

«Un disparate de cabo a rabo»: *Las vírgenes locas* como máquina saboteadora

Isabel Clúa Ginés

pirkheimer@gmail.com

Universitat de València

Fecha de recepción: septiembre de 2014

Fecha de aceptación: octubre de 2014

Resumen: Este trabajo aplica la noción de «crítica como sabotaje» a la novela de autoría múltiple *Las vírgenes locas* (1886). Se propone entenderla como un texto atético que suspende el efecto modelizador de la literatura para mostrar la naturaleza resbaladiza del lenguaje y la ficción; para ello, se aborda el uso de la parodia de las convenciones de género, el juego metaficcional y el uso de la parábasis, entendida como efecto de ruptura o interrupción de la coherencia del discurso literario, en tanto que mecanismos fundamentales de la novela. Por otra parte, se estudia cómo esos mecanismos, lejos de ser meros recursos retóricos, contribuyen a la disolución de una visión de mundo unitaria, cómoda y conclusiva.

Palabras clave: crítica como sabotaje, parodia, metaficción, parábasis, *Las vírgenes locas*.

«All is nonsense»: *Las vírgenes locas* as saboteur machine

Abstract: This paper applies the concept of «criticism as sabotage» a novel multiple author *las vírgenes locas* (1886). It proposes understood as a text athetic modeler effect suspends the literature to show the slippery nature of language and fiction; for this, the use of parody of genre conventions, the metafictional play and the use of digression, understood as a result of rupture or disruption of the

coherence of literary discourse is addressed, as fundamental mechanisms of the novel. Moreover, these mechanisms is studied how, far from being mere rhetorical devices contribute to the solution of a unified vision, comfortable and conclusive world. I propose some guidelines for reading the novel that may allow illuminate new possibilities for criticism as sabotage.

Keyword: Criticism as sabotage, novel, disobedient readers, parody, text athletic, *Las vírgenes locas*.

Un disparate de cabo a rabo. Así definía Sinesio Delgado la aventura editorial que se disponía a emprender en 1886 en las páginas de la revista popular *Madrid cómico*: una novela fragmentaria y escrita a varias manos, que se fue publicando en quince entregas entre los meses de mayo y septiembre. El mecanismo de composición era claro: cada autor escribiría un capítulo que el siguiente autor retomaría tal cual, asegurándose Delgado de «evitar que unos y otros puedan ponerse de acuerdo» (6).¹ Es decir, se trataba de un *cadavre exquis* en toda regla, publicado seis décadas antes de la aparición del surrealismo —escuela que popularizaría esta técnica— y protagonizado por escritores con un espíritu —aparentemente— muy alejado de la iconoclastia de este movimiento; más aún, protagonizado por escritores tan respetados y canónicos como Clarín.² El resultado, como se puede imaginar, es indescriptible y no voy a tratar siquiera de perfilar su argumento, tarea que ya ha acometido admirablemente Juan Penalva (2002); digo admirablemente porque este no puede ser más barroco y retorcido. Además de estas consideraciones sobre la trama, poco más puede decirse: gamberrada y delirante quizás sean los dos vocablos que mejor definen a la novela a primera vista; pero disolvente, incisiva y obstinadamente contradictoria son también calificativos necesarios para dar cuenta de esta breve y poco conocida joya de la literatura española de finales del XIX.

¹ A día de hoy, puede consultarse el original en la versión digitalizada de *Madrid cómico* alojada en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Poco después se publicó en volumen íntegro por la editorial F. Bueno y Compañía. En mi caso, citaré por la edición moderna de la novela, publicada en 1999 a cargo de Rafael Reig.

² La nómina de participantes incluye a Leopoldo Alas Clarín, Vital Aza, Pedro Bofill, José Estremera, Flügel (al que Torres (1995), Juan Penalva (2002) y Oleza (2004) identifican con Clarín mientras que Reig (1999) muy acertadamente constata la inutilidad de tratar de desvelar la identidad tras el seudónimo), José Ortega Munilla, Eduardo de Palacio, Jacinto Octavio Picón, Miguel Ramos Carrión, Enrique Segovia Rocaberti y Luis Taboada.

