcón visto desde fuera y un contraplano de *Ella* que se acerca. Primer plano de su mano abriendo la puerta para posteriormente girarse y cerrarla. Un primer plano enfoca a Anna a través de la cristallera antes de girarse e irse. La cámara vuelve a *Ella* sentada en la cama para posteriormente, por mediación de un primer plano, verla mirándose en el espejo esbozando la sonrisa mencionada. Otro primer plano de su rostro medio velado, donde el ventanal del balcón ha sustituido al espejo para realizar un encuadre completo de su rostro. Es un plano casi subjetivo, ya que no mira directamente a la cámara. Se pasa

luego al plano, ya mencionado, de Anna parada detrás de las vidrieras de la puerta acristalada dispuesta esta vez a franquearla.

Se vuelven a ver las mismas secuencias del inicio con el balancín meciéndose, la mesa cayéndose junto con el tiesto que estaba encima y el chal volando. Después de la elipsis, en lugar de verse tendida en el suelo se ve un primer plano del rostro de *Ella* en un ataúd, enfatizado porque el marido le sujeta la cabeza entre sus manos mientras murmura: “abre tus ojos un segundo, sólo un segundo”. Él deja caer la cabeza inerte de su esposa. Posteriormente se ve como cierran el ataúd. El sonido martilleante de los clavos es el último arpegio de la banda sonora creada por Bresson. Los siguientes fotogramas recogen parte de las secuencias descritas:



Figura 61: secuencias escena final con el cambio en la elipsis. Bresson. 1969.

Antes de entrar en la comparativa con la obra original, resulta interesante remarcar que este primer plano subjetivo del rostro de *Ella* antes de lanzarse al vacío fue, para Bresson, un error en el rodaje que luego no pudo eludir. Paradójicamente, se convirtió, para muchos de sus críticos, en un acierto. Zunzunegui (2001), remarca este plano ya que, por una única vez, el cineasta nos presenta un gesto estilístico más propio del cine convencional. El propio Bresson, como se decía, demostró ser consciente de este riesgo asumido en un plano que para él no era del todo voluntario⁴⁰⁷. El error

⁴⁰⁷ En sus propias palabras recogidas por Zunzunegui (2001) extraídas de la entrevista que el cineasta concedió a la revista *Film Ideal*: “Este plano no es del todo voluntario, lo hice en unas condiciones de trabajo muy desagradables, de rapidez, de hora de la madrugada, estaba muy nervioso. Yo no quería montarlo incluso, pero no tuve más remedio” (p.176).

convertido en acierto, se convirtió en un *coups heureux* donde, tal y como indicaba Paul Valéry: “una cosa lograda es la transformación de una cosa fallida” (en Zunzunegui, 2001, p.176).

Este plano, el cual se podría interpretar como la intención del director de mostrar en el rostro de la protagonista su firme decisión de afirmarse y, acabar de descubrirse mediante el suicidio, no reúne en absoluto la intención del realizador. Si no se supiera sus reticencias a colocarlo en el metraje, unx podría pensar que había sido absolutamente intencionado con aras de remarcar la interpretación sugerida. Tal y como dice Donapetry (2006) son, en última instancia, las interpretaciones del público –más que las intenciones conscientes de escritorxs o directorxs– las que acaban generando los significados múltiples y a menudo contradictorios de las obras.

Si entramos en la comparativa entre la obra original y su adaptación, vemos que hay los siguientes puntos de contacto en estas escenas. Aunque la narrativa de Dostoievski no es circular, sí que en ella aparece el abrazo entre la sirvienta y la protagonista y la alusión de que *Ella* es feliz porque se han reconciliado. Al mismo tiempo, este abrazo, pasa en el mismo orden en las dos tramas. Se lleva a cabo en el momento en que el marido ha ido a buscar los billetes para irse de las respectivas ciudades donde acontecen las acciones.

El abrazo entre las dos mujeres, así como otros aspectos más subrayados en la novela, como la mirada juzgadora que la sirvienta dispensa al marido por la indiferencia con la que trata a su esposa, revela una alianza entre mujeres. Esta alianza femenina, casi silenciosa y más insinuada que explícita, es a su vez una diferencia con la novela de Hardy donde las mujeres están enzarzadas por luchas competitivas por el amor del hombre. A pesar de la misoginia de Dostoievski, se puede hacer una relectura de esta relación femenina en clave de sororidad. Anna, a su vez, como el personaje de la sirvienta en otras novelas ya aludidas, realiza la función del superyó del marido. Se puede interpretar como un fragmento de su esposa que reprueba, esta vez, al personaje masculino en lugar del femenino. En el mismo sentido, también se somete a él, no sólo por su función subalterna como sirvienta, sino por ser una extensión de la protagonista bajo el dominio del marido/patrón. En el siguiente fotograma, en el almuerzo previo al suicidio, se ve una secuencia con las dos mujeres, una detrás de la otra, donde Anna parece una extensión de *Ella*, las dos cabizbajas delante de la mirada masculina. Un hombre que se encuentra de espaldas al encuadre, mientras la cámara las enfoca a ellas como *showing*, tal y como se ve a continuación:



Figura 62: Escena del desayuno con *Ella* y Anna. Bresson. 1969.

Por otra parte, una diferencia sustancial que se va vertebrando entre novela y adaptación fue aludida incluso por Bresson en una entrevista (Perlado, 2002). En ella afirmaba que, a diferencia de Dostoievski, no pretendía dar vueltas a los sentimientos de culpa del marido frente al suicidio de su mujer ya que prefiere enfatizar otros elementos. Esto no quiere decir, a su modo de ver, que no le rinda un homenaje al literato ruso. En sus propias palabras:

(...) me sirvo de Dostoievski al mismo tiempo que procuro servirle a él, pero mi película no es el mismo relato que él escribió. En Dostoievski, un hombre de edad mediana reflexiona ante el cuerpo de su mujer que acaba de suicidarse, y se dice –es la cosa más importante para él– :   es que yo soy culpable de esa muerte?. En mi caso, no es eso: yo he abandonado esa idea de culpabilidad. Para mí, el fondo de la historia es: “  qu   es lo que ha pasado?   Por qué ha sucedido?” él se hace esas preguntas ante el cuerpo de esa joven mujer muerta y le plantea a ella esas cuestiones; ella está muerta y jams   le podrá responder. Ese nudo desgarrado de la historia: no saber absolutamente nada de lo que ella pensaba; si ella lo amaba o si no lo amaba; no lo sabr   jams   (Perlado, 2002, s.p.).

Las diferentes preguntas que cada autor pone en boca de los maridos responden a inquietudes disímiles enmarcadas en contextos históricos diferenciales. Mientras que Dostoievski se interroga, como en *Crimen y Castigo* (1866), sobre las consecuencias de los propios actos delante de la libertad humana en clave filosófica androcéntrica, Bresson se cuestiona la banalidad de la vida y la existencia o falta de amor. Aunque el azar vertebra las dos tramas, la culpa es el tormento de Dostoievski como la incertidumbre lo es para Bresson. El propio cineasta, en una imagen que nos remite a un ataúd que se cierra, resumió su película como la historia de un hombre “que se interroga ante la muerta y se encuentra ante una caja cerrada que nunca dir   nada y de la que nunca se sabrá nada, y que no es interpretable” (Bresson en Zunzunegui, 2001, p.172).

El ataúd cerrado es la confrontación final, y sin respuesta, ante los misterios de la vida y la muerte. La caja fúnebre es la ausencia definitiva.

La mirada masculina en la construcción de la mujer

Ella hablaba mucho al principio.
¡Vaya que sí! Y después calló completamente.
Sólo que abría los ojos de una forma terrible,
Escuchando con los ojos muy abiertos y atentos.
Y...de golpe vi una sonrisa desconfiada,
silenciosa, malvada.

Fiódor Dostoievski, *La dulce*

Una vez el cuerpo de la joven está tendido en el suelo, los pasos que se oyen nos llevan al cuerpo fragmentado de un hombre pisando un parquet. Una *voz en off* monocorde⁴⁰⁸ de este cuerpo aún sin rostro, nos propone la primera pregunta retórica que, al igual que tantas, quedará sin respuesta: “*Ella* parecía tener unos dieciséis años. ¿Te acuerdas?” (2’ 45’). La edad que ella aparenta en el filme, a pesar de que se intuye que es mayor de 17 años, se conecta con la edad real que tiene en la novela. La protagonista de Dostoievski aparenta tener catorce años: “la suya era una adolescencia muy pura, pues aparentaba catorce años, ni uno más, cuando, de hecho, tenía dieciséis años menos tres meses” (Dostoievski, 2013, p. 18). Existe pues una reactualización de la edad aunque las dos parezcan púberes que se amoldan a los cánones de cada época. Por otra parte, la juventud de la protagonista se vincula a su pureza creando, en el caso de la novela, “la edad ideal” de casarse puesto que cuanto más joven fuese la novia más posibilidades había de que fuera virgen (Bueno, 1996; Gómez Couso, 2007; Vieco, 2016), tal y como se veía especialmente en el análisis de las quijotescas.

En esta misma línea, como se vio en las novelas de Fontane, la edad de quince/dieciséis años era la prototípica en sus protagonistas, encajando en el “ideal obsesivo” ya aludido de las esposas/niñas. En la novela, el marido tiene cuarenta y un años y se enfatiza que esa diferencia de edad le entusiasmaba. Al igual que en las

⁴⁰⁸ Como ya se mencionaba en el marco teórico con autores como Zunzunegui (2001), todas las voces en la película, ya sean *voces en off*, *voces en over* o monólogos/diálogos se presentan como monocordes e inexpresivos, incluso los pocos gritos que aparecen están contenidos. Esta inexpresividad concuerda con la oposición del cineasta francés a la interpretación ya sea a través de los rostros y/o de las voces. Las frases aparecen generalmente descontextualizadas de las imágenes, a modo de aforismos casi filosóficos, que dificultan la comprensión para el público no francés.

novelas de Fontane, como en otras obras finiseculares, esta diferencia de edad es recurrente, concordando también con una buena parte de la realidad de los matrimonios decimonónicos. Este ideal de desigualdad en edad ayuda a promover fantasías de pigmalización hacia la joven esposa, a la par que la idealizan en una pureza vincula a la ausencia de relaciones sexuales/amorosas previas. La infantilización de las mujeres responde también al deseo de posesión al que aludía Ciplijauskaitė (1984), en referencia a la Nora Helmer de *Casa de muñecas* (1879), y que coincide a la perfección con el modelo de la *Ella* en *La dulce* (1876). En el filme, a pesar de mencionarse que *Ella* aparenta diecisiete años, esta polarización en la edad no es tan clara, ya que no se sabe la edad de él y su apariencia también es juvenil. Aquello que puede hacer sugerir en el público que él es mayor se halla en que tiene un negocio y casa propia, en su rigidez y seriedad y en su forma convencional de vestir. Mientras que *Ella* parece una digna hija existencialista del Mayo del 68, él parece que se haya quedado al margen de dicha revolución.

Volviendo al cuerpo fragmentado del marido que camina sobre el parquet y que enunciaba la edad que *Ella* aparentaba, vemos que dicho cuerpo fragmentado va rodeando la habitación central del piso conyugal. Se ve una cama con un cabezal dorado, de hierro forjado. Acostado en él se ve el cuerpo inerte de la esposa. A los pies, se enfoca una silla, encima de la cual se ve la rodilla de la sirvienta y sus manos entrelazadas como si orase sobre el respaldo de la misma. Un biombo de estética oriental separa esta cama de otra más sencilla. Esta escena, casi pictórica, con los mismos tres personajes y con sus sutiles variables, se irá alternando con escenas de evocaciones del pasado. Tal y como advierte Zunzunegui (2001), estas alternancias entre presente y pasado no pueden confundirse con estrictos y académicos *flash backs*. Las escenas pasadas no aportan soluciones a los enigmas del presente. Aunque se le vea a *Ella* compartiendo alguna vez sus pensamientos, así como se la ve moviéndose y actuando⁴⁰⁹, estas secuencias, igual que en la novela, no dejan de ser recuerdos subjetivos desde la mirada androcéntrica del marido. Todas las preguntas que éste se plantea delante el cadáver de cuerpo presente de su mujer, no son respondidas en ningún momento por sus elucubraciones del pasado. La mujer encajonada dentro del tópico del misterio. Un misterio tras el cual, lo que verdaderamente se encuentra, es la mujer como ausencia tanto del discurso como de su propia autoconstrucción, al carecer de un lugar

⁴⁰⁹ En su acepción de realizar acciones, no de interpretar.

propio de enunciación. No porque no tenga voz sino porque no tienen escenario desde donde proferirla.

Al mismo tiempo, la ambientación de Bresson es muy parecida a la de Dostoievski escenificando el espacio de la domesticidad tediosa y opresiva. El escenario del autor ruso está compuesto también por sólo dos estancias, aunque no tengan exactamente la misma funcionalidad que en Bresson⁴¹⁰. En Dostoievski también aparecen las dos camas y el biombo.

En la novela se explica que delante el conato de adulterio de *la dulce* y del intento de asesinato de ésta hacia su marido, éste le compró una cama de hierro forjada con un biombo con el fin de separarla de la cama que había servido a efectos matrimoniales. No obstante, en el relato novelesco, como se ha visto, el cuerpo de *Ella* no está tendido sobre una cama, sino sobre dos mesas de azar. Respecto a la película, el cuerpo de *Ella* tumbada en la cama ahora sí que nos remite más a la imagen finisecular de la bella muerta. Las fragmentaciones de su cuerpo remiten a un proceso de *metonimización* (Mulvey, 1989), que resultaría del todo erotizante si no fuera porque esta fragmentación recorre todos los cuerpos de la escena. Como ejemplo, a su vez, los pies fragmentados de *Ella* no están desnudos sino que están enfundados en unas opacas medias beige invernales, hecho que nos remite también a la cotidianidad.

No obstante, aunque la carga erotizante se presente diluida, sí que hay una escopofilia y un fetichismo sobre ciertas partes de los cuerpos femeninos. Al mismo tiempo, la cámara invade un momento íntimo y privado vinculado a la morbosa mirada voyeur que encuentra cierto placer en la visión de la muerte. Erotismo y muerte ligados mutuamente desde la etapa romántica como difícil lazo a deshacer. Por tanto, aunque Bresson se inscriba dentro del cine independiente y éste parezca que pueda ser más “feminista” por querer distanciarse de las miradas hegemónicas (Donapetry, 2006; Cruzado, 2009), no por ello deja de tener una ideología y una dificultad de elaborar nuevos lenguajes igualitarios (De Lauretis, 1987). Si ya era dificultoso para las cineastas feministas de los años noventa subvertir el lenguaje y traspasar la escopofilia (Cruzado, 2009; De Lauretis, 1987; Donapetry, 2006; Zecchi, 2014 *et alter*); más lo es para un cineasta hombre de los años sesenta por muy independiente que sea respecto a los convencionalismos de los clichés del cine comercial. Por tanto, esta película no podría

⁴¹⁰ En Dostoievski la casa se compone de una cocina-comedor y un dormitorio que conectan directamente con el negocio del protagonista. En Bresson, las dos estancias del piso se componen de un dormitorio y un baño. Esta estancia está separada del negocio y el despacho a través de puertas y escaleras, pero situado todo también en el mismo inmueble.

estar considerada dentro del contra-cine feminista que proponía en el marco teórico Maines (2010), ya que la mirada espectral sigue siendo masculina.

Volviendo a este intercalar de secuencias del hombre paseando alrededor del cadáver de la muerta, generalmente en presencia de Anna que cumple a la vez el papel de estenógrafa y público de la obra de Dostoievski, él rememora cómo conoció a *Ella* y algunos acontecimientos claves, bajo la mirada de él, que al igual que la novela, acontecen en orden cronológico. En ambos medios narrativos, es a través de la pobreza de *Ella* que se acaban conociendo, puesto que ésta va a empeñar sus objetos más preciados. Así pues, el hombre está colocado, ya desde el inicio, en una posición jerárquica superior que le “posibilita” funciones de salvador o auxiliador de la joven en apuros.

La retórica de la prisión y la salvación que alude Sontag (2007) como la obsesión capital del cine trascendental de Bresson, encuentra un claro hermanamiento, ya de partida, en la novela de Dostoievski. La joven que “necesita ser salvada”, ya que se sobreentiende que no se puede salvar por sus propios medios a pesar de sus intentos⁴¹¹, empeña tres objetos en ambas tramas con obvias reactualizaciones y ajustes culturales en el filme. El más evidente, y el que tiene más valor para *Ella*, es el último que empeña. En el relato, el último objeto empeñado es un icono de la Virgen con el Niño con adornos de plata, que recuerda a otras narrativas rusas respecto a la importancia que tienen estos objetos en valor emocional, no sólo religiosos, sino de patrimonio familiar. En la película, en cambio, el objeto es un crucifijo de oro y marfil que concuerda más con la imaginería católica.

En los dos medios se acaba explicitando las intenciones de él de seducirla. El filme elude el pasado de *Ella*, apenas insinuándolo detrás de una puerta cerrada, mientras que la novela narra como la protagonista, a modo de cenicienta finisecular⁴¹², vive con sus tías que la explotan y que la quieren casar con un tendero rico que “ya

⁴¹¹ En las dos tramas, la joven utiliza el dinero para poner anuncios en la prensa buscando empleo. La mirada androcéntrica de ambos autores pone de relieve su incapacidad para redactar anuncios “eficaces”, siendo ellos los que le explican cómo tiene que redactarlos en un *mansplaining* casi de manual. Teniendo en cuenta que en el contexto decimonónico debido a las carencias educativas de las mujeres devenidas estructuralmente por sus dificultades de acceder al sistema educativo, “se entiende más” esta intervención masculina que no en el contexto de los años sesenta hacia una joven estudiante. Es, por tanto, que las elecciones de reactualización de Bresson se sigan rigiendo por una lógica patriarcal y androcéntrica.

⁴¹² Las reactualizaciones del prototipo de la cenicienta o la bella durmiente han ido acompañando la literatura escrita especialmente por hombres, tal y como Cixous (1995) e Irigaray (2009) nos recuerdan. Tanto la *Ella* de Dostoievski como Bresson se enmarcan dentro de este modelo androcéntrico de pobre huérfana dormida a la espera de un hombre salvador.

había liquidado a dos esposas, y quería a la tercera, a la que le había echado el ojo”. (Dostoievski, 2013, p.31). Al literato ruso, le sirve este pasado para enfatizar dos aspectos contrapuestos del protagonista masculino: su posición de salvador y su mezquino aprovechamiento de la situación. Estos aspectos no aparecen en la película, ya que Bresson no perfila tan psicológicamente al personaje masculino, ya que como se ha aludido su intención filosófica es plantear la banalidad de la vida, su opacidad, y los misterios sin respuestas ante la muerte. Al igual que en la novela, uno de los primeros diálogos es la alusión que el futuro marido realiza del *Fausto* (1790) de Goethe, advirtiéndole a la joven que él se venga del mundo pero que, no obstante “soy de esa fuerza que persigue siempre lo malo y siempre hace lo bueno (...) se puede hacer el bien en todos los oficios” (Dostoievski, 2013, p.24-25).

Una vez casada, tanto la *Ella* de Dostoievski como la de Bresson, dejan sus tímidos intentos de emancipación económica y se convierten, o quieren ser convertidas por sus maridos, en la figura finisecular del ángel del hogar explicado en el marco teórico por Pérez-Río (2000). Ambas trabajan en la economía familiar, sin abandonar el ámbito doméstico, ya que el negocio del marido se puede considerar como una extensión del mismo. Sus funciones no están tanto de cara al público como de ayuda al anotar, cual secretarias, las transacciones económicas del trabajo. El trabajo de las *Ellas* no está remunerado y, por tanto, entraría dentro del trabajo no productivo desde una visión patriarcal. En paralelo, se las pretende dulces y fieles como “perfectas casadas”.

Bovarismo femenino y masculino en contraposición

Lo que me interesa en ellos
no es lo que me muestran,
es lo que me ocultan

Robert Bresson, *Notas del cinematógrafo*

En la caracterización psicológica de Dostoievski, como se aludía, se ve más el bovarismo de él y sus ínfulas de superioridad. Se cree una persona educada, agraciada, culta y excepcional que, a través de la austeridad, del silencio y de no dar ningún consuelo moral, *Ella* acabará viendo la generosidad de él y su magnífica naturaleza.

Aquella que le separa del resto de los mortales a los que desprecia. Él es el que sueña, como Eustacia con París, de llevarse a su amada a Bolonia o a otro lugar donde empezar una nueva vida. Eso sí, solos y aislados. En definitiva, un bovarico misántropo y misógino que elabora estrategias de poder y de dominación para que *Ella* le adore como a un dios. En sus pensamientos, en la novela, encontramos el siguiente pasaje revelador de este bovarismo misántropo que pergeña estratagemas perversas de poder:

«Austeridad, orgullo, ningún consuelo moral y sufrir en silencio». ¡Así era y no miento! «Con el tiempo ella comprenderá esta generosidad, simplemente no sabe verla, pero el día que lo haga me querrá diez veces más, caerá en el fango juntando las manos como rezando». Ése era el plan (Dostoievski, 2013, p.52).

Después de exponer este plan, él mismo, en la novela, entra en elucubraciones para saber si él es o no culpable. En un primer momento, determina que la culpable y la criminal es *Ella* como estrategia de ocultar su propio sentimiento de culpa. El suicidio visto como un pecado criminal al haber estado permeado, como se ha visto en el marco teórico, por concepciones judeo-cristianas. Al mismo tiempo, ver el suicidio como crimen se vincula a las concepciones griegas donde el individuo se separa de la sociedad en un acto político de egoísmo. En cambio en el filme, todos estos detalles y elucubraciones se hayan eludidos, como se ha ido comentando.

El sentimiento de superioridad que el marido en Dostoievski siente no es sólo respecto a la humanidad en general, sino especialmente hacia su mujer, como una alegoría de la mujer en general. Se fija en ella porque es orgullosa y quiere doblegarla y a la vez, cita al conocido feminista John Stuart Mill⁴¹³ para decir que, ni siquiera él, la entendería. Bresson elabora un personaje femenino que, teniendo el mismo orgullo –asociado especialmente a la dignidad en el filme– tiene inquietudes intelectuales propias y más acuciantes que las de su marido. Se resalta, en este contexto, su pasión por los libros y la música que *Ella* tiene, así como por otras artes como el teatro y el cine⁴¹⁴. Mientras que Dostoievski, a través del marido, critica al género femenino por

⁴¹³ John Stuart Mill (1806-1873) es un ejemplo claro de eso que desde Lytton Strachey se llaman “victorianos eminentes”. Filósofo y economista británico que junto a la activista feminista Harriet Taylor Mill (con la que estaba casado) lucharon por los derechos de las mujeres. En este sentido, destacan obras como *The Subjection of Women* (2000 [1869]) y, co-escrita con Harriet Taylor Mill, *Ensayos sobre la igualdad sexual* (2001 [1851]).

⁴¹⁴ La austeridad con la que el marido del literato ruso quiere doblegar a su mujer, se ve en que le dice que no la llevará al teatro (aunque la acaba llevando una vez al mes). En el filme, esta austeridad como persona avara, se traduce en que el marido, en Bresson, le dice que irán al cine una vez por semana, en cambio no al teatro porque es muy caro. Un guiño a la obra original

“su falta de originalidad”⁴¹⁵ y de pensamientos filosóficos propios, el personaje femenino de Bresson resalta por el rechazo de *Ella* de hacer lo que todos los enamorados hacen. Al mismo tiempo que el cineasta pone en su boca una reflexión filosófica propia que vertebrará a su vez el filme: “Todo está hecho de la misma materia prima” (22’ 09’’). Una materia prima que toma en cada ser vivo una forma diferente⁴¹⁶. Esta materia prima que nos unifica, a veces a nuestro pesar, contrasta con la construcción de Eustacia cuando se aludía que ella estaba constituida de la materia prima de la divinidad. En el primer caso, la mujer, como parte de esa materia, se hace humana y terrenal; en el segundo, se divinifica en una exaltación que la llevará a la caída.

El gusto y la pasión de *Ella* por los libros puede tener una cierta analogía con la Emma Bovary de Flaubert, aunque no sabemos hasta qué punto, influyen o no, en una posible distorsión de su autoconcepto. No obstante, aunque el personaje femenino bressoniano esté envuelto en un misterio, su insinuado rechazo a estar simplemente compuesta por la misma materia que los demás se puede vincular al bovarismo aunque no se vean de forma explícita sus ensoñaciones. Una secuencia que puede remarcar esta pasión lectora y el influjo que tiene en sus actos y su personalidad se halla filmada casi al final del filme (1h 16’ 07’’). Está leyendo un libro, arranca a llorar y con él se cubre el rostro. Parece una escena que recuerda la distancia entre aquello que está escrito y su realidad y, que en este sentido, se liga a protagonistas bováricas que siguen la estela, con todas sus variantes, de Emma Bovary. El libro es sobre pájaros, hecho que puede aludir claramente a la (im)posibilidad de volar con sus correspondientes significaciones de libertad y migración a otras vidas. Su marido le está hablando de que pueden cambiar su relación y *Ella* le pregunta si realmente cree que se puede cambiar, marcando una distinción entre su inmovilidad y el vuelo de los pájaros. Esta lectura, para la protagonista, puede encarnar la doble vertiente que se

⁴¹⁵ Textualmente: “¡Las mujeres no son originales, es un axioma general, incluso ahora es uno de mis axiomas! (...) ¡La verdad es la verdad y ni el propio Mill podría impedirlo! A las mujeres siempre les ha perdido una cosa: su falta de originalidad” (Dostoievski, 2013, p.48-49).

⁴¹⁶ Zunzunegui (2001) remarca la influencia del antropólogo francés Claude Lévi-Stauss, fundador de la antropología estructural. Aunque el crítico de Bresson aluda más a la influencia del pensamiento de Lévi-Strauss en Bresson respecto al ritual, aquí vemos su influencia en otros aspectos. En *El pensamiento salvaje* (1962), el antropólogo afirma su mítica frase que se resume en que todos comemos, pero no comemos lo mismo. Con esta frase quiere mostrar que las estructuras elementales del pensamiento, en sus mecanismos, son iguales para todos, lo que cambia es el contenido de lo que pensamos. Es decir, todos estamos hechos de la misma materia que toma contenidos diversos, tal y como dice *Ella* en el filme.

encuentra en el choque de imaginación⁴¹⁷ y realidad con la consecuente caída de la venda en los ojos. Los siguientes fotogramas reflejan las imágenes que se acaban de describir:



Figura 63: La lectora que llora. Bresson. 1969.

Respecto al teatro, se filma una escena que suscita el interés de *Ella* delante de la escena final de *Hamlet*⁴¹⁸, que presencia junto a su marido. Esta escena es una excusa de Bresson para introducir cómo ve ambos medios narrativos. De hecho, cuando *Ella* llega a casa, busca en el libro de Hamlet las instrucciones que se da a los comediantes y que recuerdan, tal y como menciona Zunzunegui (2001), a las instrucciones que Bresson da a sus modelos. Ambas instrucciones versan sobre la necesidad de ser comedidos tanto en los gestos como en la interpretación vocal⁴¹⁹.

La originalidad de *Ella* se muestra fuertemente en la escena de las flores, que no aparece en la obra literaria original. Una vez ya han transcurrido las escenas de la pedida de mano y el matrimonio, se intercala la siguiente escena. Se ve un primer plano de unas margaritas silvestres al borde de la carretera en el margen izquierdo en el cual se ve la sombra de un coche. Plano medio de *Ella* de perfil, sujetando un ramo de margaritas mientras al fondo se percibe la frondosidad de los árboles. En cámara fija, *Ella* se gira hacia la cámara ante el ruido de un coche para volver a apartarla y mirar, de nuevo, las flores. Primer plano de lo que *Ella* acaba de mirar: un coche descapotable filmado desde la parte trasera, donde se ven las cabezas de una pareja. La de ella está tapada parcialmente por un parecido ramo de margaritas colocado en el asiento de atrás. El coche arranca mientras la joven rodea con su brazo la espalda del conductor para luego apoyar su cabeza sobre su hombro. Otro primer plano del rostro

⁴¹⁷ Pudiéndose hacer el juego de palabras de dejar volar la imaginación como el vuelo de los pájaros.

⁴¹⁸ En la obra original se trata de la pieza teatral *La búsqueda de la felicidad* de P. I. Yurkevich.

⁴¹⁹ “Decid los versos, os lo suplico, como yo los he recitado, que salgan con naturalidad de vuestra lengua. Si los declamáis a la manera que lo usan muchos actores, mejor sería dárselos a un pregonero para que los recitara. No hagan de sierra vuestras manos como queriendo cortar el aire... antes bien usarlas con delicadeza. Pues en el torrente, tempestad, en el torbellino – por así decirlo– de vuestra pasión, habéis de hacer alarde de templanza, de mesura” (Zunzunegui, 2011, p.79).

de *Ella* que vuelve a mirar el coche que ha desaparecido. Manteniendo su mirada hacia la cámara fija, *Ella* sentencia: “Todos siguen el mismo modelo”. Entra en el coche del marido mientras arroja las flores al suelo en un primer plano de la hierba donde caen. Plano medio donde él le pregunta si no quiere las flores y *Ella* contesta con un lacónico “¿Yo?”. Este mismo modelo que todxs seguimos y que se puede asociar a la frase de “que todxs estamos hechos de la misma materia” (Íbidem), parece presentar un rechazo por parte de *Ella*. Un deseo de individualización que la distinga del resto. Deseo tras el cual podemos encontrar rastros de su bovarismo, intención que no tiene por qué ser consciente por parte del cineasta, pero que remarca esta idea incorporada de las mujeres que se piensan como otras.



Figura 64: Escena de las flores lanzadas al arcén. Bresson. 1969.

El rechazo de este amor romántico también se ve cuando él le propone matrimonio a *Ella* en el *Museo de Historia Natural*. La protagonista acepta su propuesta diciéndole: “No es el amor lo que usted desea, y yo lo acepto en matrimonio”. Bresson juega con las contradicciones amorosas de la protagonista como una forma de tortura del marido que no sabe si fue amado, ya que en otras escenas él se pregunta, en imposible respuesta: “¿Me quería?... ¿O quería amarme?... ¿O quería amar?” (en Zunzunegui, 2001, p.171). Este rechazo al amor romántico entra en contradicción con estas preguntas, dejando la duda delante de la caja cerrada que será el ataúd de *Ella*.

La originalidad de *Ella* –ausente en Dostoievski–, encuentra en el filme tímidos conatos de él de aliarse en su excentricidad. Una vez el coche arranca, después de que *Ella* haya lanzado las flores, encontramos unas sugerentes escenas donde lxs protagonistas se miran a través de los retrovisores. *Ella* le pregunta si él le mira y éste se lo pregunta a *Ella*. Ésta le contesta con otra pregunta sobre si no va a mirar la carretera.

Él le contesta que no y aparece un primer plano fragmentado (Figura 65) donde su coche casi colisiona con el de enfrente, mientras se escucha el chirriante sonido del frenazo. En cámara fija de este plano de los coches, se escuchan las risas de ellxs. Estos espejos que les devuelven sus miradas, se constituyen como una forma alternativa de filmar el amor especular. Un amor de él que la mira a *Ella*, en vez del camino conjunto, y que acabará en un choque de egos. Los retrovisores se convierten en un símbolo de mutuo encegamiento y mal presagio que cumplen la misma función del símbolo de la niebla como obnubilación en el filme de Gold. A su vez, la escena marca el intento de la pareja de distinguirse de los demás enamoradxs, ya que contrasta con la escena precedente de las flores tiradas en el asfalto.



Figura 65: Escena de los retrovisores. Bresson. 1969.

Este rechazo al amor romántico expresado en términos convencionales, esta reticencia a dejarse poseer por un “gran amor”, contrasta con los anhelos de Eustacia en la narrativa de Hardy y Gold. Teniendo en cuenta la distancia histórica, el “gran amor” romántico anhelado por Eustacia, choca con las convenciones de los matrimonios de conveniencia típicos en su época. En los años sesenta, cuando este amor romántico se había convertido en una ideología hegemónica que empañaba la subjetividad de mujeres y hombres, la búsqueda de un amor diferente en la *Ella* bressoniana es el que rompe las convenciones hegemónicas. Pese a las diferencias, en ambas narrativas, el amor es aquello buscado y no encontrado. Amor a través del cual quieren individualizarse pero que acaba siempre siendo una lucha de poder y, por tanto, de posesión.

La escena del desechado ramo de margaritas contrasta con otra escena donde aparecen unas rosas blancas que *Ella* coloca cuidadosamente en distintos frascos. El

tedio, con un silencio cada vez más aplastante, ha ido invadiendo la relación de la pareja en las remembranzas que él va haciendo. Ya han tenido su primera discusión, que aparece en términos análogos aunque no idénticos en la narrativa de Dostoievski. Someramente, este primer desencuentro se debe a que *Ella* le ha dado más dinero del que tocaba a una mujer que empeñaba un objeto. Cuando él lo descubre le echa en cara que para *Ella* la generosidad es fácil, que el dinero le pertenece a él. *Ella* le responde que es posible, pero que le da igual de donde venga el dinero y que no puede más. Él la insulta, en un grito contenido, llamándola “idiota”. *Ella* coge su chaqueta y se va.

En ambas narrativas, esta discusión marca la primera fractura en el matrimonio y los dos personajes masculinos distinguen un antes y un después. En la película, la *voz en off* de él enuncia: “En un segundo todo había cambiado y todo había llevado al desplazamiento y a la revuelta”. Se puede interpretar, en un fuera de campo, que *Ella* se empieza a dar cuenta de la naturaleza avara y egoísta del marido. En la novela es un contraste en cómo se ve bováticamente el marido a sí mismo y como es en la realidad. En el filme, después de que él la haya insultado, *Ella* empieza a ausentarse sin decir a dónde va. En la novela también se remarca el silencio en que se va sumiendo en contraste con lo mucho que hablaba al principio con su marido.

La escena mencionada de las rosas blancas que se describirá a continuación, aunque no aparece en la novela, es un ejemplo de esta revuelta silenciosa de *Ella* contra el marido. Un primer plano encuadra las citadas rosas en una mesa repleta de frascos de cristal, algunos de los cuales ya contienen estas flores. El cuerpo de *Ella* está fragmentado, no se le ve la cabeza y sólo se le ven las manos manipulando las rosas y los frascos. El enfoque de la cámara se desplaza hacia arriba y vemos un plano medio de *Ella* con un jarro de agua llenándolos. Se oye el sonido del agua cayendo y el sonido de una puerta que se abre. *Ella* alza la mirada mientras se escucha la *voz en off* de él hablando de las flores. Plano medio de él abriendo la puerta acristalada y preguntándole quién se las ha dado. Plano medio de *Ella* mirándole seria con la boca ligeramente abierta, en una actitud que podría parecer de temor.

En cámara fija, él se va acercando a la protagonista, viéndose por tanto la cara de *Ella* y la espalda de él. *Ella* contesta con un escueto “nadie” en referencia a quién le ha ofrecido las flores. Él, alzando ligeramente la voz, pero en un tono que sigue siendo inexpresivo, la increpa para que se lo diga. En el mismo plano medio, la agarra por los hombros y la zarandea fuertemente mientras sigue exhortándola para que responda. *Ella* lo mira con rabia y, alzando la voz, pide que la suelte. La protagonista lo empuja

impulsándose para atrás y zafándose de él. Plano medio del gesto de *Ella*, mientras él sale de escena impulsado por el empujón. *Ella* se va por la puerta y él le dice que ya sabe a dónde va.



Figura 66: Escena de la pelea por celos. Bresson. 1969.

Esta escena de celos, donde se le acusa a *Ella*, de forma indirecta, de tener un amante, tiene paralelismos con la ya analizada de Eustacia y Clym en el apartado anterior. Ambas escenas nos recuerdan a los celos del Otelo de Shakespeare. Las dos mujeres presentan diferentes estrategias de oposición a esta violencia que están padeciendo, siendo más física y activa la de la *Ella* de Bresson. Mientras que la escena de Eustacia responde a la novela de Hardy de una forma bastante fiel, la escena de Bresson, como se decía, es una escena absolutamente inventada. El mismo Zunzunegui (2001) introduce como variable importante en la narrativa bressoniana respecto a la obra original, la temática, ya aludida, de los celos. Estos celos, en concordancia con Zunzunegui (2001), responden más a otra novela corta de Dostoievski: *El eterno marido*⁴²⁰ (1870) que al relato que nos ocupa, aunque en las dos narrativas estudiadas aparezca el adulterio.

En el relato de Dostoievski de *La dulce* (1876), los celos no son la temática principal ya que el adulterio no se acaba de cometer. Dentro del análisis feminista y fílmico de Cruzado (2009), como se contempló en el marco teórico, la gran pantalla enseña a las mujeres los modelos de buenas esposas que permanecen a la sombra de sus maridos, y no hacen ostentación de su sexualidad. Los celos que se escenifican en la pantalla, como en este caso, se justifican por las acciones impúdicas de las mujeres.

⁴²⁰ Como se enunciaba en el marco teórico, Ato Ballesteros (1995) remarca que esta obra de Dostoievski es el primer relato bovárico después de *Madame Bovary* (1857), antes que el de *Anna Karénina* (1887). Al igual que en *La dulce* (1876), la mujer ya está muerta desde el inicio y se construye a través de las miradas del marido y del amante, siendo así de nuevo una mujer ausente construida a través de la mirada subjetiva masculina. Para Rivera León (2015), *El eterno marido* se inspira en el relato de *El curioso impaciente* que aparece intercalado, de forma independiente, dentro del *Quijote* de Cervantes.

Se pueden interpretar como una técnica para recordarles cuál es su lugar y que vean las consecuencias nefastas de sus actos (en este caso la pelea violenta). El cine, por tanto, se sigue perfilando en este caso como un importante instrumento “al servicio de la ideología patriarcal en la que surge, que se evade de él para imponer su dominación de manera subrepticia” (Cruzado, 2009, p.133). En esta misma línea, los celos se ligan de forma naturalizada –invisibilizando así su carácter construido– al amor y a la pasión sexual, ayudando a construir la visión de la mujer como objeto del deseo⁴²¹.

Lo que sí visibiliza esta escena, aparte de los celos, es la violencia de género igual que se visualizó en el personaje de Eustacia. Violencias naturalizadas a partir de los celos como inherentes al amor. El análisis fuera de campo permite detectar esta violencia de género también presente en el relato de Dostoievski. A la violencia física de la escena se le suma la violencia económica y psicológica antes mencionada. Las dos *Ellas* no tienen peculio propio y, a la vez, están sometidas bajo la disciplina manipuladora del silencio, la condescendencia, la frialdad y, en última estancia, la ignorancia de su ser que las invisibiliza. Este régimen de domesticación al que ambos maridos las someten, en base a un proceso de pigmalización que quiere convertirlas en quienes no son, se liga al poder disciplinario de Foucault (1982). En paralelo, las va sometiendo a una disolución anómica que las enfrenta a la nada. Anomia como disolución del orden y pérdidas de referencias que, para Durkheim (2012 [1897]), era causa de suicidio.

La violencia de género es más aplastante en la narrativa de Dostoievski donde se une la violencia social de no permitirle que ande sola. Esta prohibición del andar sola se intuye en el filme bressoniano, aunque se articula a través de los celos de él. En ambas narrativas, las mujeres acaban rompiendo esta regla conllevándoles un mayor ostracismo a nivel conyugal. En el filme, se remarca este cambio en el contraste que existe entre la escena en el restaurante donde festejan su matrimonio y otra escena posterior donde comen una insípida sopa en silencio y sin apenas mirarse. En las dos escenas existe este silencio, no obstante, éste toma sentidos diferentes que se hallan en los gestos corporales y la ambientación que los rodea.

En la escena de la celebración, se van mirando a los ojos, se les ve tomando champán y en conatos de tímidas sonrisas. En cambio, en la escena análoga en su casa,

⁴²¹ La idea de que el relato cinematográfico construye a la mujer como cuerpo y objeto de deseo en aras de satisfacer la mirada masculina incorporada, desatando así instintos voyeurísticos y escopofílicos, ha sido ampliamente analizada por autoras del marco teórico como De Lauretis (1987; 1992), Pérez Ríu (2000) Donapetry (2006), Cruzado (2009), Maynes (2010), Zamora (2013), Cruz (2013) y Zecchi (2014).

apenas se miran, y el silencio está quebrado, en vez de con el ruido de las copas, con el ruido de las cucharas de la anodina sopa. La escena de la cena en casa finaliza cuando *Ella* coge el libro de *Hamlet*, como forma evidente de ignorar a su marido. En cambio, la escena del festejo se enlaza con la noche de bodas donde *Ella* lleva la iniciativa sexual de forma entusiasta en contraposición con la pasividad él. Esta iniciativa sexual de *Ella* es otro rasgo diferencial respecto a la obra de Dostoievski, todo y que remarca el entusiasmo de la juventud que el literato ruso coloca en la protagonista, en otras acciones más propias de su época, al principio de la novela⁴²².

Aunque no se ve ninguna escena de sexo explícito, la iniciativa sexual de *Ella* se rubrica con la protagonista cogiendo la mano de su recién marido, jalándolo por las escaleras mientras corre y ríe (Figura 67). Cuando llegan al piso, mientras él está tumbado en la cama y fuera de plano, se ve a *Ella* en diversos planos fragmentados moviéndose por la estancia, yendo al baño, saltando encima de la cama y preparándose en una liturgia, ritualizada, para la escena sexual que el público debe imaginarse en el fuera de campo. Una secuencia a remarcar es el desnudo de *Ella* en un plano no segmentado, de una cámara que la enfoca de espaldas en el momento en que se le cae la toalla cuando apaga la televisión (Fotograma 3 y 4 Figura 67). Su desnudo aparece al lado de una pintura, mal colocada, donde a su vez se ven a dos mujeres desnudas. Pintura de tintes barrocos que, tal y como está colocada en la ambientación, parece que *Ella* también forme parte, como si fuera un guiño esperpéntico a *Las tres Gracias* (1636-1639) de Pedro Pablo Rubens.



Figura 67: Escena de la iniciativa sexual femenina en noche de bodas. Bresson. 1969

⁴²² El marido la evoca con ese entusiasmo de la juventud en frases que *Ella* dice de forma categórica, cuando remarca el pasaje de Goethe que su marido le cita como forma de seducción. Otro punto en el que se remarca el entusiasmo juvenil femenino es la mención, ya aludida, en que *Ella* tiende a hablar profusamente mucho al principio del matrimonio.

Este plano del desnudo se podría ligar a una escopofilia gratuita delante de la desnudez femenina, que contrasta en que ningún momento se le ve a él ninguna parte del cuerpo desnudo. A pesar que la indiferencia con que a *Ella* se le cae la toalla y luego la recoge podría conectarse con un intento de Bresson de remarcar la banalidad más que de erotizar el cuerpo femenino, cabe no olvidar que esta acción se realiza en el cuerpo femenino y no en el masculino. No obstante la polémica que se puede generar, este desnudo se presenta, como se apuntaba arriba, como gratuito, puesto que, a mi modo de ver, no añade ningún ingrediente fundamental a la trama. El contraste entre el cuerpo desnudo de la mujer y el vestido del hombre, aparece en otras escenas. Una de ellas filma fragmentos desnudos del cuerpo de *Ella* en la bañera (pies, piernas abiertas en un claro pudoricidio), delante de un marido envarado en un pijama largo que le da el jabón que se le ha caído.



Figura 68: Escenas de fragmentación metonímica del cuerpo de *Ella* en la bañera. Bresson. 1969

En una interpretación feminista del fuera de campo, tal y como De Lauretis (1987) sugiere que se debería hacer, la desnudez de *Ella* frente a un hombre completamente vestido marca el desequilibrio de poder y la (des)posesión de un cuerpo (in)disimuladamente erotizado para el deleite de la mirada masculina. Aparece un deseo de posesión cognitivo, ligado al deseo de posesión corporal. No obstante, el hecho de que *Ella* lleve la iniciativa sexual contrasta con la idea de la mujer sexualmente pasiva con la que se ha solido retratar la “esencia femenina” desde una visión androcéntrica y patriarcal. Ejemplo de ello es la novela de Dostoievski en la que se inspira Bresson pero, que en este sentido, divergen. Influencia seguramente de la revolución sexual ya aludida, sin entrar por ello en los debates feministas que la cuestionan, ya que ello excedería el objeto de estudio de mi investigación.

Adulterio femenino como rebelión enmarcada en la posesión sexual

Volvió antes de anochecer,
se sentó en la cama, me miraba burlona
y daba golpecitos en la alfombra
con la punta del pie.

Fiódor Dostoievski, *La dulce*

En ambas narrativas, como se enunciaba, se menciona el adulterio. En la novela de Dostoievski, la protagonista aparece que vaya a acceder a ser infiel. El marido, que lo intuye, se esconde tras una puerta, desde el cual ve como *Ella* se opone de forma ingeniosa a los avances del que pretendía ser su amante. El marido interpreta este conato de adulterio como una manifestación de *Ella* de subvertir el poder absoluto que él pretende tener sobre su esposa. Él sale de detrás de la puerta y se la lleva.

No obstante, es este pretendiente, antiguo compañero de armas del marido, quien explica a *Ella* el vergonzoso pasado sobre él. Este intento de adulterio ha sido confabulado por las tías de la protagonista. La actualización que hace Bresson del mismo difiere diametralmente del texto original. El marido, que ha indagado sobre un pretendiente de la esposa que aparece recurrentemente en su tienda de empeños, acaba averiguando su dirección. Una noche, después de hacer guardia cerca de donde vive, se le ve caminando a lo largo de una hilera de coches estacionados en el que se ven parejas besándose en su interior. *Duplicación* intuitiva que adelanta el momento en que él divisa a su mujer dentro de uno de ellos. El hecho de que él pase al lado de estos coches sin inmutarse para ir directamente en el que se encuentra su esposa, confiere más fuerza dramática a la escena a través de la indiferencia. Es decir, en el contraste de aquello que se ignora versus donde se focaliza la atención.

Aunque *Ella* no está besando a su acompañante, sí que tiene su cabeza recostada en su hombro. Y, entre ruido de fondo, se escucha que la protagonista dice: “Él es cruel” (50’ 20’’). El marido mira dentro del coche a través de su cristal trasero para cerciorarse que es *Ella*. Se dirige, con paso firme, a abrir la puerta y sacarla de un tirón. La escena se aprecia en los siguientes fotogramas escogidos:



Figura 69: Escena del adulterio. Bresson. 1969.

Al igual que en la novela de Dostoievski, *Ella* también se ha enterado de un secreto vergonzoso de su marido el cual le acaba echando en cara. En ambas narrativas, todos estos acontecimientos llevan a una escena cumbre antes del suicidio, donde *Ella* apunta a su marido con una pistola mientras éste está aparentemente dormido. Delante de las acusaciones de cobardía que recibe de su mujer, él deja a su vista una pistola. En la película, la deja justamente sobre los libros de *Ella*. A través de un primer plano, se ve la mano de ella cogerla para empuñarla, mientras se escucha la voz *en off* de él diciendo que se está haciendo el dormido. Plano medio fragmentado de *Ella* que esconde el arma detrás de la espalda mirando hacia el frente donde se supone que él está tumbado. Alternancia de planos (de su rostro) y contraplanos (de su espalda con la pistola entre sus manos), donde se ve el cuerpo fragmentado de la protagonista acercándose a la cama.

En uno de los contraplanos donde se ve a *Ella* con la pistola empuñada tras su espalda, se oye el chasquido al apretar el gatillo, pero no pasa nada. Esta alteración cognitiva que deviene de no encajar lo que se ve y lo que se oye con lo que acontece (a pesar de disparar no se dispara la pistola), es un ejemplo de disparidad bressoniana al que aluden autores como Bazin (2008), Caparrós (1995) Schrader (1972) y Zunzunegui (2001). Recuérdese que la disparidad equivale a “enturbiar” una imagen al no corresponder lo que se ve con lo que sucede y que es utilizado por Bresson para conferir más densidad en momentos clave rompiendo la lógica predecible de lo cotidiano. Primer plano del rostro de él acostado en la cama, con la pistola contra su rostro. En cámara fija, él abre los ojos momentáneamente y la mira brevemente. Planos y contraplanos de sus respectivos rostros hasta que *Ella* se aparta. Camina de espaldas y

cuando llega a la mesa, se gira para posar la pistola nuevamente encima de los libros. Esta escena es una de las más fieles a la versión original.