¿Cuál es el porqué de esta extrañeza? Son muchos los mecanismos y elementos que hacen del artefacto que es *Las vírgenes locas* un texto complejo y desafiante, que se pueden explicar, como señala Rafael Reig en la edición moderna de la novela, desde un amplísimo repertorio de metodologías críticas. No obstante, el modelo de crítica como sabotaje desarrollado por Asensi (2011) me parece especialmente útil para espigar los mecanismos textuales que la novela despliega y las orientaciones ideológicas que esta abre, de modo sorprendente.

Recordemos que la propuesta de Asensi se interesa, en primer término, por el poder modelizante de la literatura, por su capacidad de ofrecer modelos de mundo que esculpen nuestra visión misma de la realidad. Es decir, la crítica como sabotaje se interesa por el poder performativo de la literatura, un tipo de discurso particularmente insidioso pues su vocación estética llega a velar —muchas a veces a los ojos de la propia crítica— su carácter ideológico. Dicho de otro modo, la dimensión estética de la literatura —y por extensión, de otras manifestaciones artísticas—, el placer que nos provoca, nos hace bajar la guardia y por tanto, más vulnerables al poder modelizador de este tipo de discurso.

Partiendo de aquí, la crítica como sabotaje distingue entre dos tipos de textos. En primer lugar, los textos téticos, «cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras» (Asensi 2011: 42) y en consecuencia, naturalizan el modelo de mundo que proponen. En segundo lugar, los textos atéticos «que en su disposición dan a ver su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición» (42); es decir, textos que se resisten a naturalizar el artificio discursivo que es la literatura y que, por tanto, se niegan a ofrecer un modelo de mundo monolítico y tranquilizador. La propuesta práctica también es clara: «mientras los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y sólo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje» (Asensi 2011: 42).

Esta distinción y esta propuesta, como decía anteriormente, me parecen especialmente adecuadas para abordar el análisis de *Las vírgenes locas*. En mi opinión, la novela funciona como una potente máquina saboteadora, más interesada en mostrar la naturaleza resbaladiza del lenguaje y las fisuras de la literatura como discurso modelizador que en cualquier otra cosa. Mi propósito, pues, es esbozar en las páginas siguientes los mecanismos que articulan esta particular máquina saboteadora que es la novela, tarea nada sencilla, puesto que los elementos que se movilizan son legión y atañen a muchas y muy distintas áreas de lo literario. No pretendo, por tanto, lanzar una interpretación conclusiva

de *Las vírgenes locas* sino tan solo empezar a sugerir algunas vías de lectura de la novela que tal vez permitirán iluminar nuevas posibilidades de la crítica como sabotaje.

Lectores desobedientes, autores saboteadores

Quizás sea una obviedad decirlo, pero la crítica como sabotaje se sostiene en el lector/a. La esperanza radica en que ese lector/a se aleje lo máximo posible del «lector modelo» planteado por la estética de la recepción y que sea capaz —y quiera— leer los textos a contrapelo. Un lector/a poco modélico, o como lo denomina Asensi, un lector desobediente quien

[...] a través de una lectura atenta, paciente y minuciosa es capaz de detectar el silogismo que genera un texto, de ponerlo en evidencia desmontándolo, y de señalar dónde se deslizan los conceptos y afectos (los afeptos, en fin) entimemáticos responsables de sostener el modelo de mundo que presenta un texto.

Al mismo tiempo, es el lector o lectora que advierte hasta qué punto un texto sabotea, corroe, produce rupturas en el seno del silogismo hegemónico de una época (Asensi 2011: 27)

Un lector/a —por proponer otras aproximaciones distintas a la estética de la recepción, con la que el sabotaje disiente en este punto—, capaz de generar lecturas oposicionales, capaz de resistir al punto de vista ideológico codificado en el texto (Hall 1980). Estas aproximaciones a la lectura enfatizan el carácter activo de la recepción, que sin duda tiene que ver no solo con una orientación ideológica del lector/a sino también con la intervención decisiva de otras instancias y fenómenos como son el repertorio y la intertextualidad; dicho de otro modo, las posibilidades de sabotear, corroer o producir rupturas en un silogismo hegemónico depende en última instancia del conocimiento de este último y este conocimiento solo se articula dentro del propio sistema literario. Un lector/a podrá ser más desobediente cuanto más amplio sea su repertorio y más intensa su red intertextual. ¿Y qué pasa con el autor? ¿Hay autores desobedientes? ¿Su desobediencia se articula de la misma manera?