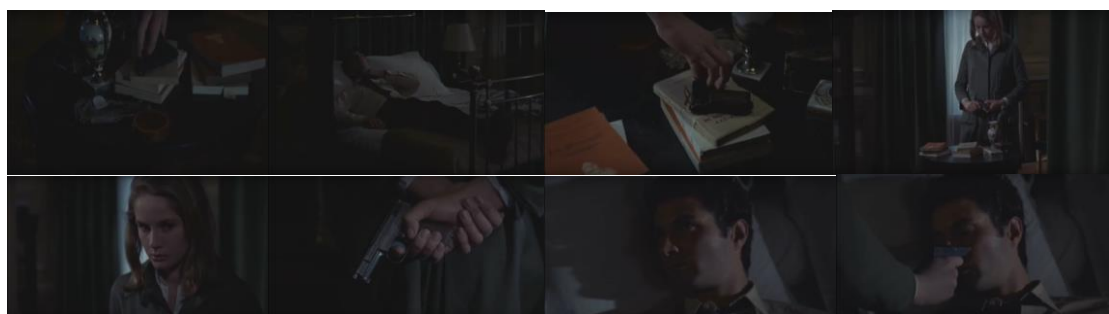


Figura 70: Escena del intento de asesinato. Bresson. 1969.

En ambos medios se quiere resaltar la valentía de él al no apartarse de la pistola y dejarse matar por su mujer si *Ella* así lo desea. Una especie de prueba de amor y valentía, enzarzada dentro de un conflicto de poder, donde se enmarca una visión del amor romántico que aúna fatalidad, dolor y amor⁴²³. También en ambos medios, se juega con la ambivalencia de que *Ella* pueda dudar de si él realmente estaba o no despierto. Y si, por tanto, ha abierto los ojos como acto consciente o como mero reflejo. Después de este acto fallido, los protagonistas masculinos compran una cama para dormir aparte y es su forma silenciosa de demostrar a la mujer de que sí eran conscientes del intento de asesinato. A la vez, hacen pequeños actos de compasión hacia los clientes para que sus esposas los vean más generosos, no obstante no sean ellos los que les explican estos actos, sino que utilizan a la sirvienta como intermediaria. Se registran así, como formas de hablar a través de la vacuidad del silencio, al mismo tiempo que se vuelve a utilizar a la figura femenina como intermediación.

En ambos casos, la compra de la cama también denota simbólicamente una ruptura dentro del matrimonio, *Ellas* enferman. En la novela se habla claramente de ataques de histeria, uno de ellos la postra durante un tiempo prolongado en la cama donde el marido se turna con la sirvienta y una enfermera para cuidarla, hasta que *Ella* se recupera y él vuelve a mostrar indiferencia hacia su mujer. En el filme, la enfermedad

⁴²³ Esta visión del amor romántico, trágico y doloroso, ha sido criticada por autoras como Cixous (1995) Donapetry (2006), De Lauretis (1986) e Irigaray (2009) entre otras. Mulvey (1989) advierte, como se ha ido mencionando, como esta ideología amorosa se sigue difundiendo a través del cine. El daño de esta representación del amor, que acaba sirviendo a la ligazón entre amor y sacrificio como forma de sumisión femenina, ya fue evidenciada por Simone de Beauvoir (1949 [2018]) o Celia Amorós (1985). En esta escena en concreto, se intuye que la protagonista decide seguir con su marido al ver que éste se dejaría matar. Es el amor que él manifiesta hacia *Ella* es la que le encadena y fuerza a seguir sacrificándose en una relación tediosa.

no se vincula a la histeria aunque Bresson sí que condensa este cuidado y posterior indiferencia en la convalecencia. Otro hecho relevante, es que después de este brote, mientras el marido piensa que todo está volviendo a la normalidad y propiciándose una reconciliación, se le cae finalmente la venda cuando la oye cantar con voz rota.

Esta concepción de ver la realidad al oír cantar al otrx, se alía con la escena en que Eustacia se enfada con Clym al verlo cantar de alegría en mitad de su desdicha. Aunque la diferencia, aquí, sea que *Ella* canta con la voz rota⁴²⁴ de su alma. El hecho de que la pareja la oiga cantar se toma como un indicativo de ver la distancia que lxs separa. El canto de la pareja como indiferencia al “amadx”. Los siguientes fotogramas muestran la indiferencia del marido, en diferentes momentos, delante la convalecencia de su esposa.



Figura 71: Secuencias de indiferencia. Bresson. 1969.

En el filme, la “caída de venda”⁴²⁵ que supone el canto de *Ella*, lleva al marido a dos escenas de desesperación. La primera inventada y la segunda inspirada en la novela. En la primera, él sale precipitadamente de la tienda después de haberla oído cantar, camina, compungido, mirando al suelo. Choca con un hombre, enfatizando así que está preocupado con sus propios pensamientos. Elipsis de él encima de un puente enrejado por debajo del cual pasa un tren que se aleja, como una metáfora de su mujer (y del amor), que se va de su lado. Primer plano del rostro de él entre las rejillas, hasta que se tapa el rostro con ambas manos mientras se le oye sollozar entre el nítido pitido del tren. Se oye su *voz en off* diciendo que él no es que tuviera piedad de ella, sino que era otra

⁴²⁴ El hecho de que *Ella* cante con voz rota cuando se acerca el momento de su suicidio, nos puede recordar el canto de los cisnes que cantan antes de morir. Esta asimilación podría haber sido utilizada por Bresson ya que antes de que se inicien las últimas secuencias del suicidio final, se ve, aisladamente, el fotograma de un cisne en el momento de 1h 02' 30" de metraje.

⁴²⁵ Esta caída de la venda de los ojos es una recurrencia literaria en lxs personajes bováricos que de pronto advierten, por algún acontecimiento externo a ellxs, que la realidad no es como se la imaginan. En el caso del bovarismo femenino esta “caída de la venda” les suele llevar al suicidio.

cosa. “Un entusiasmo febril que *Ella* no entendía”⁴²⁶ (1h. 11’ 29’’). Los siguientes fotogramas recogen las secuencias donde ella canta y él se va hasta el puente enrejado.

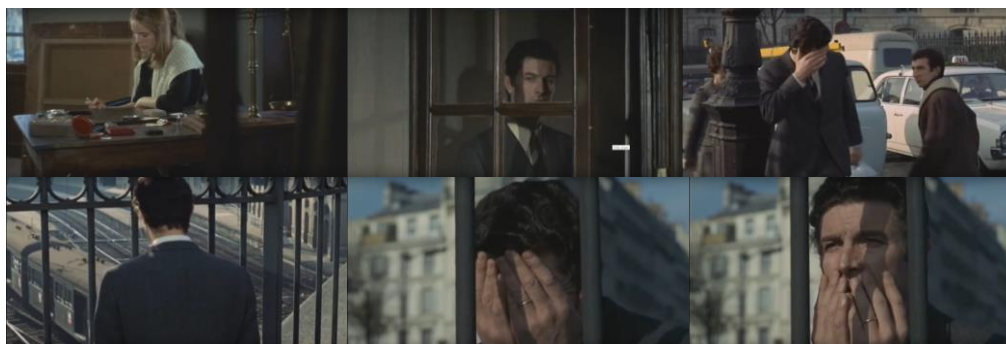


Figura 72: Escena de la “caída de la venda”. Bresson. 1969.

En la segunda escena, ésta sí inspirada en la novela, él se postra ante *Ella* tanto metafórica como literalmente. Este cambio de estrategia se enfatiza especialmente en la novela al darse él cuenta que sus estratagemas de poder, con las que pretendía que *Ella* se diera cuenta de quién se cree él realmente, no han surtido efecto o, mejor dicho, han tenido el efecto contrario. En lugar de que *Ella* cayera rendida ante él completamente sometida, al verle a través de sus ojos, la protagonista se aleja irremediamente. En la novela, él se postra ante *Ella*, le besa los pies y le declara su amor apasionado. En el filme, este pasaje se presenta un poco cambiado.

Se le ve a él subir por las escaleras y abrir la puerta, en una secuencia muy parecida a la que realizará la sirvienta en la escena del suicidio. Otro plano le enfoca parado enfrente de la puerta acristalada a través de la cual mira. Plano de ella, se la ve por primera vez con el chal, llevando un jersey negro. Se la observa arrodillada apoyándose en la butaca y con la mano en su mentón frente a unos discos y libros desperdigados por el suelo. Se oye la música de Jean Wiener en el tocadiscos. *Ella* apaga el disco al ver el rostro de él a través de la vidriera y se incorpora. Él se le acerca, le pone ambas manos en los hombros y le dice que es ridículo como están actuando, que él también tiene la culpa, que cree en ellxs, que haría cualquier cosa por *Ella* y la exhorta a hablar. *Ella* no se inmuta, está callada, parece una muñeca. Él se arrodilla, la

⁴²⁶ A partir de esta escena a *Ella* se le irá viendo vestida con las distintas prendas que llevará el día de su suicidio. De todas formas, siempre ha ido ataviada en prendas blancas y grises. Recuérdese no sólo la teoría del color en el sistema Bresson aludida por Zunzunegui (2001) y vista en el marco teórico, que refería que Bresson no quería colores estridentes ya que los veía como un falseo de la realidad al enfatizarlos excesivamente. A su vez, la ropa es una extensión de la personalidad del personaje y en este caso, también, un presagio de que se acerca la muerte del mismo.

besa por detrás de las piernas, le dice que la desea mientras un contraplano del rostro de *Ella*, que sigue sin inmutarse, la filma hasta que se deja caer en el sillón. La protagonista se tapa el rostro con ambas manos y rompe a llorar como él antes en la escena del tren.

El protagonista, aún de rodillas, se la mira, hasta que se levanta, la abraza por detrás, la besa, la coge en brazos y se la lleva hasta la cama donde la sienta. *Ella* deja de llorar de golpe y se quita las manos del rostro mirándolo hasta que se tumba en la cama. Un plano medio de él arrodillándose a su lado. Primer plano del rostro de *Ella*, por encima de la espalda de él, donde se la ve con los ojos cerrados y las lágrimas que corren por su rostro. Abre los ojos y los vuelve a cerrar en una escena que parece calcada, gestualmente, a cuando él abre los ojos en la secuencia de la pistola. Él le propone marcharse, lejos de ahí, donde haya sol para que así se evada de su tristeza, mientras afirma que la adora, la admira y que ama su inteligencia. Le besa los pies, en un acto casi fetichista y en concordancia con la novela de Dostoievski, mientras *Ella* mira el techo. En toda esta escena se ve reflejada la apatía de *Ella* y su pérdida casi total de agencia. Como se acaba de indicar, aparecen secuencias donde él la ha manipulado casi como si fuese una muñeca⁴²⁷.



Figura 73: Escena de la pasión de él. Bresson. 1969.

⁴²⁷ Esta “mu ecacizaci n” remite tanto a los “resultados esperados” por procesos de pigmalización ya analizados en *Effi Briest* (1894) y, especialmente a la Nora Helmer de *Casa de muñecas* (1879).

En la escena siguiente, se los ve en la cocina donde se le ve a *Ella* parafraseando la misma sentencia de la *Ella* de Dostoievski: “Yo seré para ti una mujer fiel. Yo te respetaré” (1h 19’ 41’’). En ambas narrativas, esta escena acontece justo antes de que el marido vaya a comprar los billetes para marcharse juntxs. Ausencia que es aprovechada por ambas mujeres para saltar por el balcón. La frase podría contemplarse como un final exitoso de este proceso de pigmalización y posesión amorosa, si no fuese porque el suicidio de ambas rompe con estos procesos a través de la vía de escape de la muerte voluntaria.

Conclusiones preliminares de *La dulce/Une femme douce*

A diferencia de la adaptación de Jack Gold respecto a Thomas Hardy, se constata que la adaptación de Robert Bresson introduce múltiples escenas que no se narran en la obra de Fiódor Dostoievski. Este hecho, que se podría atribuir a una menor fidelidad, contrasta en que el orden cronológico en las dos tramas sigue un patrón análogo a diferencia de la adaptación de Gold, la cual cambia el orden de los acontecimientos. Se podría inferir que para tener una mayor fidelidad respecto a la obra original, es necesario condensar, modificar pasajes y cambiar el orden narrativo para adaptarse mejor a la coherencia cinematográfica (Pérez Ríu, 2000; Seger, 2000). En cambio, Bresson que se inspira en Dostoievski para plasmar sus preocupaciones filosóficas sobre cine, la naturaleza humana y la vida, puede permitirse seguir el orden cronológico de los pasajes que rescata de Dostoievski.

En esta línea, cabe resaltar, que tanto Bresson como el literato ruso pretenden, con sus obras, imponer orden al caos. Los cambios y alteraciones en los medios narrativos audiovisuales también responden a que, como indicaba Bluestone (1957), el cine es el arte del espacio y la novela el arte del tiempo. En Bresson hemos visto como la ambientación de este espacio fílmico responde también a paradigmas pictóricos y de la fragmentación; mientras que Gold cambia los tiempos de la literatura para reforzar imágenes que condensan el mismo sentido que el de la novela.

Bresson converge con Dostoievski no sólo en esta pretensión de orden, sino en visiones similares respecto al azar en confrontación con la humana pulsión de libertad.

En cambio, difieren respecto a la temática de la culpa que, en el caso de Bresson, es sustituida por la incertidumbre de ser amadx y la preocupación por los celos. Las selecciones que Bresson realiza en la obra de Dostoievski construyen un personaje femenino, que sin dejar de ser un misterio, muestra una mayor capacidad de agencia e iniciativa sexual. No obstante, bajo el influjo patriarcal del que se embebe el director francés no deja de mostrar a *Ella* bajo una mirada masculina que la victimiza. Esta victimización que la va convirtiendo en un ser frágil a pesar de las resistencias, más o menos silenciosas que elabora para oponerse al dominio/posesión del marido, se alían con el proceso de escopofilia fetichista. Aunque los cuerpos fragmentados de Bresson sean una constante en su cine trascendental, el hecho de que los fragmentos de cuerpos desnudos sean siempre de la mujer remiten a la *metonimización* erotizante de Mulvey (1989), todo y que ésta pueda aparecer de forma más solapada.

Esta iniciativa sexual femenina, como reactualización de Bresson, puede que se deba al año de producción de la obra a finales de los años sesenta y a las ideas de revolución sexual. La mascarada de la feminidad, a la que alude Doane (1982), se construye aquí a partir de esta mujer más activa sexualmente. La *feminine* será aquella seductora que lleve a término la iniciativa sexual. El proceso de feminización, por tanto, se realiza como una *performance* corporal⁴²⁸ ligada, esta vez, a esta pretendida liberación. Este proceso de feminización, que se relaciona con la escopofilia, lleva al concepto de *misrecognition* de Mulvey (1989), en el sentido en que la(s) mujer(es) se (des)reconocen al construirse una narrativa, desde la mirada masculina, que las convierte en mujeres en la medida en que son sexualmente activas dentro de la heteronormatividad. Dicha *performance* corporal o construcción de mascarada femenina, a través de la sexualidad activa, no deja por ello de estar ligado a valores del ángel del hogar y a un proceso de pigmalización masculino que pretende crear a la par mujeres sexualmente activas dentro del ámbito de la domesticidad y, por ende, sexualmente domesticadas a sus propios designios de erotismo y sumisión. No deja de ser un proceso que estimula el masoquismo femenino al vincular dolor y placer; amor y sexualidad.

En la obra literaria, el bovarismo masculino se proyecta en la mujer, especialmente en la histeria. Enfermedad inventada por el patriarcado que a ojos de autoras como Gilbert y Gubar (1998) o Montilla (2018) atribuyen a una metáfora de la

⁴²⁸ Recuperando los conceptos de *performance* corporal como incorporación de los discursos de género de la teoría de Judith Butler (2011).

represión de los cuerpos sexuales femeninos que acababan performando la supuesta locura femenina. La histeria de *Ella* es a su vez el grito desgarrado de un cuerpo femenino sometido y desposeído, victimizado, tal y como esta “enfermedad” era interpretada por la psicoanalista Emilce Dio (1985). La victimización de su cuerpo, le roba incluso la agencia en su suicidio. Este concepto de mujer victimizada interpretada como cuerpo dócil y frágil remite a su vez a las ideas de Molina Petit (2015), así como la patologización de la mujer a través del biopoder (Foucault, 1992; Szasz, 2008).

Bresson, en su reactualización, no alude directamente a la histeria como enfermedad, sino que insinúa más una depresión nerviosa. Sin embargo, no se pueden olvidar las conexiones que han vinculado ambas “enfermedades” como prototípicamente femeninas⁴²⁹. La enfermedad y la locura como dispositivos patologizantes de los cuerpo(s) de las mujere(s) convertidos en paradigma de la otredad. Si el hombre es la norma universal y, por tanto, lo “sano”, la mujer creada a partir de su mirada dicotomizante, no puede dejar de ser el modelo de la insania.

No obstante el bovarismo, como canon literario empezado por Flaubert se dirige hacia los personajes femeninos, a lo largo de esta investigación se han demostrado que existen ejemplos de bovarismo masculino que, no por escasez, dejan de ser paradigmáticos. Su interés en esta tesis recae en que los hombres son construidos como bováricos en la medida en que se acercan a los baremos construidos de la *feminidad*. En el caso que nos ocupa, el personaje masculino se presenta como un cobarde, hecho que, dentro de una ideología patriarcal, lo feminiza. La avaricia y la lujuria, como rasgos con los que Dostoievski suele caracterizar a los personajes femeninos (Nabokov, 2010), en esta obra son encarnados por el personaje masculino, al igual que su inestabilidad emocional. En una línea similar, el bovarismo del personaje de Clym en Hardy, ya aludido por Goater (2004), se liga igualmente a una construcción “feminizada” del mismo⁴³⁰.

A pesar de ello, el bovarismo de Clym se relaciona también con elementos quiijotescos vinculados a su altruismo salvador de los cuales carecen, en general, las bováricas femeninas. Una pequeña alusión de esta visión salvadora se halla también en

⁴²⁹ Estas conexiones entre histeria, depresión y construcción de la femineidad han sido vertebradas en el marco teórico por autores como el mencionado Szasz (2008) así como García Dauder y Pérez Sedeño (2017), Gilbert y Gubar (1998), Maines, (2010) y Montilla (2016), entre otras. Sin olvidar los aportes de Foucault (1966a, 1966b, 1976, 1982, 1992, 2002) sobre enfermedad psiquiátrica, biopoder y control social sobre los cuerpos.

⁴³⁰ En la novela, que no en la película, se alude a que su oficio como gestor en un comercio de diamantes es un oficio “femenino” que le resta masculinidad desde una mirada androcéntrica finisecular.

el personaje bovárico masculino de Dostoievski, al presentarse como un salvador de una pobre huérfana. Sin embargo, esta aspiración mesiánica es matizada por el propio Dostoievski ya que le añade la mezquindad, el aprovechamiento y el oportunismo del hombre al casarse con *Ella*. Bresson también rodea la temática de la salvación y la prisión a través de plasmar las relaciones de poder dentro de la pareja. En ambas narrativas, están presentes estas relaciones de poder a través de distintos dispositivos como el silencio, el dominio económico y el chantaje emocional que se pueden interpretar tanto en el fuera del campo del filme como en una relectura feminista de la novela, como violencias estructurales de género dentro de la micropolítica de la domesticidad. El régimen de poder disciplinario que se ejerce sobre el cuerpo de *Ella* la acaba llevando a un tedio existencial, a una nada que se relaciona con la *anomia* de Durkheim (2012 [1897]) como causa de suicidio.

Regresando al bovarismo, Bresson lo desplaza más al personaje femenino al construirlo como una mujer que quiere diferenciarse de los demás. Aunque no se aluden cuáles pueden ser sus ensoñaciones, sí que se registran su pasión por la lectura, la música y el teatro que nos pueden dar una idea de cómo sus lecturas (y otras pasiones artísticas) la construyen en su pretensión de diferencia. Su suicidio, a su vez, puede entenderse como un deseo de diferenciación y salvación de una cotidianidad que la aplasta. El hecho de que se mencione su “felicidad” pre-suicida en ambas narrativas, y que sonría a la cámara en el filme antes de arrojar al vacío, puede interpretarse como una acción suicida mucho más consciente que la que realiza Eustacia en Hardy. Movida, ésta última, por la desesperación y la culpa. Si el suicidio de Eustacia puede interpretarse en una línea difusa entre expiación y liberación, en la *Ella* se puede tender más a una interpretación de su suicidio como acto racional y transgresor. No obstante, todo y el proceso de victimización al que es sometida acaba dando más protagonismo en su suicidio, especialmente en la novela, al personaje masculino al ser ubicado como responsable del mismo.

Simbologías en narrativas audiovisuales y escritas

Al igual que en el análisis de *The Return of the Native*, una serie diversa de símbolos recorren la película de Bresson frente a la narrativa de Dostoievski. A nivel de simbología general, los dos autores juegan con la luz y la sombra. A nivel más concreto, en el sentido de objetos materiales, existen claras divergencias entre cineasta y literato.

Dostoievski, como se mencionó al principio del apartado, utiliza como símbolo del azar las dos mesas de juego donde está tendido el cadáver de su mujer. Bresson no utiliza ese símbolo. El azar, en su filme, en cierta manera está supeditado al deambular que se concreta en los intersticios: escaleras, rellanos, puertas *et alter*. No obstante, estos intersticios, son a la vez, y sobretodo, espacios liminares, fronteras entre escenarios o bastidores, puntos de observación. A veces, incluso, especies de *peeping hole* donde “espiar” o ver sin ser vistos. Espacios, en este sentido, casi escopofílicos.

Bresson, utiliza más simbología objetual respecto a Dostoievski, gracias también a que el propio medio audiovisual se lo permite de forma más plástica. Las flores son un símbolo evidente de amor/desamor. Las margaritas que *Ella* desecha frente a las rosas blancas que coloca en frascos, marcan un posicionamiento relacional respecto al marido versus posibles amantes en un diálogo a través del silencio. Los retrovisores, al mismo tiempo, tienen una fecunda y sugerente posición simbólica, no vinculada a una unívoca interpretación. Por una parte, pueden representar un cierto amor o deseo especular, por otra, pueden encerrar un sentido de obnubilación de sólo ver al otro como reflejo de uno mismo.

El tren en la escena en que al marido se le cae la venda de los ojos, puede simbolizar el darse cuenta de que su mujer también está “partiendo” hacia otro lugar, como augurio de su próximo suicidio. La mecedora, la mesa que cae junto al tiesto y el chal, son símbolos de la liturgia suicida. Bresson no deja claro si *Ella* ha subido a la mesa o a la mecedora para tirarse al vacío. De todos modos, la mecedora balanceándose puede representar la inestabilidad emocional de no haberse enraizado o no haber encontrado su sitio en el mundo. La mesa contiene un tiesto de flores, el cual puede volver a simbolizar la caída definitiva del amor. El chal la representa a *Ella*. Es una parte de su ropa, y como afirmaba Pérez Rúa (2000), una extensión de su cuerpo y su personalidad. El hecho de que vuele libre representa también su liberación.

Tabla 4: Triangulación de símbolos, significados y sus usos en los dos medios narrativos de *La dulce/Une femme douce*

Símbolos predominantes	Narrativas en las que se usan	Interpretación bovática desde una perspectiva de género	Usos diferenciales en los dos medios narrativos
Chal	Filme	Alusión simbólica a la caída. Extensión de la mujer en referencia a sus deseos de “volar” como liberación	
Flores	Filme	Amor/desamor Contraste entre el amor real que se desecha y la especulación de amor que se “preserva”	

Intersticios (puertas, pasillos, cristaleras...)	Filme	Espacios liminares, fronterizos. <i>Peeping hole</i> desde donde observar sin ser vistx. Espacios escopofílicos.	
Mecedora	Filme	Falta de asentamiento y de estabilidad emocional	
Mesa	Novela y filme	El azar y sus implicaciones en la vida y la muerte (novela)	En la novela se usa para situar el cuerpo de la protagonista en alusión al azar de su muerte.
		Otro objeto que, junto a la meecedora, remite a la liturgia de la caída al vacío (filme)	En la novela corresponde a la ambigüedad del suicidio. En el filme, el tiesto que tiene encima y cae, implica la pérdida del amor por su alusión con las flores.
Retrovisores	Filme	Amor/deseo especular y obnubilación	
Tren	Filme	Caída de la venda del marido que se da cuenta que su mujer se aleja, al igual que su deseo de amor.	

Fuente: Elaboración propia.

Ideas clave del análisis y discusión

1. El imaginario bovárico aparece en las novelas y sus respectivas adaptaciones ligado a la idea (romántica) del amor.
2. Ambas narrativas vinculan este imaginario bovárico (y tedioso) con la movilidad/inmovilidad tanto en sentido metafórico como literal.
3. La(s) mujer(es) se construyen a través de la mirada masculina (Cixous, 1995; Cruzado, 2009; Kristeva, 1983; Pérez Ríu, 2000, *et alter*) que la(s) quiere(n) convertir en sujeto(s) pasivo(s) victimizado(s) (Molina Petit, 2015).
4. La mirada masculina en el filme, realiza procesos de metonimización erotizante en las figuras femeninas (Mulvey, 1989) creando narrativas performativas butlerianas que se aúnan a procesos escopofílicos y fetichistas.
5. La intersección de estos factores puede producir procesos de *misrecognition* (Mulvey, 1989) en las mujeres espectadoras que, sometidas a violencia simbólica (Bourdieu, 2000), acaban incorporando los discursos que las oprimen en procesos concretos de feminización. Concretamente los *weepies* comportan una violencia simbólica sobre las cuerpos de las mujeres (Haskell, 1973), como es el caso de *The Return of the Native*.
6. Los procesos de feminización que se filman se enmarcan en criterios concretos de seducción, donde la mujer se construye de manera pasiva o activa, pero siempre en aras de complacer al hombre en sus necesidades y deseos. Independientemente de su actividad/pasividad sexual, la mujer protagonista, en ambas adaptaciones, sigue encarnando al ángel del hogar dentro de los dominios de lo doméstico. Romper con este ideal las lleva a procesos de anomia o disolución en el sentido durkhemiano, convertidas primero en *malas mujeres* o *mujeres anómalas* por traspasar los espacios simbólicos y jerarquizados entre lo público/masculino y lo privado/femenino.
7. La histeria es consecuencia de los procesos manipuladores del marido en la novela de Dostoievski así como una proyección de su bovarismo. La mujer como síntoma de los “males” del hombre. La histeria como enfermedad inventada desde el androcentrismo, se puede interpretar como una consecuencia de la represión sexual femenina y el control sobre los cuerpos derivado de una moral sexual burguesa. (M. Gilbert y Gubar, 1998; Montilla, 2016; P. Maines, 2010; García Dauder y Pérez Sedeño, 2017, *et alter*) o como un grito de un cuerpo que se rebela (Dio Bleichmar, 1985). Ambos procesos victimizan a la mujer (Molina Petit, 2015), viéndola como un cuerpo dócil foucaultiano y patologizándola como la *Otra* en procesos de alteridad (Zsasz, 2008). La reactualización de Bresson implica eludir la histeria. No obstante, la enfermedad de la protagonista remite a la depresión y a la ansiedad, las cuales no dejan de relacionarse con enfermedades mentales feminizadas.
8. El superyó se encarna en distintos personajes en su mayoría femeninos. En *The Return of the Native*, tanto en la novela como en su adaptación fílmica, reflejan el superyó fiscalizador hacia la protagonista. En cambio, en la novela *La dulce* y en su libre adaptación de Bresson, el superyó, encarnado también en una mujer, fiscaliza al marido aliándose con la protagonista femenina en una pequeña insinuación de sororidad que emerge entre las grietas de los discursos androcéntricos.
9. El cine independiente no es una garantía de *contra-cine feminista* (De Lauretis, 1987; Mayne, 1990; Zecchi, 2014), puesto que se puede colar igualmente no sólo la ideología patriarcal, sino también los usos escopofílicos del cine convencional.
10. El tedio vital representa la anomia durkhemiana como vacío o disolución del ser delante la incapacidad estructural de crear el propio orden. Esta pérdida de autonomía para construirse, comporta el suicidio delante la constatación de la realidad. Es decir, los anhelos de construcción de una misma se patologizan como bováricos a la vez que se cae en el tedio y el vacío existencial por no poderlos llevar a cabo.
11. La violencia de género se naturaliza en ambas narrativas y, en sus correspondientes

adaptaciones, vinculándola a una consecuencia inevitable del amor pasional. En el cine, la asociación entre amor y dolor refuerza los procesos ya aludidos de *misrecognition* (Mulvey, 1989) y la posible incorporación subjetiva de un masoquismo fetichista femenino en las espectadoras (Cruzado, 2009; Donapetry, 2016; Haskell, 1973; Zecchi, 2014).

12. El adulterio se presenta como un desafío de la mujer delante de la posesividad masculina, pudiéndose relacionar con las aportaciones de Ciplijauskaitė (1984) y, en esta misma línea, como una forma de individualización que rompe con los deseos de pigmalización de los maridos.
13. La coherencia narrativa del filme implica alterar la novela de referencia a través de recursos como la condensación, la eliminación de algún pasaje/personaje, el orden narrativo *et alter* (Seger, 2007), puesto que el cine es el arte del espacio y la novela del tiempo (Bluestone, 1957).
14. Los símbolos en la literatura y el cine son de vital importancia para la comprensión de la narrativa en un metalenguaje que trasciende los diálogos. Las adaptaciones fílmicas pueden conservar o alterar estos símbolos tanto con el objetivo de buscar otros análogos, simbolizándolos y/o reactualizados, como de insertar símbolos diferenciados que confieren un sentido distinto a la novela original en la que se inspira la/el cineasta para transmitir su propio mensaje.

CAP. 5. CONCLUSIONES: Esa mujer que es (la) Otra

Una vez realizado un recorrido teórico y un análisis en profundidad de dos novelas decimonónicas y sus respectivas adaptaciones fílmicas, llega el momento de adentrarse en las conclusiones finales.

Mis preguntas iniciales se interrogaban sobre el suicidio literario femenino durante el s.XIX y cómo éste se representa en adaptaciones fílmicas del s.XX. Partía de la hipótesis inicial de que el tedio era la causa última de su suicidio. Sin embargo, al irme adentrando en la investigación, fui viendo que ese tedio se vertebraba alrededor de una mujer construida como la Otra a la cual se la patologizaba a través de un supuesto trastorno de alteración de la realidad, llamado bovarismo. Patología que no sólo resume el “mal de las mujeres” en una época determinada, sino que se vincula de diversas maneras con la histeria. Las adaptaciones fílmicas, a su vez, han ido reactualizando este imaginario social de la mujer bovárica como patología intrincada en la “femineidad”.

He ido constatando que la patologización del malestar femenino, tanto en la literatura como en el cine, tiene, al menos, tres vertientes interrelacionadas. Por una parte, individualiza e invisibiliza las causas estructurales de injusticia social derivadas del sistema binario sexo/género. Por otra parte, es un mecanismo de control social sobre los cuerpos y subjetividades construidas como femeninas. Al mismo tiempo, estas dos vertientes tienen una raíz común que se halla en la construcción de la “insania”, siguiendo la lógica de la otredad femenina, entendida ésta como desviación de la norma (masculina). Una norma masculina erigida como lo “universal”.

El título con que inicio las conclusiones, en este sentido, se inspira en el del célebre libro de Irigaray (2009)⁴³¹ en lo que respecta al constructo femenino como la otredad. Por otra parte, y ligado a esta misma idea, con el título de “Esa mujer que es (la) Otra” quiero condensar una suma de imágenes vertebradas alrededor del bovarismo como concepto patologizador de una pretendida esencia femenina. Como he pretendido demostrar en la presente investigación, toda mujer representa una alteración de la norma del modelo masculino dentro de dualidades sexistas jerarquizadas. La mujer no es sólo esa Otra sobre lo que los feminismos han teorizado como constructo androcéntrico, sino

⁴³¹ Me refiero a *Ese sexo que no es uno*.

que cuando pretende construirse a sí misma, individualizarse, se la patologiza como bovárica. Una doble alteralidad que se presenta como una trampa patriarcal en aras de no dejarla escapar de la otredad que representa como uno de los paradigmas de la desviación.

Se ha visto que el bovarismo no es un término unívoco ya que aúna diversas acepciones y formas de representarse que, yendo incluso más allá de la literatura, se adentran en los campos del biopoder médico y psicoanalítico. Esta multiplicidad de sentidos lo refuerzan como mecanismo de control al ampliar el espectro de las mujeres que pueden “correr el riesgo” de ser definidas como bováricas, llegando incluso a poder afectar a aquellos hombres que no entran dentro de los cánones de la masculinidad. No obstante, la raíz común del paradigma es la idea de la alteración del propio autoconcepto, donde la persona se piensa como aquello que no es, partiendo de la idea de que existe una esencia que nos predetermina y de la cual no podemos escapar. No poder reinventarse, no poder salir de los roles binarios adjudicados socialmente, es lo que en el fondo representa el bovarismo como advertencia a aquellas mujeres que pretenden romper los moldes adjudicados. Es decir, con este título pretendo cohesionar la idea, a modo de conclusión general, de que esa mujer construida como Otra siempre es bovárica como paradigma.

Así pues, la(s) bovárica(s) son la(s) Otra(s) de la Otra. Más concretamente es “una de las otras”. En otras palabras, si la representación de la mujer siempre ha sido construida por el patriarcado como la Otra, no tiene cabida en esta ideología el pensamiento de que pueda llegar a ser sí misma. Cuando pretende pensarse a sí misma, tanto en lo que es en ese momento como en aquello que desea ser, se la tilda de pensarse como Otra que no es. Se la acusa, en definitiva, de bovárica. La mujer por definición androcéntrica es la “nada” –ya decía Lacan que la mujer no existe–. Y sobre ese vacío que representa, como continente sin contenido o cajón de sastre, la mirada masculina vierte todo aquello que desea que sea la mujer, ya sea la amante y sacrificada esposa o la excitante y luctuosa *femme fatale*. Si es la mirada masculina la que dicta lo que ha de ser la mujer, que una mujer quiera pensarse a sí misma, es una subversión del poder de enunciación.

Como apuntaba, esta herramienta de control social sobre la subjetividad femenina también se extiende hacia aquellos hombres que se alejan del modelo hegemónico de la masculinidad construida, acercándose a los valores asociados a la femineidad. El bovarismo masculino recae, por tanto, hacia hombres vistos como

“débiles, cobardes...” y, en definitiva, “afeminados”. Estos valores socialmente peyorativos asociados a la feminidad siguen la misma lógica de advertir de los peligros de trasgredir las fronteras del sistema sexo/género. La mujer, como construcción, encarna por norma todo lo que la masculinidad hegemónica desecha: la dulzura, la fragilidad, la debilidad, el darse a lxs otrxs entre otros valores que desapoderan en la medida en que le niegan la dureza, la valentía, la fuerza o el pensar primero en sí misma. Como si fuese la Otra cara del sol —el sol negro al que aludía Kristeva (1983)—, la mujer, en todas sus variantes prototípicas desde el ángel del hogar hasta la *femme fatale*, encarna esa luna cambiante, voluble y neurótica como la otra cara de la moneda de una masculinidad que encierra el modelo de salud mental.

El bovarismo, en sus variantes, es un paradigma que nace en la literatura para extenderse al terreno médico vinculándolo a la histeria. No deja de ser un producto lógico derivado de un orden moral patriarcal y burgués. La imposibilidad de pensarse diferente a las normas morales que condicionan tanto la subjetividad como las condiciones materiales en la vida de las mujeres, deriva en *taedium vitae* o *taedium feminae*⁴³² que engloban la disolución vital. Una “nada” la cual, en términos generales, convierte a las mujeres representadas como bováricas, en cuerpos muertos en vida dentro de un *suicidio en diferido* o en mujeres que eligen la muerte por *motu proprio*.

El bovarismo, que se construye alrededor del modelo literario de la Emma Bovary de Gustave Flaubert, emerge en un período histórico en plena fracturación. Por una parte, las sociedades occidentales decimonónicas se hallan en conflictos derivados de la industrialización y de lo que ésta suponía en el cambio entre el Antiguo Régimen y la sociedad moderna capitalista. Estas pulsiones, a nivel literario, se concentran entre el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo como estilos que denuncian el orden neoclásico burgués a la vez que, de forma aparente, se oponen entre ellos. El suicidio, que como se ha visto ha sido conceptualizado de formas diversas según los períodos socio-históricos donde se enmarca, se reconceptualiza en este periodo influenciado por la multitud de variables que se desprenden de este cambio de época.

La predominancia en la literatura de lxs personajes suicidas, con un énfasis diferencial dependiendo del género, se inserta en este contexto histórico imbuido por el (Pos)romanticismo, el Realismo y el Naturalismo. La influencia de valores románticos como la melancolía y el pesimismo influye en la construcción de las corrientes literarias

⁴³² Utilizando el término de De Diego y Vázquez (1988)

vinculadas al Realismo y al Naturalismo. Esta conjunción, construye una representación del suicidio femenino ligada a una imagen concreta del amor, de la mujer como bovárica y de los valores morales inculcados por el orden burgués, tal y como enunciaba en mi primera hipótesis de investigación. A pesar que, en una sociedad que incluso, desde algunos sectores, cree haber superado al Postmodernismo, se piense que tanto el paradigma romántico clásico como el bovarismo nos quedan muy lejos, seguimos imbuidos de gran parte de sus valores. Este hecho nos permite entender el interés y el éxito en adaptar cinematográficamente novelas protagonizadas por heroínas bováricas suicidas, que siguen encarnando a pesar de sus reactualizaciones, modelos análogos de feminidad. Puedo concluir, por tanto, que la influencia romántica, realista y naturalista de la que emergió el paradigma de mujer bovárica, se ha ido reactualizando a través del cine como transmisor de unas ideologías concretas sobre la “esencia femenina” y sus relaciones de dependencia respecto a los hombres y al amor.

Tal y como enuncia Latour (1994), la temporalidad no es una flecha horizontal y fija como pretende hacernos creer el constructo de la Modernidad, sino que los tiempos pueden confluír y mezclarse. En esta línea, se puede entender que autores como Dalmau (2012) y Villena (2002), entre otros, aludan a las fronteras imprecisas del período decimonónico. Período que, como he ido constatando, está envuelto en un Romanticismo sociológico que exalta la melancolía, el desánimo, el pesimismo y el tedio como destino. A la par que enarbola la rebeldía como imperiosa necesidad de ruptura con el pudor burgués. Pudoricidio (Dalmau, 2012) que estigmatiza especialmente a aquellas que lo llevan a término, ya sea en la vida real o en la literatura. En la intersección de estas exaltaciones aparece la apología suicida que interconecta suicidios literarios con suicidios reales dentro, especialmente, de las esferas intelectuales. Un suicidio vinculado generalmente al (des)amor y protagonizado por figuras juveniles, ya sean éstas femeninas o masculinas, donde el Werther de Goethe actúa como modelo.

En paralelo a esta exaltación apologeta, aparece el suicidio de Emma Bovary como el primero que se realiza por tedio más que por amor (Zambrano, 2006). Como otra de mis conclusiones, en la construcción diferencial del suicidio femenino, dentro de la época finisecular, se van vertebrando de formas distintas la muerte por tedio y por (des)amor. El suicidio masculino se construye como modelo explicativo del suicidio femenino que toma formas disímiles, conservando a la vez puntos en común. El ostracismo al que se somete a la mayor parte de heroínas bováricas suicidas, se articula

como respuesta a una honra femenina puesta en duda, ya sea mediante la sospecha de adulterio o por la trasgresión que representa cruzar las fronteras entre el espacio público y privado.

En esta construcción suicida con variante de género, las heroínas acometen el paso final y definitivo movidas por la culpa, la venganza o la rebelión. Dentro de la culpa, donde encontramos heroínas como la hardiana Eustacia Vye, ésta se activa como mecanismo de control social. Un control social que toma forma tanto de presión colectiva (ostracismo) como de superyó. La culpa está motivada generalmente a causa del deshonor que implica para el marido la puesta en duda de la honra de la mujer o a raíz de la muerte de alguien cercano debido a la “mala actitud” de la misma. En el caso de Eustacia se infiltra la culpa de la muerte de la suegra al no haberle abierto la puerta en una situación comprometida, y en el caso de la Effi Briest de Fontane, por ejemplo, se suma la culpa por la muerte del amante a la honra perdida.

El suicidio representado como venganza femenina de mujeres bováricamente construidas se perfila en obras como *La dulce* o el *Eterno Marido* de Fiódor Dostoievski. A través de su muerte activan los sentimientos de culpa del marido de un modo parecido al *acting out* lacaniano (Arango y Martínez, 2013). El suicidio, como rebelión y salvación a la vez, se presenta más en figuras como la Edna Pontellier de Kate Chopin. Su bovarismo se presenta esta vez en términos transgresores ya que es una toma de consciencia de su situación de opresión. No es que tenga una imagen distorsionada de sí misma, sino que es consciente de que nunca podrá (auto)construirse dentro de un sistema que le corta las alas tanto de la posibilidad de imaginarse “otra” como de la capacidad de llevarlo a término.

Avanzando en esta conclusión, constato que, *culpa*, *venganza* y *rebelión* se articulan como ingredientes no excluyentes de un suicidio provocado por el tedio vital que comporta no poder imaginarse y, por ende, individualizarse fuera de la mirada y necesidad masculina. Las protagonistas bováricas, destinadas a espacios domésticos dentro de los cuales su función es dar(se), no se conforman con este orden del cual intentan salir de formas diversas. La imaginación es aquello imprescindible para poder pensar otros órdenes posibles. Llevan a cabo diferentes transgresiones, la mayor de las cuales, aunque no en todos los casos, es el adulterio en contextos donde la mayoría de matrimonios burgueses eran por conveniencia. Estas transgresiones, que las alejan de la figura virginal del ángel del hogar para construirlas como *ange noir* (Bueno, 1996), provocan en múltiples ocasiones una muerte social en forma de ostracismo. Las fuertes

penalizaciones que sufren en la transgresión adúltera, las conducen a su vez al *suicidio en diferido* ya mencionado para conceptualizar su muerte en vida. Tanto la muerte social del ostracismo como la muerte en vida, aumentan su sentimiento de tedio que, en la mayoría de los casos, deviene en un suicidio real.

En paralelo, esta construcción es una advertencia a las mujeres lectoras no sólo del peligro de leer e imaginarse otros mundos, como sobre todo de llevarlos a cabo. Por tanto, el bovarismo tiene un doble filo que oscila entre ser una herramienta de control social y una forma de encarnar la rebelión femenina utilizando lógicas similares a las construidas por la hegemonía. Es decir, el bovarismo como transgresión se encarna en personajes como la ya citada Edna Pontellier o la Nora Helmer ibseniana. Mientras que el bovarismo como modelo perpetuador incide en la inconsciencia de las mujeres que lo encarnan, el de Edna y Nora las lleva a la consciencia en el sentido de que les permite llegar a ser quienes son. En cambio, el bovarismo paradigmático de Madame Bovary y Eustacia Vye, nunca les permite ser quienes ellas son. No acaban de llegar a un despertar de la consciencia, aunque el conocimiento de entender que nunca podrán escapar de los mandatos que se les imponen, les abre la consciencia sobre el tedio que las espera como luctuoso destino. La caída de la venda en estas mujeres las “cura” de un bovarismo entendido como una alteración de la realidad y del *self*. La visión de la realidad como inamovible e inmóvil, metáfora del tedio, las lleva al suicidio. En contraposición, la caída de la venda de Edna y Nora no las “cura” de su bovarismo, sino que provoca su despertar final. Una toma de consciencia absoluta sobre ellas y sus circunstancias⁴³³ que las llevan a diferentes caminos de liberación.

En algunos casos, como el de Nora Helmer, en lugar del suicidio se elige la huida del hogar. Marchar sin suicidarse implica rechazar la victimización. Victimización que llega a su extremo en el caso de *La dulce*, tanto en su versión narrativa como en menor medida en su adaptación fílmica. En ambos medios, se sobreentiende que se ha suicidado a causa de la violencia de género ejercida tanto en su cuerpo como en su subjetividad. A pesar de que su suicidio pueda entenderse como una denuncia a esta violencia, este mismo acto se interpreta causado por el marido. *Ella*, que no tiene ni nombre ni voz⁴³⁴, ha perdido incluso el protagonismo de su draconiano acto

⁴³³ Pretendo hacer aquí una clara alusión al aforismo de José Ortega y Gasset (1914): “Yo soy yo y mi circunstancia” en *Meditaciones del Quijote*. Epigrama que, como se sabe, se refiere a la interconexión entre individuos y sociedad.

⁴³⁴ Cabe señalar que en el filme de Robert Bresson, la protagonista sí tiene cierta voz aunque su lugar de enunciación sigue estando fragmentado desde una mirada masculina (la del marido y la del cineasta).

final. Las diferentes representaciones literarias del suicidio femenino, que en última instancia remiten al tedio, se articulan a la vez con la venganza, la culpa y la rebelión en diferentes vertientes de interpretación del suicidio.

Dentro del plano literario y operístico aparece con fuerza la representación del suicidio femenino como venganza en reactualizaciones finiseculares de mitos como el de Medea o Medusa. Estos prototipos heredados de la Grecia Clásica representan, de forma *sui generis*, la oscuridad y la cólera femenina (Valentis y Devane, 1997) que serán el icono de la *femme fatale* finisecular (Bornay, 2010; Pardeza, 2004). Al mismo tiempo, estas mismas heroínas griegas se reinterpretan por escritoras victorianas feministas en los albores de una literatura que ha sido bastante invisibilizada. Son relecturas en clave más subjetivista, donde estos mitos sirven como vehículo para conferir voz al malestar femenino producto de la injusticia estructural de género. Escritos como los de Matilda Heron o Amy Levy recogidos en *Persiguiendo a Safo. Escritoras victorianas y mitología clásica*⁴³⁵ (Monrós, 2012). Así pues, otra de las conclusiones a las que he llegado es que el sistema hegemónico tiende a invisibilizar las representaciones alternativas de la feminidad cuando éstas escapan de la victimización y se empoderan a través de reivindicar la cólera y la ira como motores de cambio ante la (in)justicia patriarcal. A la vez se sobredimensionan las representaciones victimizantes y patologizadas de la feminidad, siendo el cine hegemónico una de las formas privilegiadas de hipervisibilización de estos estereotipos desempoderantes, donde el cine independiente también presenta dificultades de sortear estos procesos esencializadores.

La ya mencionada interpretación del suicidio como producto del (des)amor se articula como la explicación más hegemónica dentro del propio contexto histórico, todo y que en el caso femenino se enfatiza a la par que el tedio. El (des)amor que predomina en la interpretación de los suicidios reales protagonizados en aquella época, se vinculan preferentemente a lo que se llamó el *Efecto Chatterton* y, posteriormente, a raíz de la aparición de la ya citada novela de Goethe, también se denominó como el *Efecto Werther*⁴³⁶. He constatado, que el influjo del Romanticismo de la época tomó como

⁴³⁵ La misma obra recoge versiones en clave de reivindicación femenina de mitos como el de Antígona, el de Dido o las Gorgonas escritos en orden correlativo por George Elliot, Melensa y Gertrude Bacon.

⁴³⁶ Recuérdese que el impacto del suicidio del joven poeta Chatterton fue para algunxs autorxs la inspiración de Goethe para escribir *Las aventuras del joven Werther*. Ya se señaló en el marco teórico los debates sobre si era la literatura la que influía sobre los suicidios o los suicidios reales los que inspiraban a la literatura. Una explicación dialéctica recogería las dos explicaciones como productos e influencias

clave de interpretación universal el (des)amor, que afectaba tanto a mujeres u hombres, invisibilizando variables no sólo socio-económicas y políticas, sino derivadas de la violencia estructural de género en el caso del suicidio femenino.

La posterior revisión feminista de autoras como Benhamou (2004), Rojo (2010) y Tauroni (2019)⁴³⁷ sobre estos suicidios atribuidos a “causas amorosas”, ha hecho emerger esta violencia estructural de género que se oculta bajo el manto del pensamiento amoroso romántico. Se ha visto también la existencia de indicadores de violencia de género tanto en las novelas como en sus adaptaciones fílmicas analizadas pormenorizadamente en la presente investigación. En ambos medios, esta violencia de género se halla enmascarada y justificada bajo el discurso del amor romántico. Esta mascarada fílmica, que se alía con los procesos escopofílicos masoquistas y narcisistas mencionados por autoras como Cavell (1987) y Haskell (1973) dentro del cine contemporáneo, da cuenta de cómo este medio reproduce las ideologías patriarcales (Cruzado, 2009). A su vez, esta transmisión influye en el público femenino en procesos de feminización que pueden llevar a las mujeres a la *misreconition* aludida por Mulvey (1989).

Por otra parte, el contexto histórico también interpretaba el suicidio como acto supremo de individualidad y libertad que, como se ha visto, es donde se puede ubicar, en el plano de la literatura, el suicidio de Edna Pontellier. Las diferentes corrientes históricas, filosóficas, sociológicas, antropológicas y médico-psicológicas del suicidio han pivotado, desde la época finisecular hasta la actualidad, a dar explicaciones o desde una vertiente más estructural o, por el contrario, desde una vertiente más individualista. Los suicidios literarios oscilan también en presentarlos como un ataque al orden social encarnado por la moral imperante y la religión o por verlos, en la otra cara de la moneda, como un acto subversivo que rompe la religación social. En conclusión, la literatura analizada, en su mayor parte, pone más énfasis en esta vertiente individualista todo y que se insinúen claves de comprensión estructural en la interpretación del suicidio. En este sentido, autores como Hardy y Dostoievski, en sus diferentes maneras de interpretar la naturaleza humana, recogen la pulsión entre la libertad individual y una

mutuas aderezadas por otras variables socio-económicas y políticas más allá de la romantización literaria de la muerte por mano propia.

⁴³⁷ Benhamou (2004) se refiere en estos términos a la muerte de la madre de Edna Pontellier. Rojo (2010) analiza el suicidio de Madame Bovary en clave de violencia de género ejercida por hombres de su círculo inmediato más que por su marido. Tauroni (2019) se refiere al suicidio real de la poetisa Elisabeth Siddal que sufrió violencia de género por parte del pintor Dante Gabriel Rossetti.

estructura social que viene representada como comunidad/paisaje en el caso del primero, o como azar/destino en el caso del segundo. Esta pulsión entre individuo y estructura/sociedad, que se desprende de sus narrativas, hace que sus personajes sean híbridos entre personajes de carácter y de destino según la distinción de Eagleton (2005) y Villalba (1999)⁴³⁸.

El suicidio femenino cuando se ha ligado al bovarismo de sus protagonistas, ha sido una forma de patologizar el malestar de las mujeres debido a su posición estructural, al relacionarlo con patologías inventadas como la histeria. La ligazón entre histeria y bovarismo ha sido remarcada por Jayot (2004) a la vez que pone el foco en las divergencias entre estos dos términos. La autora advierte que a pesar de las similitudes que existen entre ambos, no se pueden considerar sinónimos a riesgo de perder los matices y la pluralidad de formas que puede tomar la histeria y, se podría añadir, el bovarismo. Durante mi investigación se ha mostrado estas pluralidades y matices existentes tanto en el bovarismo como en la histeria, así como los nexos comunes.

Poniendo el énfasis en aquello que comparten las dos “patologías”, se debe remarcar su carácter construido que a la vez se convierte en una herramienta de creación de la otredad femenina. Especialmente la histeria requiere de una *performance* corporal que se incorpora en la subjetividad femenina de quien la “padece”. Un código simbólico corporal que es a la vez resultado de un proceso de feminización como rebelión de un cuerpo “dócil”. Cuerpo que se rebela siguiendo las mismas pautas del discurso dominante que lo fragiliza. En este sentido, bovarismo e histeria comparten una misma lógica dentro de las múltiples formas codificadas donde expresarse. En definitiva, la alianza entre histeria y bovarismo se halla en que comparten las mismas lógicas esencializadoras, controladoras y patologizadoras, reforzándose mutuamente en estos procesos de la alteridad femenina.

La histeria, como apuntaba Montilla (2018), permeó la literatura finisecular y podría decirse lo mismo del bovarismo. La primera, como se ha ido diciendo, se representaba como una alteración en la sexualidad que acabó afectando a aquellos hombres que, al igual que el bovarismo masculino, no encajaban en el molde de la masculinidad hegemónica. Ambas “patologías” se constituyen como mecanismos de biopoder para preservar el orden sexual binario. Tanto en Emma Bovary como en la *Ella* de *La dulce* o *Hedda Gabler* entre otras, se describen síntomas de histeria ligados a

⁴³⁸ Esta hibridación está presente en ambos autores a pesar de que Hardy encaje más con el estilo sentimental y Dostoievski con el estilo ingenuo dentro de la distinción de Pamuk (2013).

su construcción bovárica aunque sean presentados de forma irónica (en el caso de Flaubert) o como consecuencia de la violencia sufrida (en el caso de Dostoievski). La patologización que encierran los términos de bovarismo e histeria son una forma, como indica Montilla (2018), de patologizar a su vez a todas las mujeres y, por extensión, a sus cuerpos y sexualidades. El mal de estas dos “alteraciones” era sinónimo del síntoma de ser mujer que, posteriormente, se trasladaría a los hombres hegemónicamente “no masculinos”. Pero es más que un síntoma de ser mujer, es a la vez proyección masculina y síntoma de las pulsiones entre orden y desorden social dentro de una época convulsa.

El cuerpo de la mujer se convierte en un campo de batalla, en un fuego cruzado, sometidas a una presión casi esquizofrénica de mandatos de género contradictorios bajo los cuales se encuentra la “necesidad” de mantener el orden social y el control de la sexualidad femenina. A las mujeres se les pedía por una parte que fueran sexualmente pasivas como esposas y madres; y por la otra, existía el mandato oculto de ser seductoras y sexualmente activas. En un orden patriarcal tan rígido como el finisecular, regido férreamente por la mirada masculina, se representa en la literatura a la mujer bovárica con una necesidad compulsiva de seducir para ser vista y, por tanto, de ser reconocidas. El uso estratégico de la sexualidad como seducción se presenta como una forma de ocupar el espacio social. Por tanto, constato que, en una sociedad que les dificulta la creación de su individualidad y donde su ser relacional –ser en función de los demás– está por encima de su ser individual –ser por sí misma–, la seducción se presenta como una forma de reconocimiento a través de su éxito con los hombres aunque, al mismo tiempo, exista una fina línea que pueda poner en entredicho su honra y, por tanto, sea un peligro para el honor masculino.

El *bovarismo erótico* es consecuencia de situar en la mujer la sublimación de su sexualidad, que tal y como afirma López Fernández (2012), se supone que la conseguían al identificarse con las protagonistas femeninas de los libros románticos a través de los cuales podían imaginar una identidad más en consonancia con sus propios deseos y ensoñaciones. La lectura en las mujeres, en conclusión, se veía como un peligro contaminante al mismo tiempo que aparecen los retratos pictóricos que insinúan orgasmos femeninos a través de la lectura. El arte, la normativa pasividad sexual de las mujeres y el erotismo, en este contexto de represión, crean ese *bovarismo erótico*. Se asocia el duermevela, producto de la lectura, y el propio sueño con orgasmos femeninos clandestinos. Esta asociación es una forma de restituir a las mujeres su sexualidad/fecundidad desde una óptica patriarcal que las convierte en objetos de placer

visual⁴³⁹. El potencial corruptor de leer, no se situaba tanto en que las mujeres escogieran “mala literatura”, sino en que eran “malas lectoras”, al no saber diferenciar entre fantasía y realidad.

El desplazamiento del bovarismo y la histeria también hacia los hombres, crea conjunciones que perfilan, aún más, el sistema binario sexista. Se mencionó que autorxs como Bautista (2015), Correa (2005) y Ortega y Gasset (1914) vinculaban el surgimiento del bovarismo como una variante del quijotismo encarnado por mujeres finiseculares. En la variación bovárica se crea una distinción en clave de género entre un hombre que se cree otro como héroe altruista y quijotesco, y la mujer que se crea otra como (anti)heroína caprichosa y egoísta bovárica y, en una gran parte de las veces, histórica e incluso bruja. Es decir, y como he ido confirmando, mientras que el paradigma quijotesco masculino se relaciona con la utopía que deviene en locura romántica, el paradigma bovárico, por el contrario, se acaba convirtiendo en distopía que alerta peyorativamente a las mujeres sobre el peligro de caer en ensoñaciones que las alejen de los misóginos preceptos de la domesticidad del ángel del hogar. Preceptos que mantienen el orden social dominante y cuya ruptura entraña el peligro de resquebrajarlo.

Una de las tesis a las cuales he llegado y que trasciende a las hipótesis que me planteé al inicio de la investigación, es que el campo de experimentación del control social se ejecuta sobre el cuerpo de las mujeres, para luego traspasarse al cuerpo de los hombres, como sucede con el bovarismo y la histeria, aunque acaben tomando variantes de género con consecuencias más hiperbolizadas en estas últimas. Es decir, el hombre bovárico conserva rasgos de héroe altruista quijotesco los cuales están totalmente ausentes o casi completamente desdibujados en las mujeres. En éstas, al asociar el amor al sacrificio y donación de sí mismas, se lee como un acto egoico el autocuidarse y el amor propio. Así pues, mientras se encuentra lógico que el hombre piense en sí mismo y ponga límites a los ataques externos hacia su individualidad, en el caso de las mujeres esta actitud se interpreta como absoluto egoísmo. En cambio, el héroe quijotesco como paternalista salvador de una humanidad que no le ha pedido ayuda, aunque nazca como crítica a los libros de caballerías, con el tiempo se ha acabado ensalzando como símbolo romántico del idealista filántropo.

⁴³⁹ Aparece también el erotismo de la *bella muerta* y de la *niña esposa* en esta construcción paradójica de pasividad/actividad sexual de las mujeres. Tanto la *bella muerta* como la *lectora post-orgásmica* son temáticas recurrentes en la pintura decimonónica como se ha visto en artistas como Ramón Casas, Charles Joshua Chaplin, Dante Gabriel Rossetti y John Everett Millais por citar sólo algunos de ellos.

No obstante, el personaje de Edna Pontellier podría ser considerado una excepción del arquetipo bovárico femenino no sólo por la toma de consciencia antes aludida, sino que también se diferencia en puntos como el egoísmo, las ganas de ascensión social o el amor por el lujo. Estos elementos, unidos a la consciencia de sus anhelos quiméricos, permiten que pueda ser considerada como un engranaje entre el quijotismo y el bovarismo. Al mismo tiempo que es un personaje que se escapa, en estos puntos, de estos mismos arquetipos por su proceso de autoconsciencia. Esta utilización de su bovarismo en forma transgresora, se conjuga con la búsqueda de narrativas de autoidentificación femenina que intentan subvertir el lenguaje patriarcal, aunque sea utilizando sus propios términos. En esta misma línea, al igual que autoras como De Lauretis (1987) afirmaban la posibilidad de reinterpretar el cine androcéntrico a través del fuera de campo, en el terreno literario también han existido resignificaciones feministas de la célebre obra de Flaubert recogidas por Borloz (2001) y Guerrero (2010), entre otras.

El bovarismo patológico como distopía, todo y sus reactualizaciones fílmicas, ha seguido personificando una feminidad como alteración de la norma (masculina), que a través de procesos escopofílicos se convierte en otra vía de *feminización*. En definitiva, la construcción del bovarismo como paradigma literario decimonónico, emergido en la encrucijada entre diferentes movimientos literarios siendo portador de valores románticos aunque quieran ser su parodia, se desplaza más adelante a las adaptaciones fílmicas de novelas finiseculares con protagonistas bováricas que siguen representando la alteridad masculina. Cuerpos victimizados y frágiles que cuando se empoderan acaban convertidos en *femmes fatales*.

En conclusión, las distorsiones que representan el quijotismo y el bovarismo se asocian a la lectura como elemento contaminante y pernicioso, potencialmente peligroso para el orden establecido, que remarcan los estragos de la imaginación en la creación de otras realidades posibles. En el caso del bovarismo femenino, al poder contaminante de la lectura se le añade la sublimación sexual y el peligro que entraña de que las mujeres reinventen su propio deseo y sexualidad a través de las narrativas leídas.

Mientras que en el paradigma quijotesco, el héroe tiene un compañero de andanzas que le vincula en cierta manera a la realidad y que refuerza la idea de la fraternidad masculina, la mayoría de las (anti)heroínas bováricas se hallan solas y dentro de conflictos de poder con las otras mujeres. La competición amorosa en aras de conseguir al hombre vertebraba esta pugna entre mujeres. Esta ausencia de compañera en

la mayor parte de la literatura con heroínas bováricas, se inscribe en la lógica patriarcal de las mujeres como enemigas de las mujeres en una búsqueda de un hombre a través del cual vivir y/o realizarse. Se constata así que la ocultación de la sororidad femenina, tanto en estas obras como en gran parte de sus adaptaciones fílmicas, dificulta a las mujeres reales el hecho de poderse identificarse entre ellas. Hecho que les permitiría crear alianzas de resistencia para oponerse a la violencia estructural de género. Existen salvedades como en la literatura escrita o cine filmado por mujeres⁴⁴⁰.

Con el devenir de esta investigación, también creo haber confirmado mi hipótesis basada en que la asfixia que el orden social burgués producía en los ámbitos sexo-afectivos, corporales y binarios, se representada a través del tedio vital. He constatado, a la vez, que este tedio se vincula con la inmovilidad. El cuerpo de la mujer que se quiere convertir en dócil se hace a través de “prohibirle” que se mueva. La inmovilidad del paisaje y del tiempo se convierten en símbolos de este tedio cotidiano que paraliza a los cuerpos. La asfixia que vertebraba mi hipótesis inicial sobre el tedio viene representada por la inmovilidad como visión *emic*.

Tanto en Emma Bovary como en Eustacia Vye, el paisaje (como lugar/espacio) y el tiempo, se convierten en metonimias de las protagonistas femeninas que aluden al desajuste espacio/temporal producto del bovarismo (Argullol, 2006; Goater, 2004 y Zubiaurre, 2000). Pensarse que se está en un espacio y un tiempo que no les corresponde, se interpreta como una patología en la visión de la mujer que no puede moverse, ni física ni simbólicamente, si no es con el permiso masculino del *pater* o del marido que ocupa su lugar. En el resto de las protagonistas bováricas, este conflicto de la movilidad autónoma se presenta con diferentes variables de desajuste espacio/temporal. *La dulce* de Dostoievski, especialmente en la novela pero también en su adaptación, abre un conflicto con su marido cuando se mueve sin él. En la adaptación de Clarence Brown sobre Anna Karénina (1935), los efectos sobrenaturales que la escenifican casi como si fuera un fantasma, representan este conflicto bovárico de movilidad al no ser vista cuando transita. Aunque ella se mueva, los demás no ven su

⁴⁴⁰ En el caso que nos atañe me refiero, por ejemplo, a la novela de Kate Chopin. Curiosamente, a pesar de su misoginia, Dostoievski insinúa este vínculo solidario entre la *Ella* y la sirvienta en *La dulce*. Bresson también lo escenifica en su adaptación, mientras Gold filma la competitividad femenina en concordancia con la obra de Hardy.

movimiento y, por tanto, es como si éste no existiera al no ser reconocido socialmente⁴⁴¹.

A Effi Briest y a Nora Helmer, se las penaliza cuando quieren madurar. Rechazan los modos infantiles con los que son tratadas, oponiéndose así al intento de pigmalización de sus respectivos maridos. Es decir, su conflicto de movilidad se ve representado en un plano de cambio vital y madurativo frente a unos maridos que las quieren seguir manteniendo en la quietud y docilidad de la niña/esposa o mujer muñeca. El adulterio, en muchos casos, significa un movimiento y una individualización a través del deseo sexual que las afirma como mujeres más allá de sus maridos, aunque necesiten un hombre para que puedan hacerlo. El adulterio de estas mujeres construidas como niñas o muñecas, que no son dueñas por tanto de su sexualidad, se puede interpretar como una forma de resistencia a procesos de pigmalización e infantilización a los que sus maridos quieren someterlas como se ha visto en el caso de Effi Briest, Nora Helmer y en el conato de adulterio de la *Ella* en *La dulce*. Esta transgresión que, a través de la sexualidad, las afirma como adultas conlleva a su vez el estigma social.

A modo de conclusión, la pigmalización masculina es una romantización y naturalización de una violencia simbólica, psicológica y de género hacia las mujeres al querer construir sus subjetividades desde la fragilidad y el desvalimiento, y especialmente a través de la inmovilidad. El deseo masculino se construye alrededor de esta fragilidad y pureza virginal, que legitima un matrimonio que asegurará hijos legítimos; mientras que la sexualidad “impura y activa” de la *femme fatale* naturaliza el sexo extramatrimonial sin vínculo y sin compromiso. Pasividad sexual femenina ligada a la pureza, al ángel del hogar y al matrimonio versus actividad sexual femenina vinculada a la impureza, a la *femme fatale* y a las relaciones extraconyugales son las dos caras de la represión de la sexualidad femenina finisecular, construidas como tecnologías de poder sobre los cuerpos y subjetividades de mujeres concretas.

En definitiva, otra tesis que se desprende de mi investigación, es que la seducción femenina se construye en una paradoja fundamentada en la pasividad sexual de la niña/esposa y de la necesidad de que al mismo tiempo sean madres fértiles y, por ende, activamente sexuales. En estos términos contradictorios se construye un mandato de género que acaba convertido, utilizando los términos de Butler (2011) en *performances* discursivas/corporales, alrededor de la inmovilidad y la parálisis. O, en

⁴⁴¹ Al mismo tiempo en Brown los efectos sobrenaturales refuerzan el bovarismo de la protagonista al asociarla a un fantasma que no es visto como ella cree ser.

otras palabras, a través de cuales son aquellos movimientos permitidos (los que permite el *pater*) y aquellos que son transgresiones (los movimientos autónomos).

El adulterio femenino, como movilidad, representa también una forma de combatir la parálisis del tedio. Cabe recordar, no obstante, la distinción entre las adúlteras femeninas y los adúlteros masculinos. El estigma del adulterio recae sobre la mujer no sólo como penalización social sino que también puede conllevar consecuencias penales. Esta distinción se entiende al ser las mujeres las portadoras de la honra, que al quedar ésta en entredicho, afecta al honor masculino dentro de un sistema patrilineal, con todo lo que ello comporta. Como efecto colateral, la sexualidad femenina (autónoma) se construye y se sanciona como destructiva y más conectada a la naturaleza, por el peligro que implica para el sistema cultural el no control de la misma. En este control patriarcal de la sexualidad femenina, se inscribe la política sexual a la que alude Kate Millett (2017) donde el deseo sexual femenino sólo puede expresarse a través del amor y donde realizar el acto sexual fuera del matrimonio por puro deseo, las vuelve a estigmatizar como *femmes fatales* o *ángeles caídos*. Política sexual que se vincula tanto a la idea del contrato sexual de Pateman (1988) —en referencia a un pacto fundador anterior al pacto social rousseauiano—, como al concepto de *masculinidades corporativas* de Rita Segato (2006), donde los hombres se alían para controlar los cuerpos de las mujeres.

La inmovilidad social intenta mantener a las mujeres sujetas al espacio privado entendido como espacio doméstico despolitizado, puesto que este espacio privado toma un aspecto diferente en función del género a partir de la Ilustración (Murillo, 1996, p.17; Lozano, 2000, p.102). Si para el hombre el espacio privado/doméstico representa el descanso y el lugar donde poder ser él mismo; para la mujer se articula como una privación de sí misma al ser el espacio donde debe darse en amoroso sacrificio.

El baile, detonante de seducción en gran parte de la narrativa decimonónica, también significa el peligro de la movilidad al asociarse al despertar sensual del cuerpo, a la vez que la luna, asociada a la mujer, también implica un peligro debido a su gravitación cambiante. Los cuerpos inquietos lo son en la medida en que se mueven y pueden hacer cambiar el orden (Clúa, 2016). La conclusión a la que he llegado es que la importancia del binomio movilidad/inmovilidad representada por el tedio como parálisis, toma relevancia en la medida en que el dominio se ejerce sobre la quietud. Por eso, y no por azar, la histeria implica un desorden en la movilidad del cuerpo con sus convulsiones y su falta de control corporal, encarnando un cuerpo indisciplinado. Este

tedio vital, inmanente en el bovarismo, se conecta con la ya citada pasividad (sexual) femenina como construcción socio-cultural presente en la literatura y posteriormente en el cine. Las adaptaciones fílmicas también recogen el imaginario del tedio y las ensoñaciones bováricas que éste produce y lo asocian a diferentes símbolos de movilidad e inmovilidad, como se ha visto especialmente, en la adaptación hardiana de Gold. La misma senda recorren las adaptaciones de Sophie Barthes, Manoel Oliveira, R. W. Fassbinder e incluso Robert Bresson.

El suicidio de las protagonistas, en la mayor parte de los casos, las reconcilia con el conflicto espacio/temporal en la medida que les permite escapar del lugar y del tiempo en que se vive, presentándose como única posibilidad de movilidad. La estructura social, al igual que su orden, se incorpora en los cuerpos pudiéndose equiparar a un superyó en términos psicoanalíticos. La cultura mediatiza tanto aquello que debemos sentir como las formas corporales válidas para expresarlo (Bataille, 2010; Breton, 2013; Chorodow, 2003). En este sentido, el tedio se incorpora de formas determinadas que se vertebran con el superyó entendido como la incorporación de la estructura social. En esta línea, Levinton (2000) hablaba del superyó femenino como una estructura social incorporada a una feminidad ya de por sí normativa. Doble incorporación de estructuras sociales que tejen de formas variables el tedio, el adulterio⁴⁴², la culpa y el suicidio en la literatura con personajes bováricos femeninos, así como en la mayor parte de sus adaptaciones fílmicas. El análisis en clave de género muestra como las expresiones normativas y performativas de las emociones se inscriben, menos algunas salvedades, dentro del discurso de la culpa cuando la mujer rompe las normas.

La culpabilización, se instaura como una herramienta de (auto)vigilancia emocional y actitudinal que va en contra de las propias necesidades, a no ser que se puedan crear discursos alternativos desculpabilizantes. Volvemos aquí a la Edna Pontellier chopiniana o, especialmente, a la Nora Helmer ibseniana que logra romper, sin sentirse culpable, con el orden sin tener que suicidarse para conseguirlo. Con ello, a su vez, y porque ha sido capaz de crear un discurso de oposición y resistencia, logra no victimizarse y emprender un proyecto vital propio que no está mediatizado por ningún hombre. Estos discursos alternativos que logran no instaurar la culpa se pueden relacionar como un *bovarismo divergente*, ya que las protagonistas necesitan pensarse

⁴⁴² Aunque no siempre exista en todas las narrativas, sí que aparece como elemento recurrente en la gran mayoría de ellas.

como diferentes a las demás, o diferentes a las que fueron, para poder actuar de forma distinta.

He constatado que las narrativas audiovisuales estudiadas también han recogido la normatividad en la expresión de las emociones realizando las pertinentes reactualizaciones en función de la época donde se ruedan. En este aspecto, eluden ciertas expresiones normativas de la época histórica donde se lleva a cabo la obra que adaptan –como por ejemplo el rubor femenino–, buscando otras expresiones emocionales normativas más fácilmente leíbles para el público al que se dirigen (Pérez Rúa, 2000). La culpa cuando se asume como tal, es una incorporación del mundo simbólico imperante, una violencia simbólica que puede unirse al ostracismo como mecanismo externo que sigue la misma lógica de control social. Ambas pueden comportar tanto el suicidio físico, social o en *diferido* de la protagonista. En las novelas finiseculares bováricas se pueden ver estos procesos de *embodiment* de las estructuras sociales en su variante de superyó, así como su impacto en las subjetividades femeninas.

La culpa a su vez es un dispositivo de individualización del fracaso social y de la injusticia a los que se ven sometidos los cuerpos y las subjetividades de las mujeres finiseculares. En mayor, o menor medida, de forma más explícita o implícita, se culpa a las mujeres suicidas, especialmente a las adúlteras, de no haber sabido incorporar un superyó/consciencia lo suficientemente férreo para seguir las reglas del juego. Un juego de partida amañado, donde las consecuencias de las acciones dependen del género y no del acto en sí, embebido todo ello en una doble moral burguesa. Más que el adulterio femenino en sí, es el hecho de que éste se haga público al romper la regla del silencio y poner así en duda el orden social. Es cuando el acto se conoce públicamente que se debe actuar y castigar para volver a constituir el orden social que se tambalea con la ruptura del secreto.

El adulterio femenino que rompe el secreto acciona, en ocasiones, la obligación de restituir el honor masculino perdido⁴⁴³ vinculado a la “honra” femenina⁴⁴⁴. La ruptura de la convención, al hacerse *vox populi* el adulterio femenino, es la que conlleva a

⁴⁴³ Como por ejemplo el duelo que aparece en las novelas de Fontane y que utiliza el autor alemán para criticarlos como desfasados y anacrónicos.

⁴⁴⁴ Cabe recordar de nuevo que los conceptos de “honra” femenina y “honor” masculino se conectan con el orden sexual. Es la pérdida de la virginidad o la ruptura de la obligación de la monogamia femenina, lo que implica la pérdida de la “honra” (aspecto privado de la mujer vinculado a su cuerpo) y con ella la pérdida del “honor” público masculino. El “honor” se construye sobre los cuerpos de las mujeres que deben ser (auto)vigilados so riesgo de poner en peligro el “honor” masculino y, por extensión, el “honor” familiar dentro de una ideología patriarcal y, por tanto, patrilínea en la transmisión del patrimonio.

acciones sociales como el ostracismo de la adúltera, el suicidio y la muerte del amante en manos del marido como formas de castigo y restitución social. Con el castigo se repara e instaura este orden, el contrato sexual de Pateman (1988), para que todo siga igual, aparentemente inamovible, especialmente para las mujeres. Una inmovilidad, recuérdese, que se conecta con el tedio femenino, representándolo. La individualización a través de la culpa exonera a la sociedad, en su conjunto, de la responsabilidad de un orden injusto, que se niega a moverse, y que se vertebra por la jerarquía sexual y de género.

La culpa, como se ha visto en el caso de Effi Briest, también puede recaer sobre las madres por no haber sabido educarlas como correspondía, poniendo sobre sus espaldas todo el peso de vigilantes carcelarias del orden. No obstante, en las narrativas especialmente de las mujeres, hay una crítica a la dificultad del acceso femenino a la educación y a la cultura que merma las posibilidades de construirse más allá del sistema⁴⁴⁵. El superyó también se representa fuera de las mujeres a través de personajes que lo encarnan. En las adaptaciones cinematográficas el superyó como encarnación de la moral vigilante decimonónica, al igual que el tedio que subyace, se presentan a través de elementos diegéticos centrados en la música y, sobre todo, en los diálogos, así como en elementos extradiegéticos y metafóricos. Una forma de reforzar el superyó incorporado, tanto en sus novelas como en sus adaptaciones, es la presencia de estas mujeres vigilantes encarnadas, especialmente, en madres, suegras y sirvientes que espían de forma fiscalizadora los movimientos de la protagonista.

El adulterio femenino, en la literatura decimonónica, no sólo se entiende provocado por el tedio, sino a causa de esta educación deficitaria unida a la existencia de matrimonios de conveniencia y sin amor pasional entre una joven y un hombre más maduro. Todo y que existan narrativas finiseculares de mujeres bováricas escritas por hombres que cuestionan en cierta manera el orden sexual imperante, como Flaubert y Hardy, la mayoría –con excepciones como la de Ibsen– siguen construyendo la psicología femenina de la *mujer insatisfecha*, sinónimo de la mujer aburrida, bajo estereotipos contruidos desde la masculinidad.

En esta lógica androcéntrica estrategias femeninas delante del tedio –como el adulterio–, suelen ser interpretadas desde el capricho y la frivolidad. Estos prejuicios que abundan, por lo general, en las narrativas masculinas difieren en narrativas

⁴⁴⁵ Críticas como las de Mary Woolstonecraft a Rousseau, o las de Virginia Woolf, George Sand entre otras.

femeninas como las de Kate Chopin. Edna Pontellier encaja dentro de la imagen de la *mujer incomprendida* y rebelde difundida por George Sand. Esta representación de la *mujer incomprendida* difiere de la mujer aburrada o insatisfecha creada bajo parámetros androcéntricos, para poner el foco en los intentos femeninos de escapar del orden social asfixiante que las rodea, como una forma de supervivencia y no por veleidad. Estas representaciones de las mujeres, con sus matices, toman relevancia y convergen en lo que Ciplijauskaitė (1984) denomina el despertar de las mujeres. En conclusión existen, como he ido corroborando y excepto algunas salvedades, diferencias significativas respecto a la forma de afrontar los relatos dependiendo del género del autor. Las narrativas masculinas, por lo general, siguen representando subjetividades femeninas desde el androcentrismo. Las narrativas femeninas estudiadas, aunque no pueden escapar del todo de este androcentrismo, se acercan más a la denuncia a través de expresar unas subjetividades más acordes con la realidad en la que viven.

La melancolía y el tedio se desmarcan como dos emociones explicativas del suicidio a partir, especialmente, del período romántico todo y que no se pueden utilizar como sinónimos. El tedio se significa como una desesperanza infinita, que no puede ser salvada por el tiempo y que por eso se simboliza tan a la perfección a través de la inmovilidad. El tedio decimonónico se sitúa en el alma, que queda vacía, desanimada, en contraposición a una melancolía que se aloja en el cuerpo y que puede curarse con el tiempo. En paralelo, el tedio finisecular soporta una carga moral que desde la época griega se ha ido enriqueciendo como anomalía del alma y alejamiento de Dios, entre otras visiones “peyorativas” del mismo. Durante el Romanticismo y la Industrialización, el tedio fue democratizándose tanto a nivel de clases sociales como de género, convirtiéndose en un síntoma sociológico que cambió paradigmas estéticos en la narrativa finisecular. Debido a que el tedio encarnaba un deterioro moral a la vez que era enarbolado en la figura de los dandis como símbolo de distinción, en algunas narrativas se convierte como una rebeldía delante de un presente en continuo movimiento (Kierkegaard, 2000). Como se ha visto, este tedio comporta en múltiples ocasiones y en conjunción con otras variables, un adulterio femenino que a veces se presenta como denuncia del orden burgués y, en otras, como denuncia a las mujeres que lo cometen, pudiendo existir narrativas que aúnen estas dos vertientes.

No obstante, a pesar de la temática recurrente del adulterio femenino como forma de escape del *taedium feminae*, los componentes bováricos que articulan este paradigma van más allá de él existiendo protagonistas bováricas no adúlteras. Tal y

como se ha visto se corrobora lo que Adell (1988) indicaba respecto a que el bovarismo radica en la indistinción entre fantasía y realidad. Las variaciones existentes en esta incapacidad de indistinción, que también se extrapolan a algunos hombres considerados poco “viriles”, es el tema central dentro de la producción literaria y operística más que el adulterio en sí. La “incapacidad femenina” de distinguir entre fantasía y realidad se articula a la construcción de la femineidad no sólo como naturaleza frágil sino etérea e irracional. Se ha constatado que tanto en las narrativas escritas como audiovisuales existen elementos simbólicos que ligan esta indistinción con la visión de la naturaleza etérea y voluble de las mujeres. Elementos simbólicos como las ventanas, las vidrieras, los espejos, los columpios, la luna cambiante, el ambiente fantasmal o pagano entre otros, remarcan esta construcción dual femenina poco enraizada en la tierra que constituye su bovarismo. Nueva paradoja que remarca el “carácter voluble y cambiante” de la(s) mujer(es) mientras que se le(s) demanda que permanezca(n) inmóvil(es).

Cada protagonista bovática crea su propio mundo a la vez que se ve incomunicada de la “realidad” (Adell, 1988). En mi investigación se constata que delante de la dolorosa escisión entre sueños y realidad, incrementado por el tedio vital que deriva de ver la imposibilidad de cualquier cambio, las protagonistas elaboran diferentes estrategias divergentes: huida del matrimonio, muerte por ostracismo y/o cansancio (*suicidio en diferido*), suicidio propiamente dicho o huida del hogar sin acometer muerte voluntaria. En esta línea, y a pesar de sus variantes, el nudo gordiano que comparten todos los personajes femeninos de esta investigación es el sentimiento de no encajar en un mundo androcéntrico, que las exilia en el ambiente privativo de la domesticidad, provocándoles un tedio mortal. Sus diferentes estrategias de huida, así como sus intentos de construcción de sí mismas y de su propia vida, son patologizados a través del bovarismo y/o la histeria. La histeria, igual que el bovarismo, se puede interpretar tanto como una somatización como una proyección masculina. Como se ha comentado, especialmente en la histeria, ésta es una enfermedad inventada desde el androcentrismo que se ha reinterpretado de forma feminista como una consecuencia de la represión sexual a la que se ha visto abocada la mujer y cómo la moralina burguesa ha ejercido el control sobre los cuerpos femeninos (Gilbert y Gubar, 1998; Maines, 2010; Montilla, 2016; García Dauder y Pérez Sedeño, 2017). Dando una vuelta de tuerca a este discurso, también se ha analizado como el grito del cuerpo que se rebela (Dio Bleichmar, 1985).

En definitiva, ambas visiones recogen procesos de victimización a la mujer (Molina Petit, 2015) al verla como un cuerpo dócil, en términos foucaultianos, que la acaban convirtiendo, a través de la patologización, en la representación de la alteridad (Zsasz, 2008). Así pues, el bovarismo más hegemónico compartiría con la histeria procesos análogos, todo y la existencia de bovarismos divergentes. En suma y, a riesgo de ser reiterativo, para poder construirse una vida diferente y otra subjetividad más allá de la prevista para ellas, primero necesitan pensarse como otras con el consecuente estigma de bováricas e histéricas que ello comporta.

El paradigma bovárico surge dentro del estilo realista para extenderse, posteriormente, al Naturalismo. La protagonista bovárica se presenta como una antiheroína cuya finalidad es, a través de la parodia, ridiculizar los héroes románticos⁴⁴⁶, siendo su antítesis. Esta función cumple el propósito de ser un mecanismo de desheroización literario (Ciplijauskaité, 1984). Esta desheroización comporta la patologización y la anomalía en la representación de unas subjetividades femeninas que no dejan de estar sujetas a un orden social y sexual patriarcal. A través de esta patologización bovárica y desheroizante, que se conecta muchas veces a diferentes formas o expresiones de la histeria, se consigue salvaguardar la “cordura de la sociedad en general” (Ciplijauskaité, 1984, p.101). El bovarismo, en conclusión, se presenta como el síntoma femenino de un cuerpo social androcéntrico. Una proyección, como la que hace el marido de la *Ella* en Dostoievski, que coloca en la mujer todo aquello “patológico” que reside en él. A la vez, la “anomalía” bovárica patologiza los deseos de emancipación, individualización y construcción femenina de una vida propia, tanto en términos subjetivos como materiales. El tedio vital se constituye como la metonimia del ambiente asfixiante, vacuo y aparentemente inamovible que las rodea. Suele acabar con su suicidio como deserción ante la época que les ha tocado vivir.

El suicidio femenino en la época finisecular, tal y como indicaba en otra de mis hipótesis que he confirmado a lo largo de la investigación, se presenta en un doble rasero dependiendo de si se afirma o se cuestiona el orden social, e incluso, si se pone en duda el constructo de la femineidad. Cuando el suicidio afirma el orden social, aparece como un castigo imperdonable para aquellas que, no sólo se han atrevido a pensarse como diferentes, sino que han osado a comportarse como tales, especialmente

⁴⁴⁶ Utilizo el masculino en plural por dos razones. La primera es conservar las mismas palabras de Ciplijauskaité (1984). La segunda pretende contrastar que la mayoría de los héroes románticos eran hombres y la mayoría de las antiheroínas bováricas, mujeres.

si han cometido adulterio y puesto en jaque el orden patriarcal burgués. En su vertiente transgresora, incluso subversiva, el suicidio femenino se presenta como vía de escape y forma de rebeldía. El cuestionamiento sobre el género deviene de su osadía de pensarse fuera del modelo del ángel del hogar imperante, así como sus pretensiones de traspasar las fronteras entre público y privado. Aunque sus formas de transgredir suelen ser a través de una seducción que las hipersexualiza. Eustacia Vye, al igual que Emma Bovary, es un ejemplo en ello tanto en la novela como en su adaptación fílmica.

La fascinación por el suicidio, cuando se vertebra con el amor romántico, así como la pervivencia de estereotipos de género femeninos asociados al bovarismo⁴⁴⁷, ha sido un campo fértil para las adaptaciones fílmicas de novelas decimonónicas. La vinculación del cine como fábrica de sueños, encaja a la perfección con la translación a la pantalla de mujeres esencializadas como bováricas. Esta visión de las mujeres como seres que presentan dificultades para distinguir entre sus ensoñaciones y la cruda realidad, se entreteje con otras características de construcción femenina aún vigentes. Especialmente aquellas asociadas a la fragilidad y a la dependencia emocional respecto a las figuras masculinas⁴⁴⁸. El propio amor romántico, que idealiza al ser amado, tiene componentes bováricos y narcisistas al crear una imagen deformada y exaltada del amante. La búsqueda incesante de un amor enloquecido, entendido como pasional, casa a la perfección con la idea finisecular de la compulsión femenina de seducir.

El cine, a través de estas adaptaciones que condensan en mayor o menor medida estos prejuicios sobre una construida esencia femenina, no sólo transmite ideologías patriarcales⁴⁴⁹ sino que refuerzan procesos de feminización (Donapetry, 2006) que conducen a falsas identificaciones o *misreconignition* (Mulvey, 1989). La mujer como espectadora colateral –ya que el cine está pensado para la mirada heteronormativa masculina–, también está influida por esta mirada androcéntrica de la que inconscientemente participa con estos procesos de feminización masoquista y narcisista

⁴⁴⁷ En su significado original de no saber distinguir entre fantasía y realidad creando una distorsión del autoconcepto.

⁴⁴⁸ Como se indicó en el marco teórico existen diversas perspectivas teóricas y metodologías feministas aplicadas al cine como la perspectiva semiótica, la marxista y la psicoanalítica. Todas ellas comparten los mismos objetivos comunes para denunciar y deconstruir las imágenes estereotípicas patriarcales que permean en el cine. Al mismo tiempo que buscan nuevos lenguajes narrativo-fílmicos más acordes con la realidad de las mujeres.

⁴⁴⁹ Esta idea del cine, especialmente el hegemónico, como instrumento de la ideología patriarcal potenciando la violencia simbólica contra las mujeres es una premisa consensuada por todas las feministas críticas que analizan este medio y que han sido recogidas en el marco teórico. Entre ellas, encontramos a Cruzado (2009) la cual recopila a otras autoras feministas en esta línea así como De Lauretis (1992) (Donapery (2006) y Zecchi (2014).

(Cavell, 1987; Donapetry, 2006 y Haskell, 1973). A la vez, el cine tiende a reforzar la idea del suicidio por amor más que por tedio, soslayando esta parte crucial que existe, como nudo, en las novelas con protagonistas bováricas⁴⁵⁰

El cine, que a través de la escopofilia ha construido a la mujer de forma mayoritaria como un objeto de placer, un fetiche que responde a las necesidades masculinas hegemónicas, encuentra en las bováricas/*femmes fatales* un campo ubérrimo de inspiración. El melodrama, en el que puede inscribirse la adaptación analizada de Jack Gold en *The Return of the Native*, se ha constituido como uno de los géneros que más ha reificado los estereotipos femeninos clásicos que oscilan entre el ángel del hogar y la *femme fatale*. Estos *weepies*, como los llama Haskell (1973), entran en un cine para mujeres más que en un cine escrito por mujeres, pudiéndose considerar como vademécums de la buena mujer/esposa y los peligros que entraña la transgresión, por muy fascinante que ésta pueda parecer. Formas disciplinarias en su versión cinematográfica, como antes se ha visto que podían ser también las novelas. No obstante, en ambos medios narrativos existen contradicciones, subversiones y, por tanto, no se presentan como bloques homogéneos. Entre estas contradicciones, denuncias y subversiones, voluntarias o involuntarias de sus autorxs, es donde se encuentran las grietas para poder crear reinterpretaciones y contranarrativas feministas⁴⁵¹ (De Lauretis, 1987).

Aunque novela y cine utilicen recursos diferentes en consonancia al medio narrativo en el que se inscriben, siguen construyendo imágenes similares de una teórica esencia femenina. Por muy fiel que pretenda ser, el cine juega con la imagen audiovisual y está limitado a un tiempo presente. Por ello, tiene que hacer alteraciones de diferentes órdenes para adaptar una novela. Utiliza recursos como la condensación, la alteración del orden cronológico de la novela, los *flash backs* y las elipsis, entre otros, en aras de conferir mayor profundidad y dimensionalidad al tiempo, como se ha visto, especialmente, en *The Return of the Native*. Para la profundidad psicológica, también tiene que utilizar recursos asociados a la imagen audiovisual como el sonido, la música,

⁴⁵⁰ Mientras en las novelas, el tedio se prioriza delante de los componentes amorosos –recuérdese que Madame Bovary es considerada la primera suicida por tedio y no por amor–, las adaptaciones fílmicas suelen exaltar más el componente amoroso-romántico que el tedio.

⁴⁵¹ Igual que De Lauretis (1987) especifica que ningún filme, por muy patriarcal que sea, deja de tener grietas, también advierte de la dificultad de crear contranarrativas feministas absolutamente incólumes de ideología patriarcal.

el vestuario, las piezas de ropa, la *voz en off* y la *voz en over, et alter*, para poder contrarrestar la falta de profundidad abstracta que sí tiene la escritura literaria.

Estos recursos diegéticos y extradiegéticos, unidos a las alteraciones mencionadas, sirven tanto para aquellas adaptaciones que quieren ser fiel al original, como para aquellas que sólo se inspiran en ellas, modificando gran parte del contenido y la forma respecto a la pieza original. Por tanto, toda adaptación, como las ya analizadas, son obras nuevas, con nuevos mensajes. Por consiguiente, la coherencia narrativa del filme, tal y como indicaban autorxs como Seger (2007) o Pérez Rúa (2000), se consigue alterando la novela de referencia a través de diferentes recursos ya mencionados, puesto que el cine es el arte del espacio y la novela el del tiempo, tal y como indicaba Bluestone (1957). Los símbolos que se utilizan en la literatura y en el cine, que a veces coinciden y otras difieren, son de vital importancia para la comprensión narrativa. Crean metalenguajes que trascienden los diálogos y que, en las obras analizadas, sirven para encarnar tanto el tedio como el bovarismo de las protagonistas.

El cine independiente ha buscado nuevas formas de narrativa audiovisuales en aras de alejarse del cine hegemónico. No obstante, como se ha visto con el filme de Bresson, esto no es una garantía de distanciarse de la ideología patriarcal, ya sea a nivel simbólico como metodológico. La *Ella* de Bresson, aunque contenga elementos más actualizados de actividad femenina, especialmente sexual, y aunque represente a una mujer con motivaciones intelectuales y filosóficas, no deja de reproducir estereotipos femeninos basados en la fragilidad y en la necesidad de ser salvada a través de un hombre. Aunque tenga que sufrir para ello violencia de género, naturalizada como una consecuencia colateral del “amor”. En las adaptaciones fílmicas analizadas, la asociación entre amor y dolor, como elementos inevitables y mutuamente imbricados, refuerza los procesos aludidos de *misreconition* (Mulvey, 1989) y la posible incorporación subjetiva de un masoquismo fetichista y narcisista en las espectadoras mujeres (Cruzado, 2009; Donapetry, 2016; Haskell, 1973 y Zecchi, 2014).

A su vez el filme, desde un análisis más pragmático en su realización, aunque utilice elementos como la fragmentación tanto para hombres como para mujeres, no escapa de la escopofilia. Esta actividad sexual que presenta la *Ella* bressoniana puede interpretarse también como otra forma de feminización. Así como una reactualización de la seducción femenina, esta vez en su vertiente activa. Los procesos de feminización, en este caso en el cine, se enmarcan en criterios concretos alrededor de esta seducción, donde independientemente si la mujer se construye de manera activa o pasiva, siempre

lo hace en aras de complacer al hombre en sus necesidades y deseos. La *Ella*, en Bresson, no deja de ser un ángel del hogar encerrada en los dominios de lo doméstico y lo privado.

Como conclusión, es romper la dicotomía público/privado lo que subvierte el orden patriarcal y no la construcción de las mujeres activas o pasivas sexuales, que se siguen representando como meras seductoras. Traspasar la frontera de estos órdenes simbólicos, lleva a las protagonistas a procesos de anomia o disolución, en el sentido durkhemiano que las convierte en *malas mujeres* o *mujeres anómalas*. El tedio vital, que encarna también el tedio sexual, puede representar a su vez como otra forma de anomia durkhemiana, al representar el vacío y la incapacidad estructural de crear un orden propio. La pérdida de autonomía y el vacío que entraña no poder construirse una vida propia, comporta el suicidio delante de la constatación de la realidad.

El silencio en el filme bressoniano, que también aparece en la narrativa del literato ruso, podría interpretarse como una resistencia femenina a la dominación que sufre⁴⁵² la protagonista. A pesar de ello, este mismo silencio, especialmente en la obra de Dostoievski⁴⁵³ puede leerse como una violencia de género para disciplinar el cuerpo y la subjetividad de la mujer. Posiblemente, el hecho de que sea la mirada masculina (Cixous, 1995; Cruzado, 2009; Kristeva, 1983, Pérez Rúa 2000, *et alter*) la que sigue construyendo a la mujer desde el dominio de la palabra y el silencio, tanto en la novela como en su adaptación, dificulta que ese silencio pueda interpretarse como resistencia. Esta mirada masculina construye o bien *ídolos de perversidad*⁴⁵⁴ o bien figuras femeninas victimizadas, convertidas en sujetos pasivos sin apenas agencia o con una agencia mediatizada por las acciones de los hombres.

En suma, las bováricas analizadas huyen de sus situaciones a través de diversos mecanismos. Se suicidan por el tedio que les provoca la incapacidad estructural de poder construirse. Su suicidio puede deberse tanto a la consciencia del tedio como vacío, siendo el tedio una metonimia tanto de la “vida” como de la anomia. Este es el caso de Emma Bovary y, por lo que se intuye, de la *Ella* de Dostoievski. O pueden suicidarse porque cobran consciencia de sí mismas como símbolo de su despertar y de

⁴⁵² Duras (1969) propugnaba que el silencio era una forma de creación de narrativas fílmicas feministas al entenderlo como una estrategia de resistencia a los discursos patriarcales a los cuales estamos todxs embebidos de ellos.

⁴⁵³ Silencio presente en la adaptación fílmica de Bresson como recurso fílmico en el cine trascendental del director francés.

⁴⁵⁴ Utilizando el célebre título de la obra de Bram Dijkstra.

su radical rebelión delante del sistema que las oprime, como es el caso de Edna Pontellier. El suicidio, sin dejar de estar permeado por el tedio, puede también vertebrarse por la culpa de un superyó que se despierta delante de las consecuencias de las acciones cometidas por impulsividad amorosa, como el caso de Eustacia Vye, Cécile o Effi Briest. Por último, existen aquellas bováricas que no se suicidan. Ya sea porque caen en una muerte en vida (*suicidio en diferido*) o bien porque abandonan el hogar, como Nora Helmer o Melanie Caparroux.

En el caso de las bováricas suicidas, que son las más numerosas, previamente siempre hay un *suicidio en diferido* que no siempre se acaba concretando en un suicidio físico final. Cuando este suicidio se materializa, existe el modelo de la suicida consciente y/o rebelde, el de la suicida tediosa o el de la suicida culpable o castigada. Esta categorización, no pretende hacer pensar que son categorías mutuamente excluyentes, ya que en la mayoría de suicidios, como se ha visto, convergen estos mismos ingredientes. Aunque, generalmente, se enfatice más un aspecto sobre los demás.

Las conclusiones a las que he llegado con esta investigación presentan sus propias limitaciones. Una de ellas, es la existencia de una vasta literatura finisecular con arquetipos bováricos suicidas, la cual ha sido imposible analizar en su totalidad. Por tanto, seguir esta línea de investigación analizando otras obras representativas del bovarismo permitiría refutar o acabar de validar mis tesis. A su vez, escoger otras obras con suicidas femeninas no bováricas permitiría complementar las conclusiones a las que he llegado. Otra limitación es que las adaptaciones escogidas han sido filmadas por hombres. Aunque este hecho permita enfocar el análisis en la mirada masculina cuando representa a mujeres bováricas suicidas, su límite es que no se ha podido contrastar con otras adaptaciones dirigidas por mujeres. Realizar una futura investigación que abarcara estos filmes permitiría enriquecer mis conclusiones y dotarlas de más matices.

Por otra parte, otra de las dificultades que he encontrado tiene un doble filo. En primer lugar, la ingente cantidad de estudios pormenorizados de algunas de las obras como *Madame Bovary* y *Anna Karénina*, así como la cantidad de material teórico sobre el suicidio producido por otras disciplinas científicas en contraste con la escasez de estudios transversales dentro de la literatura sobre mi objeto de estudio. Este desequilibrio de producción teórica, me ha dificultado la selección de las teorías elaboradas por otras disciplinas, a la vez que ha sido costoso encontrar teorías literarias de referencia que abordasen mi objeto de estudio en su totalidad.

Haciendo una revisión de todo este proceso de investigación, revisando tanto mis puntos de partida como las conclusiones finales, soy consciente del grado de ambición que he pretendido abarcar. A medida que me he adentrado en esta investigación me he percatado de cómo se iban desmenuzando cada uno de los temas de partida y la complejidad de querer abarcarlos en su totalidad.

No obstante, la síntesis de las conclusiones finales a las que he podido llegar, a pesar de las dificultades y limitaciones de la presente investigación, es la siguiente. En un sistema eminentemente patriarcal, donde la categoría de “mujer” es construida como la alteridad, la patologización de sus actitudes y comportamientos son múltiples, ya que haga lo que haga tiene muchos números de ser considerada “enferma”. La mujer, como construcción androcéntrica, encarna los modelos de la enfermedad y, a su vez, los de la perversión. Enfermedad y perversión o desviación, que van mutuamente ligadas, como apuntaban Foucault (1976, 1982, 2002) y Szasz (2008). En sistemas individualistas iniciados desde la Ilustración, y que impulsan a los hombres a construirse a sí mismos, los mismos anhelos femeninos son patologizados como distorsión. La individualización de la injusticia social toma múltiples metáforas que en mi caso de estudio se representan sobre un tedio visto como inmovilidad, tanto social como subjetiva; tanto material como simbólica. La movilidad asociada a la autonomía femenina, por tanto, representa el riesgo de fractura social del orden vigente.

A pesar de los cambios socio-históricos y políticos, este modelo de corte patriarcal patologizador del movimiento independiente femenino en sus múltiples formas, que pone en riesgo la preservación de los espacios públicos/privados, sigue vigente en reactualizaciones postmodernas. El cine no hace más que recogerlas y difundirlas, a pesar de la existencia de un contra-cine feminista del cual sería interesante analizar sus adaptaciones de obras finiseculares en posteriores investigaciones.

Por todo lo dicho, se podría decir sin caer en innecesarios anacronismos, que *Madame Bovary c'est nous*.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Analizadas

Textos literarios principales

- Bessa-Luís, A. (1991). *Vale Abraão*. Guimarães: Guimarães Publishers.
- Carrasco, F. A. (2007). *La maldición de Madame Bovary*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Cervantes, M. (1895). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edición Mauci.
- Chopin, K. (2012 [1899]). *El despertar*. Madrid: Cátedra.
- Dostoievski, F. (2013 [1870]). *El eterno marido*. Barcelona: Alianza Editorial.
(2013 [1876]). *La dulce*. Madrid: Funambulista.
- Elliot, G. (2000 [1859]). *Adam Bede*. Barcelona: Del Bronce.
- Flaubert, G. (2007 [1857]). *Madame Bovary*. Madrid: Akal.
- Fontane, Th. (2010 [1894]). *Effi Briest*. Barcelona: Debols!llo.
(1991 [1887]). *Cécile*. Barcelona: Paradigma.
(2001 [1882]). *La adúltera*. Barcelona: Alba.
- Goethe, J.W. (2006 [1774]). *Las penas del joven Werther*. Madrid: Sexto Piso.
- Hardy, Th. (2008 [1878]). *The Return of the Native*. Oxford, NY.: Oxford World's Classics.
(2012 [1891]). *Tess of the d'Urbervilles*. Londres: Penguin Books.
- Holroyd, M. (1995). *Carrington. Una vida con Lyton Strachey*. Barcelona: Ediciones B S.A.
- Ibsen, H. (1998). *Casa de Muñecas. Hedda Gabler*. Madrid: Alianza.
- James, H. (2003 [1893]). *La otra casa*. Barcelona: Alba.
- Lodge, D. (2012). *La vida en sordina*. Barcelona: Anagrama.
- Pacini, G. y Castiglia, B. (s.f. [1845]). *Medea: Tragedia lirica in tre parti: da rappresentarsi nel teatro Carignano l'Autunno 1854*. Torino: Fratelli Favale.
- Tolstói, F. (2013 [1877]). *Anna Karénina*. Barcelona: Alba.
- Warthon, E. (2006 [1920]). *The Age of Innocence*. London: Penguin Books.
- Zola, E. (1965 [1867]). *Thérèse Raquin*. Barcelona: Alba.

Textos literarios secundarios

- Austen, J. (2018 [1813]). *Pride and Prejudice*. London: Penguin Classics.
- Clarín, L. (2015 [1884]). *La Regenta*. Barcelona: Crítica.
- Cunningham, M. (1998). *Las horas*. Madrid: Aleph Editores.
- De Balzac, H. (2009 [1834]). *La condesa de Langeais*. Buenos Aires: Losada.
- Elliot, G. (2008 [1869]). *Middlemarch*. London: Createspace.
- Gaskell, E. (2012 [1853]). *Ruth*. Morcín: d Época.
- Gissing, G. (1983). *Mujeres sin pareja*. Barcelona: Alba.
- Goncharov, I. (2015 [1859]). *Oblómov*. Barcelona: Alba.
- Hartley, L.P. (1953). *El mensajero*. Barcelona: PRE-TEXTO.
- Leskov, N. (2015 [1865]). *Lady Macbeth de Mtsensk*. Madrid: Nórdica Libros.

Logde, D. (1988). *¡Buen trabajo!*. Barcelona: Anagrama.
 Malibrán, M. (2008). *La Malibrán*. Madrid: Martínez Roca.
 Maupassant, G. (2011 [1891]). *Cuentos esenciales*. Barcelona: Mondadori.
 Posadas, C. (2013). *Medea*. Madrid: Ediciones La Página.
 Queiroz, E. (2004 [1878]). *El primo Basilio*. Madrid: Libro de Bolsillo.
 Ravnkilde, A. (2016 [1884]). *Judith Fürste*. Barcelona: Alba.
 Rubinfeld, J. (2012). *La pulsión de muerte*. Barcelona: Anagrama.
 Sampedro, R. (1996). *Cartas desde el infierno*. Barcelona: Planeta.
 Shelley, M. (2014 [1818]). *Frankenstein*. Madrid: Edimat.
 Stendhal. (2013 [1830]). *Rojo y Negro*. Madrid: Alianza.
 Strindberg, A. (2015 [1889]). *La señorita Júlia*. Madrid: Alianza.
 Von Sacher, L. (2013 [1883]). *La Venus de las pieles*. Barcelona: Tusquets.
 Warthon, E. (2004 [1913]). *The Custom of the Country*. London: Xist Classics.
 Woolf, V. (2015 [1925]). *Mrs. Dalloway*. Madrid: Alma Books.
 (2012 [1928]). *Una habitación propia*. Madrid: Alianza Editorial.
 Yalom, I. (2017). *La cura Schopenhauer*. Barcelona: Destino.

Textos cinematográficos principales

Anderson, C. (Prod.), Gold, J. (Dir.). (1994). *The Return of the Native* [DVD]. UK: BBC y Hallmark Hall of Fame Productions.
 Berman, P.S. (Prod.), Minelli, V. (Dir.). (1949). *Madame Bovary* [DVD]. EE.UU.: MGM.
 Bevan, T., Fellner, E. y Webster, P. (Prods.), Wrigth, J. (Dir.). (2012). *Anna Karenina*. UK: Universal Pictures y Focus Features.
 Branco, P. y Paltner, P. (Prods.), Oliveira, M. (Dir.). (1993). *El Valle de Abraham* [DVD]. Coproducción Portugal, Francia y Suecia.
 Bresson, R. (Dir.). (1969). *Une femme douce* [DVD]. Francia: Marianne Productions y Parc Film.
 Carné, M. (Dir.). (1953). *Thérèse Raquin (The Adulteress)* [DVD]. Francia: Paris Film Production.
 Fassbinder, R.W. (Dir.). (1972-1974). *Effi Briest* [DVD]. RFA: Tango Film.
 Gallimard, G. (Prod.), Renoir, J. (Dir.). (1934). *Madame Bovary* [DVD]. Francia: Nouvelle Société Gibory.
 Goulding, E. (Dir.). (1927). *Anna Karenina (Love)* [DVD]. EE.UU.: MGM.
 Havelock-Allan, A. (Prod.), Lean, D. (Dir.). (1970). *La hija de Ryan* [DVD]. UK: MGM, Faraway Productions.
 Karmitz, M. (Prod.), Chabrol, C. (Dir.). (1991). *Madame Bovary* [DVD]. Francia: MK2 Productions.
 Langton, S. (Dir.). (1980). *Thérèse Raquin* [DVD]. UK: BBC.
 Marino, F. y Barthes, S. (Prods.), Barthes, S. (Dir.). (2014). *Madame Bovary* [DVD]. UK: Aleph Motion Pictures.
 Sandrich, M. (Dir.). (1936). *A Woman Rebels* [DVD]. EE.UU.: RKO Radio Pictures.
 Scorsese, M. (Dir.). (1993). *The Age of Innocence* [DVD]. EE.UU.: Columbia Pictures.

Selznick, D.O. (Prod.), Brown, C. (Dir.). (1935). Anna Karenina [DVD]. EE.UU.: MGM.

Stratton, Ch. (Dir.). (2013). In secret (Thérèse Raquin) [DVD]. EE.UU.: LD Entertainment y Pioneer Pictures.

Textos cinematográficos secundarios

Armán, J.M. (Dir.). (2002). Casa de Muñecas [DVD]. España: TVE.

Benmusa, R. y Sardre, A. (Prods.), Polansky, R. (Dir.). (2013). La Venus de las Pielas [DVD]. Francia: Monlight Films y Les Films Alain.

Berri, C. (Prod.), Polansky, R. (Dir.). (1979). Tess [DVD]. UK: Renn Productions.

Blair, D. (Dir.). (2008). Tess de los d'Urberville [DVD]. UK: BBC.

Cicuto, R. (Prod.), Rivette, J. (Dir.). (2007). La Duquesa de Langeais [DVD]. Francia: Les Films du Losange.

Foster, G. (Dir.). (1992). Adam Bede [DVD]. UK: BBC.

Kawakita, N. (Prod.), Gallone, C. (Dir.). (1954). Madame Butterfly [DVD]. Italia: Grandi Film Storici.

Maipo Film (Prod.), Ullma, L. (Dir.). (2014). La Señorita Júlía [DVD]. UK: Apocalypse Films Company.

Olroyd, W. (Dir.). (2016). Lady Macbeth [DVD]. UK: Sixty Six Pictures.

Ophüls, M. (Dir.). (1938). Werther (le roman de Werther) [DVD]. Francia: Nero Films.

Owen, A. (Prod.), Fukunaga C.J. (Dir.). (2011). Jane Eyre [DVD]. UK: BBC y Focus Features.

Piedra, E. (Prod.), Suárez, G. (Dir.). (1974). La Regenta [DVD]. España: Emiliano Piedra P.C.

Rosellini, F. y Cicogna, M. (Prod.), Passolini, P.P. (Dir.). (1969). Medea [DVD]. Italia: San Marco, Les Films Number One y Janus Film und Fernsehen.

Rudin, S. (Prod.), Daldry, S. (Dir.). (2002). Las Horas [DVD]. EE.UU.: Paramount Pictures y Miramax Productions.

Sanz, L. y Matas, A. (Prods.), Fernán Gómez, F. (Dir.). (1977). Mi hija Hildegart [DVD]. España: Jet Films.

Thompson, C. (Prod.), Hampton, C. (Dir.). (1995). Carrington [DVD]. UK: Polugram Filmed Entertainment.

Vistiendo, M. y Eaton, R. (Prods.), Page, A. (Dir.). (1994). Middelmarch [DVD]. UK: BBC.

Fuentes Teóricas:

Ensayos teóricos, artículos y libros científicos

- Acale, M. (2006). *La discriminación hacia la mujer por razón de género en el código penal*. Barcelona: Editorial Reus.
- Acosta, S. (2004 [1867]). *Dolores*. Madrid: La Biblioteca Digital.
- Adell, A. (1998). *Prólogo*. En H. Ibsen, *Casa de Muñecas. Heda Gabler* (pp.7-22).
- Adler, A. (1971, [1910]). *Superioridad e interés social*. México D.F.: FCE.
- (1968). *Suicide*. *Journal of Individual Psychology*, 14, 57-61.
- Adriansens, J. (2001). *Adúlteras*. Barcelona: Martínez Roca.
- Aguilar, J.M. (2007). *El cine y la metáfora*. Sevilla: Renacimiento.
- Alberoni, F. (2008). *Te amo*. Barcelona: Gedisa.
- Alexandre, V. (2004). Présence du bovarysme à l'américaine dans deux romans de Edith Wharton: *The Custom of the Country* et *The Age of Innocence*. En N. Terrien y Y. Leclerc (eds.), *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise* (pp.53-66). Rouen: Publications de l'Université de Rouen.
- Alier, R. (2007). *Guía Universal de la Ópera*. Barcelona: Robinbook.
- Arias, C. (2012). *La "bella muerta" en el fin de siglo*. (Trabajo de fin de máster). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Ariès, Ph. (1973). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Éditions du Seuil.
- Alvarado, E. (2013). La virgen roja y la madre muerte: lo abyecto y lo siniestro. *Contextos*, 29, 11-23.
- Álvarez, M.A. (1993). El despertar de la mujer norteamericana: creación de una estética feminista en *The Awakening* de Kate Chopin. *Epos: Revista de filología*, 9, 431-453.
- Améry, J. (2005). *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-Textos.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spreat of Nationalism*. London: Verso.
- Andrés, R. (2003). *Historia del suicidio en Occidente*. Madrid: Península.
- Althusser, L.(1984). *Essays on ideology*. London: Verso.
- Apel, F. (1993) Transformaciones de lo romántico. Sobre la historia del sujeto poético en el s. XIX. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (p.64-90). Madrid: Akal.
- Arango, R., Martínez, J.J. (2013). Comprensión del suicidio desde la perspectiva del psicoanálisis de orientación lacaniana. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 4 (1), 60-82.
- Arendt, H. (1970). *On violence*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Armendáriz, M. (2007). *Itinerarios*. Cáceres: Asociación Cinéfila Bross.
- Arroyo, M^a C. (2013). *El imaginario visual de Benito Pérez Galdós*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ayfre, A. (1969). *Le cinema et la foi chrétienne*. París: Libraire Arthème.

- Becerra, C. Candelas, MA, Chas Aguión, A. Fariña. M^a J. (2003). *Mujer, adulterio y cine*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Bakhtin, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ballesteros, I. (1995). El desplazamiento del centro y la dispersión de los márgenes en dos películas de la transición: *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *Deprisa, deprisa* (1980). *Anuario de cine y Literatura en Español*, 1, 3-16.
- Balló, J. y Pérez, X. (2006). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barnicoat, J. (1976). *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Madrid: Gustavo Gil.
- Barthes, R. (1968). L'effet du réel. *Communications*, 11, 88-89.
(1992). *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (2010). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bautista, E. (2015). *La recepción y reescritura del mito de Don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX)*. Madrid: Dykinson.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Beauvoir, S. (2018 [1949]). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Benhamou, N. (2004). D'Emma à Edna: L'influence de Flaubert sur l'Éveil de Kate Chopin. En N. Terrien y Y. Leclerc (ed.), *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise* (pp. 39-52). Rouen: Université de Rouen.
- Bergara, A.; Riviere, J. y Bacete, R. (2008). *Los hombres, la igualdad y las nuevas masculinidades*. Vitoria-Gasteiz: Emakunde, Instituto Vasco de la Mujer.
- Berman, M. (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Argentina, S.A.
- Bessa Luis, A. (2004). *Contemplación cariñosa de la angustia*. Madrid: La Torre Literaria.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Films*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Borges, J.L. (1997). *Obras completas*. Barcelona: Emecé.
- Borloz, V. (2001). *Madame Bovary soy yo. Flaubert y la literatura costarricense*. San José, C.R.: EUNED.
- Bornay, E. (2010). *Las hijas de Lilith. La misoginia tras la imagen de la Femme Fatale*. Madrid: Cátedra.
- Boumelha, P. (1982). *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Brighton: Harvester.
- Bourdieu, P. (1994 [1974]). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
(2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brenan, G. (2012). *Diarios sobre Dora Carrington y otros escritos (1925-1932)*. Almería: Confluencias.
- Bresson, R. (1975). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.
- Breton, A. (2013). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brian, Th. (1995). *The "Return of the Native": Saint George Defeated*. New York: Twayne.
- Brooks, P. (1993). *Baby Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts y London: Harvard University Press.
- Bruno, G. (1993). *Streetwalking on a Ruined Map Cultural Theory and the City Films of Elvira N.ri*. Princeton: Princeton University Press.
- Bueno, J. (1996). *Imágenes de mujer. El imaginario femenino en Barbey d'Aureilly*. Alicante: Universidad de Alicante.

- Burton, R. (2006 [1621]). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Londres: Wallflower Press.
- Butler, J. (2011). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Byars, J. (1991). *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s melodrama*. Londres: Routledge.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton Press.
- Canales, E. (1999). *La Inglaterra victoriana*. Madrid: Akal.
- Canales, J.L. (2013). *Suicidio: Decisión definitiva al problema temporal*. Bloomington: Palibrio.
- Canavaggio, J. (2005). *Don Quichotte, du libre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard.
- Cano, M. (2012). *Hombre y mujer en la cultura tradicional española*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Cano, R. (1984). *Acusados: Flaubert y Baudelaire (o de cómo en el año de 1857, Madame Bovary y Las Flores del Mal fueron llevadas ante el tribunal con el dossier completo de los procesos)*. Barcelona: Muchnik.
- Caparrós Lera, J.M. (1995). *100 grandes directores de cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carotenuto, A. (2001). *Amar y traicionar. Casi una apología de la traición*. Barcelona: Paidós.
- (2006). *Eros y Pathos*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1990). *Cómo Analizar un Film*. Barcelona: Paidós.
- Castejón, M. (2010). *25 años de cine. Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona*. Pamplona: IPES Elkartea.
- Catelli, N. (1999). Dorothea Broowne: la tumba que nadie visita. En M. Monteys (ed), *Heroínas de ficción* (p.59-77). Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Cavalcanti, P. (2015). *Eça de Queiroz: agitador no Brasil*. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco.
- Cavell, S. (1987). *Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman*. En Smith and Kerrigan (eds.), *Image in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cebreiro, M. (2012). Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX. *Revista de Literatura*, LXXIV (148), 473-496.
- Cercas, J. (1997). *El vientre de la ballena*. Barcelona: Penguin Random House, Grupo editorial España.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
- Ciplijauskaitė, B. (1984). *La mujer insatisfecha: El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa.
- Cirlot, J.E. (1969). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Labor.
- Citati, P. (2006). *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Clúa, I. (2016). *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria.
- Cobo, R. (1977). *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Madrid: Cátedra-Feminismos.
- Coetzee, J.M. (2001). *El maestro de Petersburgo*. Barcelona: Mondadori.

- Cohen, D. (2007). *Por mano propia: estudio sobre las prácticas suicidas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora. Revista de Dones i Textualitat Dossier Monogràfic: Dones i Cinema*, 7, (5-8).
- Coll, M. (2001). Elementos no verbales en la literatura y el cine. En M. Pujals y M^a C. Romea, *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas* (p.187-200). Barcelona: Horsori.
- Condesa de Ávila (1911). *Au fis de la vie*. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- Cooper, D. (1977). *Psiquiatria y antipsiquiatria*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Conte, R. (1985, 23 abril). Carrington. *ABC*.
- Costa, J, Martín, J. (2011). *Heroínas y víctimas del cine*. Barcelona: Océano Ámbar.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine*. London and New York: Routledge.
- Crenshaw, K. (1991). *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, *Stanford Law Review*, 43 (6), 1241–1299.
- Critchley, S. (2016). *Apuntes sobre el suicidio*. Barcelona: Alpha Decay.
- Cruz, C. (2013). *Imágenes Narradas: Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine*. Almería: Círculo Rojo.
- Cruzado, A. (2009). *Mujeres y cine: Discurso patriarcal y discurso feminista de los textos a las pantallas*. Madrid: Arcibel.
- Cherpak, E. (1985). La participación de las mujeres en el movimiento de Independencia de la Gran Colombia, 1780-1830. En A. Lavrin (comp.), *Las mujeres latinoamericanas: perspectivas históricas* (p.253- 270). México: F.C.E.
- Chevrel, Y. (2005). Réception et mythocritique. En Chauvin, E., Siganos, A. y Walter, Ph. (eds.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire* (p.283-294). Paris: Imago.
- Chorodow, N (2003). *El poder de los sentimientos. La significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Christie, B. (2017). *Un libro para ellas*. Barcelona: Anagrama.
- Dalmau, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona: Edhasa.
- Durán, S. G. (2010). *Dandismo y contragénero*. Murcia: Infraleves.
- Dalziel, P. (1996). Anxieties of Representation: The Serial Illustrations to Hardy's The Return of the Native. *Nineteenth-Century Literature*, 51 (1), 84-110.
- De Diego, L. y Vázquez, L. (1998). *Taedium Feminae*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- De la Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Barcelona: Roca.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades Movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz, M. (2012). *La luz en Dostoievski*. Sevilla: Ediciones Casas.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Dio Bleichmar, E. (1985). *El feminismo espontáneo de la histeria*. Madrid: Adotraf.
- Doane, M.A. (1987). *The Desire to Desire*. Bloomington e Indianapolis: Indianapolis University Press.
- (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. En VVAA, *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality* (p. 227-243). London and NY: Routledge.
- Donapetry, M. (2006). *Imaginación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Fundamentos.
- Donne, J. (2007 [1664]). *Biathanatos*. Madrid. Ediciones El Cobre.

- Duby, G. y Perrot, M. (2006). *Historia de las Mujeres. 4. El siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Duras, M. (1969). Entrevista con Jacques Rivette y Jean Narboni. *Cahiers du cinema*, 217, 1-35.
- Durkheim, E. (2012 [1897],) *El suicidio*. Madrid: Akal.
- (2014, [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Barcelona: Alianza Editorial.
- (1889). Review of Tönnies' *Gemeinschaft und Gesellschaft*. *Revue Philosophique*, 27, 416-422.
- (2001 [1893]). *La división del trabajo social*. Madrid: Akal.
- Dvoskin, H. (2011). *El amor en tiempos de cine*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Eagleton, T. (2005). *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1994). *Seis Paseos por los Bosques Narrativos*. *Harvard University, Norton Lectures 1992.1993*. Barcelona: Lumen.
- Echeverría, J. (1981). El superhombre y el idiota. Reflexiones sobre Nietzsche y Dostoievski. *Diálogos* 16 (38), 119-137.
- Elsaesser, Th. (1996). *Una segunda vida: Las primeras décadas del cine alemán*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Esteban, M^a L. (2011). *Crítica al pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.
- Etxebarría, L., Núñez Puente, S. (2000). *En brazos de la mujer fetiche*. Barcelona: Destino.
- Fanger, D. (1970). *Dostoievski y el Realismo Romántico. Un estudio sobre Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gógol*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Ferreira, N., González, H., Piñeiro, C. y Ritvo, J.B. (2012). *El enigma del suicidio: Psicoanálisis en Lectura*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Ferriss, S., Young, M. (2006). Polluelos, chicas y elección: Redefiniendo el feminismo. *Junctures: The Journal for Thematic Dialogue*, 6, 87-97.
- Fernández, T. (2009). *David Lean. La emoción y el espectáculo*. Barcelona: Dirigido Por.
- Fisher, L. (2006). *Materializing Gender in Early Modern English Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fredi, A. (2011). *Condiciones sociales en torno al suicidio en la región occidental de El Salvador* (Trabajo final de Master). Universidad de El Salvador, El Salvador.
- Fontanella, L. (1993). El costumbrismo en la literatura española e hispanoamericana. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (pp.332-343). Madrid: Akal.
- Forrester, V. (1976). Le regard des femmes. En Des Femmes de Musidora (eds.), *Paroles...elles tournent*. Paris: Des Femmes.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- (1976). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- (1982). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- (1992). Del poder de soberanía al poder sobre la vida. En M. Foucault, *Genealogía del racismo* (pp. 247-273). Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. y Davidson, A. (2002). *El poder psiquiátrico*. Barcelona: Akal.
- Fraga, A. (2001). *De Electra a Elena: La creación de los valores patriarcales en la Atenas Clásica*. Madrid: Cuadernos Inacabados.
- Fraysse, S. (2004). *Madame Bovary est-elle une mauvaise lectrice?*. En N. Terrien y Y. Leclerc (eds.), *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise* (pp. 123-144). Rouen: Université de Rouen.

- Freire, P. (2012). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, S. (1972 [1905]). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foster, E. M. (2010 [1927]). *Aspects of the Novel*. London: Penguin Classics.
- Fuller, M. (2009). *La mujer en el siglo XIX*. Valencia: Letra Capital.
- Fustinoni, J. C. (2012). *La alienación en la ópera*. Buenos Aires: Álbora.
- Gaignault, F. (2011). *Diccionario de literatura para Esnobs*. Madrid: Impedimenta.
- Gaines, J. y Herzog, Ch. (eds). (1990). *Fabrications. Costume and the Female Body*. London and NY: Routledge.
- García Dauder, S., Pérez Sedeño, E. (2017). *Las “mentiras” científicas sobre las mujeres*. Madrid: Catarata.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Garver, J. (1988). *The Return of the Native*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Gastó, C., Navarro, V. y Catalán, R. (2009). *Depresión: Tristeza, Angustia, Melancolía y Suicidio*. Barcelona: Morales y Torres.
- Gautier, J. (1892). *Le bovarisme. La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*. París: Éditions du Sandre.
- Geertz, Cl. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. NY: Basic Books.
- Gide, A. (1950). *Dostoievski*. Barcelona: Janés.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Cátedra.
- Gimferrer, P. (1999). *Cine y Literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Godoyol, P. (2006). *Dones de Bloomsbury*. Castellón: Ellago.
- Goater, T. (2004). *Eustacia Vye, le bovarysme incarné en Wessex*. En N. Terrien y Y. Leclerc (eds.), *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise* (pp. 25-38). Rouen: Université de Rouen.
- Goffman, E. (2008). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez, L., Zambrano, Pablo L. y Alonso, L.P. (eds). *El sexo en la literatura*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Gómez Couso, P. (2007). Algunas adolescentes del *Quijote*. En T. Marín (Coord.), *Figuras femeninas en el Quijote* (pp. 27-44). Cuenca: UCLM.
- Gramsci, A. (1973). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Green, A. (2005). *Narcicismo de vida, narcicismo de muerte*. Madrid: Amorrortu.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la Iconosfera Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guerrero, V. (2010). La impostura feminista de Felipe Trigo. *Revista de Estudios Extremeños*, LXVI (II), 677-716.
- Guiralt, C. (2012). El elemento sobrenatural en Anna Karénina (Ana Karenina, 1835), de Clarence Brown. *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 62 (63), 77-92.
- Gurméndez, C. (1997). *Tratado De Las Pasiones*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2016). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- Halbwachs, M. (1930). *Les causes du Suicide*. Paris: Felix.
- Hardisson, A. (1999). Mujer-naturaleza, una peligrosa «liaison». *Revista de Filosofía*, 6, 291-300.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Haskell, M. (1973). *From Reverence to Rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: Chicago University Press.

- Heller, Eva (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Herederó, C.F. (1999). *La edad de la inocencia-Eva al desnudo*. Barcelona: Libros Dirigido.
- Herrera, S. (2012). La economía de las relaciones de género en *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen. *Investigaciones feministas*, 3, 233-250.
- Hidalgo, M. (2005). *El testigo indiscreto*. Madrid: T&B Editores.
- Higonnet, M. (1993). *The Sense of Sex: Feminist Perspectives on Hardy*. Urbana: Illinois University Press.
- (2003). Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia. En G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. Tomo 4. El siglo XIX* (pp. 297-319). Barcelona: Taurus.
- Iañez, E. (1992). *El Siglo XIX: Realismo y Posromanticismo*. Barcelona: Casa Editorial.
- Ibarrola, A. (2015). Willa Catcher y Edith Wharton. La llegada del cuento moderno a los Estados Unidos. En Rodríguez Guerrero, S. (coord.), *Fragmentos de realidad*, (pp.27-43). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jagoé, C., Blanco, A., Enríquez de Salamanca, C. (1998). *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria.
- Janín, C. (2009). *Diccionario del suicidio*. Pamplona: Laetoli.
- Jayot, D. (2004). *Destin du bovarysme et effets de lecture*. En N. Terrien y Y. Leclerc (eds.), *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise* (pp. 15-24). Rouen: Université de Rouen.
- Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. Londres: SEFT.
- Jung, C.G. (1959). *The meaning of death*. New York: McGrawHill Book Copan, Inc.
- Käpelli, M. (2003). Escenarios del feminismo. En G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. Tomo 4. El siglo XIX* (pp. 521-558). Barcelona: Taurus.
- Khun, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Kierkegaard, S. (2005, [1844]). *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza.
- Kinder, M. (1993). *Blood Cinema*. Los Angeles: University California Press.
- Klein, M. and Parker, G. (1981). *The English Novel and the Movies*. NY: Frederick Ungar Publishing.
- Knibiehler, Y. (1993). La mujer civil, pública y privada. En G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. Tomo 4. El siglo XIX* (pp. 335-389). Barcelona: Taurus.
- Konstantinovič, Z. (1993). Ciencia y utopía en la literatura del siglo XIX. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (pp.472-497). Madrid: Akal.
- Kramer, D. (1975). *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*. Detroit: Wayne State University Press.
- Kristeva, J. (2002 [1985]). *Al Comienzo Era el Amor. Psicoanálisis y Fe*. Barcelona: Gedisa.
- (1987 [2015]). *El sol negro. Depresión y melancolía*. Valencia: WundeKammer.
- Kruger, B. (1999). *Barbara Kruger*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- Kundera, M. (1897). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan (2016). *Le séminaire de Jacques Lacan: Livre XX, encore (1972-1973)*. Paris: Points.
- Laffay, A. (1973). *Lógica del Cine: creación y espectáculo*. Barcelona: Labor.
- Landy, M. (1996). *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Langbaum, R. (1995). *Thomas Hardy in Our Time*. Basingstoke: Macmillan.

- Lastra, Silvia C. (2017). "La Regenta" y "Madame Bovary" en una lectura feminista y socialista: "Au fil de la vie" de Eulalia de Borbón. *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 74 (75), 89-101.
- Latour, B. (1994). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Lavin, M. (2012). *Val Abraham de Manoel de Oliveira. L'illusion comme métier*. Crisnée: Yellow Now. Coté Films.
- Lerner, G (1986). *The Creation of Patriarchy*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Lesmes, D. (2009). Uno se aburre: Heidegger y la filosofía del tedio. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, 4, 167-172.
- Lévi-Strauss, Cl. (1962). *El pensamiento salvaje*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Levinton, N. (2000). *El Superyó Femenino. La Moral En Las Mujeres*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Litvak, L. (1994). *Erotismo fin de siglo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lodge, D. (1992). *El arte de la ficción*. Madrid: Península.
- López, A. (2007). Retrato de una maga: el ejemplo de Medea en la Literatura grecolatina. En A. Pociña y A. López (eds.), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (pp.117-174). Granada: Universidad de Granada.
- López, O. y Vilaboy, P. (2011). *Finales de Cine. 77 películas para recordar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Loroux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor Distribuciones. S. A.
- Lottman, H. (1991). *Gustave Flaubert*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past Is a Foreign Contry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lukács, G. (1965). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Madame de Staël, (1976 [1813]). *De la influencia de las pasiones. Reflexiones sobre el suicidio*. Córdoba: Berenice.
- Maillard, Ch. (2001). *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*. Valencia: Pre-Textos.
- Maines, R.P. (2010). *La tecnología del orgasmo*. Barcelona: Icaria.
- Marx, C. (2014 [1864]). *Sobre el suicidio*. Buenos Aires: El viejo topo.
- Marín, T. (ed.). (2007). *Las figuras femeninas en el Quijote*. Castilla La Mancha: UCLM.
- Mauss, M. y Hubert, H. (2010). *El sacrificio. Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Mayne, J. (1990). *Woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*. Bloomington: Indianapolis University Press.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Medrano, J. (2014). *Los frutos secos: Análisis de las obras de Flaubert*. Madrid: Entre letras.
- Meggs, P. B. (2000). *Historia del diseño gráfico*. Méjico: McGraw-Hill.
- Melchiori, P. (1988). Women`s Cinema: A look at Female Identity. En G. Bruno and M. Nadotti (eds.), *Of Screen: Women and Film in Italy* (pp. 51-62). London and New York: Routledge.
- Mercado, G. (2011). *La visión del cineasta. Las reglas de la composición cinematográfica y cómo romperlas*. Madrid: Anaya.
- Millett, K. (2017). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

- Minois, G. (1999). *Historia Del suicidio en Occidente*. Maryland: Jonh Hopkins University Press.
- Mishari, A. (2003). *Adiós mundo cruel*. Barcelona: Grupo Océano.
- (2012). *99 historias de amor*. Barcelona: Mondadori.
- Mitchell, J. (1977). *Psychoanalysis and feminism*. Barcelona: Anagrama.
- Modleski. (1988). *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*. NY: Methuen.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Moix, A.M. (). «Monsieur» Bovary. En M. Monteys (ed.), *Heroínas de ficción* (pp.9-20). Barcelona: Del Bronce.
- Molina, B. (2011). The Independence struggles in the romantic Argentinean novel. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 53, 57-81.
- Molina Petit, C. (2015). La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista. *Investigaciones Feministas*, 6, 69-84.
- Monedero, P. (2007). El Alma, la Sobrina y Teresa Panza. (Alfa y Omega de las mujeres del Quijote. En Teresa Marín (coord.), *Figuras femeninas en El Quijote* (pp. 59-85). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Monneyron, F. (2006). *50 respuestas sobre la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montilla, J. (2018). *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Madrid: Brumaria.
- Montesinos, T. (2005). *El gran impaciente*. Barcelona: March Editor.
- Montoya, E. (2018). *El tedio y la banalidad del mal: Un malestar del hombre contemporáneo en el pensamiento de Erich Fromm*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España.
- (2014). *Melancolía y suicidios literarios*. Madrid: Fórcola.
- Moran, P. (2007). *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*. New York: Palgrave Macmillan.
- Morris, P. (1998). *Literature and Feminist*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Müller-Brockmann, J. (1988). *Historia de la Comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Others Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Nabokov, V. (2010). *Curso de literatura rusa*. Barcelona: RBA.
- Nussbaum, M. (2009). Una novela en que no sucede nada: Der Stechlin de Fontane y la amistad literaria. *ARETÉ, Revista de Filosofía*, 21(2), 411-444.
- Ortega, M. (2018). *Comportamiento suicida: Reflexiones críticas para su estudio desde un sistema psicológico*. Hermosillo: Quartuppi.
- Ortner, Sh. B. (1974). ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? a H., Olivia i K. Young (Comp.), *Antropología y feminismo* (pp. 109-131). Barcelona: Anagrama.
- Osborne, R. (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.
- Pamuk, O. (2013). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Barcelona: La Nueva Edimac.
- Pardeza, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Pardo, P.J. (2011). Cine, literatura y mito. Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación. *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187 (748), 237-246.
- Pateman, C. (1988). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Perales Bazo, F. (2007). Cartel e intertexto. En Perales Bazo, F. (ed.), *Cine y publicidad* (pp.60-79). Madrid: Editorial Fragua.

- Pérez Firmat, G. (2012). Las honradas, *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 15(2), 129-132.
- Pérez Jiménez, J.C. (2011). *La mirada del suicida, el enigma y el estigma*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Pérez Ríu, Carmen. (2000). *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*. Oviedo: Servicios de Publicaciones Universidad de Oviedo.
- Pérez Romero, E. (2007). Obaba (2006). Vox Populis dixit. En H.J. Rodríguez (coord.), *Montxo Armendáriz. Itinerarios* (pp.168-177). Cáceres: Asociación cinéfila ReBross.
- Pérez Rufí, J.P. (2010). El cartel de cine hoy. *Pensar la Publicidad*, IV(2), 71-88.
- Pitol, S. (2003). *De la realidad a la literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Platón. (2002 [387 a.C.]). *Fedón o Sobre el alma*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Praz, M (1999). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Préneron, P. (1996). *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (1996). *Madame Bovary–La Regenta: Parodia y contraste*. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- Pociña, A. y López, A. (2007). *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada.
- Puleo, A. (2013). El concepto de género como hermenéutica de la sospecha: de la biología a la filosofía moral y política. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189 (763), 1-10.
- Quiroga, U. (1985). *El suicidio*. Lima: Archivo Histórico UNMSM.
- Ramírez Jaimez, A.S. (2002). *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: Los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Rebel, G. (2012). *El lenguaje corporal. Lo que expresan las actitudes físicas, las posturas, los gestos y su interpretación*. Madrid: Edaf.
- Restom, M.P. (2003). *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Riba, K. (1993). *Lírica política*. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (pp. 136-167). Madrid: Akal.
- Rich, A. (1979). *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose (1966-1978)*. New York: W.W. Norton.
- Riello, G. (2006). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L.
- Ríos, A. (2015). *Lev Tolstói: Su vida y su obra*. Madrid: Rialp.
- Rivera León, L. (2015). El eterno marido que no sabía amar. Un parásito del deseo en la novelística de Dostoievski. *Actas I Congreso internacional de la Red española de Filosofía, II*, (pp. 21-33). Valencia: Universidad de Valencia Ref.
- Rodríguez Pulido, F. y cols. (1990). El suicidio y sus interpretaciones teóricas. *Psiquis*, 11, 374-380.
- Rogoff, I. (1992): *Tiny Anguishes: Reflections on Nagging, Scholastic Embarrassment and Feminist art History*. Londres. Griselda Pollok.
- Roorda, H. (2004). *Mi suicidio*. Madrid: Trama.
- Ros, S. (1997). *La conducta suicida*. Madrid: Libro del Año.

- Rosaldo, E. y L. Lamphere (eds). (1974). *Women, Culture and society*. Standford: University Press.
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of the past the challenge of film to our idea of history*. London: Harvard University Press.
- Rossell, A. (1997). La construcción del vacío femenino en Effi Briest y La Regenta. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 3, 125-133.
- Rossi, E. (2016). *Augusta Webster Medea in Athens. Amy Levy Medea (A Fragment in Drama Form, After Euripides)*. Pisa: ETS.
- Rougemont, D. (1999). *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós.
- (2000). *El amor y occidente*. Barcelona: Paidós.
- Rousseau, J.J. (2012 [1762]). *Del contrato social*. Madrid: Alianza.
- Rowbotham, Sh. (1983). *Dreams and Dilemma*. Londres: Virago.
- (2013 [1762]). *Emilio o de la educación*. Madrid: Alianza.
- Rubin, G. (1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo. En Marta Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.95-145). México: PUEG.
- Ruiz Luján, A. (2007). Dulcinea: hija de sus obras. Amor y belleza en *El Quijote*. En Marín, T. (coord.), *Figuras femeninas en el Quijote* (pp. 97-123). Cuenca: UCLM.
- Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sainsbury, P. (1955). *Suicide in London. An ecological study*. London: Champman y Hall.
- Salazar, O. (2006). *Las horas. El tiempo de las mujeres*. Valencia: Cine Derecho.
- Salvador, A. (1993). La poesía española en el último tercio del siglo XIX. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (pp.388-416). Madrid: Akal.
- Sánchez López, R. (1997). *El cartel de cine: arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sánchez de Lucas, I. (2018). Análisis de la comunicación visual del cartel cinematográfico. Estudio de caso de la productora Universal Picture. *Revista gráfica-RSCH*, 116, 67-75.
- Sanz, M. (2007). Tres desconciertos. En H.J. Rodríguez (coord.), *Montxo Armendáriz. Itinerarios* (pp. 17-39). Cáceres: Asociación cinéfila ReBross.
- Schneider, U. (1993). Realidad social en la literatura inglesa. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (pp.223-250). Madrid: Akal.
- Scott, J. (1998). *La citoyenne paradoxale: les feministes françaises et les droits de l'homme*. Paris: Albin Michel.
- (2003). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. Tomo 4. El siglo XIX* (pp. 427-462). Barcelona: Taurus.
- Schrader, P. (1972). *El estilo trascendental: Ozu, Bresson y Dreyer*. Madrid: JC Clementine.
- Segato, R. (2006). Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente. Brasília: Serie Antropológica.
- Seger, L. (2007). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Rialp.
- Seyersted, P. (1994). *Kate Chopin: a critical biography*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Seydoux, H. (2011). *Las Mujeres y la Ópera*. Madrid: Empresarial.
- Shinoda, J. (2012). *Las Diosas De Cada Mujer*. Barcelona: Ed. Kairós.

- Showalter, E. (1992). Feminist Criticism in the Wilderness. En D. Logde (ed.), *Modern Criticism and Theory* (pp.179-205). Londres, Nueva York: Longman.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Slonim, M. (2014). *La literatura rusa*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (2007). *Against Interpretation*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Starobinski, J. (2007). *Las hechiceras: Poder y Seducción En La Ópera*. Madrid: Akal.
- Strathern, P. (2016). *Dostoiévski en 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI.
- Stuart, M. (2000 [1869]). *The subjection of women*. Peterborough: Broadview Press Ltd.
- Stuart, M. y Taylor, H. (2001 [1851]). *Ensayos sobre la igualdad sexual*. Madrid: Cátedra.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofía del tedio*. Barcelona: Tusquets.
- Szasz, Th. S. (2008). *El mito de la enfermedad mental*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
- Tanner, T. (1979). *Adultery in the novel. Contract and Transgression*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Thorton, L. (1980). The Awakening: A Political Romance. *American Literature*, 52 (1), 50-66.
- Tönnies, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada.
- Torras, M. ed (2006). *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura Occidental*. Pontevedra: Miravel.
- Valentis, M. y Devane, A. (1997). *La furia femenina*. Madrid: Gaia.
- Vargas Llosa, M. (2011). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Santillana.
- Vélez, N. (2017). En los 150 años de Madame Bovary, 1857-2007 Diseño de un personaje: Madame Bovary. *Pensamiento y cultura*, 10, 123-137.
- Veloso, I. (2012). *Émile Zola: Escritor francés considerado como el padre y el mayor representante del Naturalismo*. Madrid: Del Laberinto.
- Vieco, F.J. (2016). *Otro género, otro mundo: sexualidad y suicidio en la literatura de mujeres*. Madrid: Servicio de Publicaciones UAH.
- Villalba, E. (1999). *Claves para interpretar la literatura inglesa*. Madrid: Alianza.
- Villena, L.A. (2002). *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar.
- (2007). *La felicidad y el suicidio*. Barcelona: Bruguera.
- Watt, I. (1987). *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Hogarth Press.
- Waugh, P. (1990). *Metafiction. The theory and practices of self-conscious fiction*. London: Routledge.
- Weisz, E. (2011). Max Weber: La racionalización del mundo como proceso histórico-universal. *Reis*, 134, 107-124.
- Widdowson, P. (1993). *Tess of the d'Urbervilles*. London: Macmillan New Casebooks.
- Wilde, O. (2014). *Aforismos*. Sevilla: Renacimiento.
- (1998 [1891]). La esfinge sin secreto. En O. Wilde, *Cuentos Completos* (pp. 235-244). Madrid: Colección Austral.
- White, H. (1968). The burden of history. *History and Theory*, 5(2), 111-134.
- Wittig, M. (1992). *Straight Mind and Other Essays*. Museum Boston: Beacon Press.
- Wittgenstein, L. (2016 [1921]). *Tractatus lógico-Philosophicus*. Barcelona: Tirant.
- Wollstonecraft, M. (1996 [1792]). *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Madrid: Cátedra.

- Zambrano, P., Fernández, M.R; Losada, M. y Navarro, E. (2006). *Estudios sobre literatura y cine*. Sevilla: Alfar.
- Zamora, M.J. (2013). *La mujer ante el espejo, estudios corporales*. Madrid: Abada.
- Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.
- Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. México D.F: Siglo XXI.
- Žmegač, V. (1993). Arte y sociedad en el esteticismo del siglo XIX. En E. Wischer (ed.), *Historia de la Literatura. Volumen quinto. La Edad Burguesa (1830-1914)* (pp.11-42). Madrid: Akal.
- Zubiaurre, M.T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zunzunegui, S. (2001). *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.

Artículos en línea, webs y blogs

- Aguirre, JM. (2013, abril 6). El camino de la adaptación: de Love (1927) a Anna Karenina (2013). [Entrada blog]. Recuperado de <http://eljuegosinfinal.blogspot.com/2013/04/el-camino-de-la-adaptacion-de-love-1927.html>
- Atlas Histórico de América Latina. (2017). *Atlas histórico de América Latina*. Recuperado de <http://atlaslatinoamericano.unla.edu.ar/assets/pdf/abordajes/la-lucha-de-las-mujeres.pdf>
- Ato Ballesteros, M. (s.a.). *El mito de Madame Bovary*. Recuperado de https://www.murciaeduca.es/iesdiegotortosa/sitio/upload/MITO_DE_MADAME_BOVARY4.doc
- Bárcena, L. (2013). Planos, encuadres y composición fotográfica. *Vida Científica Boletín Científico de la Preparatoria, 1* (1). Recuperado de <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/prepa4/article/view/1768>
- Bugallal, I. (2017, agosto 28). Las adúlteras de la literatura del XIX me han hecho más ‘mujerista’. *La Opinión A Coruña*. Recuperado de <https://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2016/08/21/adulteras-literatura-xix-han-hecho/1099504.html>
- Cantero Rosales, M. (2007, Diciembre 29). De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el xix. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/142/116>
- Castro, M. (2008, diciembre 22). Especial Manuel de Oliveira. Primera parte. *La cinefilia no es patriota*. [Entrada blog]. Recuperado de <https://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/2008/12/especial-manoel-de-oliveira-primera.html>
- Correa, G. (2005). *El bovarismo y la novela realista española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f820>
- Egido, T. (1997). La Virgen María y los protestantes de ayer y de hoy. *Revista de Espiritualidad*. Recuperado de <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/735articulo.pdf>
- García Ferre, S. (2001). El sentimiento de culpabilidad en la novela Effi Briest de Theodor Fontane. Recuperado en https://www.academia.edu/13719813/El_sentimiento_de_culpabilidad_en_la_novela_a_Effi_Briest_de_Theodor_Fontane

- González, L. (2018, agosto 29). Adulterio: ¿Dónde sigue siendo un crimen?. *Esglobal*. Recuperado de <https://www.esglobal.org/adulterio-donde-sigue-siendo-un-crimen/>
- Gopegui, B. (2014). El fantasma de un chino (acerca de Effi Briest, de Theodor Fontane). *Fronteras revista digital*. Recuperado de <http://www.fronterad.com/?q=fantasma-chino-acerca-effi-briest-theodor-fontane/>
- López Fernández, J. (2012, noviembre 2006). Adiós diversión, Bienvenido aburrimiento. [Entrada blog]. Recuperado de <https://enlenguapropia.wordpress.com/2012/11/26/adios-diversion-bienvenido-aburrimiento/>
- Martelli, M. (2017, marzo 15). Effi Briest di Rainer Werner Fassbinder: prigioniera delle ombre. *Vero Cinema. Un progetto di critica cinematografica*. Recuperado de <https://verocinema.com/2017/03/15/effi-briest-di-rainer-werner-fassbinder-recensione/>
- Muelas, V. y Mangado, E. (2007, diciembre 12). Consideraciones sobre el suicidio: Una perspectiva histórica. Recuperado de <https://psiquiatria.com/sin-categoria/consideraciones-sobre-el-suicidio-una-perspectiva-historica/>
- Perlado, J.S. (1969). Entrevista inédita 1961. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 22, *Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/rbresson.html>
- Real Academia Española. (2019, junio 10). “Quijotismo”. *Diccionario de la Real Academia española*. Edición del Tricentenario. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=UqjrMk7>
- Rennó, M. (2012, noviembre 25). Una mujer gentil (Une femme douce -1969). [Entrada blog]. Recuperado de <https://sites.google.com/site/talktemonlink/robert-bresson-66888417>
- Rodríguez Rivero, M. (2006, octubre 1). Aún nos aburrimos. *Revista de Libros*, 118, 1-3. Recuperado de https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=1700&t=articulos
- Rojo, M. (2010). La violencia de género en la literatura. Análisis de un caso de la literatura francesa del Siglo XIX: Madame Bovary de Gustave Flaubert. *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Recuperado de http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1272765035_ARQUIVO_LA_VIOLENCIADEGENEROENLALITERATURA.pdf
- Sánchez Loyola, S. (2011). De Werther a Karoline von Günderrode. El suicidio por razones amorosas. *Revista Cuadrivio*. Recuperado de <https://cuadrivio.net/de-werther-a-karoline-von-gunderrode-el-suicidio-por-razones-amorosas/>
- Sarmiento, Ch. (2009). La mujer adúltera en la novela de la segunda mitad del XIX. *Revista Digital sobre libros y autores*. Recuperado en <http://revista.abretelibro.com/2009/09/la-mujer-adultera-en-la-novela-de-la.html>
- Tauroni, E. (2019, enero 2). *El suicidio de la víctima de violencia machista, las no visibilizadas: Elizabeth Siddal*. [Entrada blog]. Recuperado de <https://esthertauronibernabeu.wordpress.com/2019/01/02/el-suicidio-de-la-victima-de-violencia-machista-las-no-visibilizadas-elizabeth-siddall/>
- Vericat, D. (2015). La hija de Ryan. *Cinema Esencial. Directores de cine y sus películas esenciales*. Recuperado de <https://cinemaesencial.com/peliculas/la-hija-de-ryan>

Imágenes

- Midhani, R. (s.f.). The network of relationships in the Bloomsbury Group [Imagen digital]. Recuperado de <https://www.flowmagazine.com/flow-magazine/as-seen-in-flow/wonderful-world-bloomsbury-group.html>
- Museum Digital. (s.f.). Klara Ziegler como Medea [Imagen digital]. Recuperado de <https://thue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=1218>
- [Pasolini dando instrucciones a Maria Callas]. (sf). Recuperado de <https://zero.eu/it/eventi/88483-medea-3,roma/>
- Triunfo. (1930). Vida y muerte de Hildegart. Recuperado de <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/58383/1/RTXXVII~N554~P17-20.pdf>
- Wallis, H. (1856). Boceto. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wallis-study-for-chatterton-t01722>