Como es bien sabido, lectura y escritura son dos conceptos que lejos de ser antagónicos suponen una continuidad y que han quedado atados intensamente en la noción de intertextualidad que sostiene que ningún texto existe de manera autosuficiente y cerrada

sino enredado con otros textos básicamente por dos razones: primero, el autor/a es antes lector/a que creador/a de textos. Así, en el proceso de escritura intervienen inevitablemente citas, referencias y ecos de los textos leídos. Por otra parte, el texto solo existe en la lectura, a la que el lector/a aporta todo su bagaje como tal, desvelando ecos y referencias imprevistos. En definitiva, lectura y escritura son dos extremos de la comunicación literaria siempre en permanente contacto y trasvase; lo que *Las vírgenes locas* permite es observar de manera privilegiada ese cambio de posiciones entre autor/lector que está siempre presente en la comunicación literaria en la medida en que cada lector de la novela inacabada se convierte en autor del siguiente capítulo o, a la inversa, cada autor es previamente el lector de la trama apuntada hasta ese punto. La novela, pues, permite ver ese intercambio de posiciones de forma extrema y meridiana y apreciar el doble juego entre la lectura y la escritura desobiente, si bien quiero avanzar ya que a mi juicio esta escritura se puede calificar ya de saboteadora por su insistencia en quebrar cualquier expectativa genérica, temática o narrativa.

Aunque la composición de la novela parezca cooperativa, basta leer el primer capítulo, firmado por Jacinto Octavio Picón, para observar que predomina la interrupción y el sabotaje; la trama se inicia así: tras romper con un amante con el que niega a mantener relaciones carnales, la Condesa del Jaral asiste a una suerte de reunión secreta de una hermandad femenina considerablemente siniestra, «Las vírgenes locas». El único punto del orden del día de la reunión no es otro que asesinar ritualmente a un varón (que resultará ser el misterioso amante) que ha estado a punto de descubrirlas. La escena entra entonces en una dinámica insostenible: la Condesa parece reconocer al desdichado personaje y promete salvarle, declaración que va repitiéndose mientras las integrantes de la hermandad proceden a dar muerte al joven mutilándole salvajemente. El capítulo concluye con el hallazgo del cuerpo desmembrado por parte de la Guardia Civil y la Condesa del Jaral preguntándose desesperada cómo, en efecto, salvará al muchacho, si es que a estas alturas se le puede llamar así. Recordemos que a esas alturas el tal muchacho es un cadáver mutilado e irreconocible en manos de la autoridad.

Es más que evidente que el capítulo se articula como un *tour-de-force* destinado a, en palabras de Oleza (2004), poner en un aprieto al siguiente autor, quien a su vez, va a seguir tensando el hilo: en el siguiente capítulo, escrito por Ortega y Munilla, la Condesa del Jaral trata de cumplir la promesa de salvar al joven y contrata al doctor Antefakire (cuya reputación viene avalada por la recomendación hecha por otra hermandad femenina: Las Odaliscas Incombustibles de Connecticut) para que lo devuelva a la vida y lo recomponga.

El avezado doctor así lo hace, pero entre las prisas del momento y la escasez de luz que hay en la morgue, le cose la cabeza del revés. De nuevo la narración parece situarse en un punto imposible que el siguiente autor deberá resolver.

Es también evidente que el mecanismo del que se sirven los autores es la parodia de las convenciones literarias, que les permite llevar hasta el extremo las situaciones narrativas. Pero esa parodia no agota, ya lo anticipo, el folletín y la novela gótica, modelos frecuentemente invocados en la crítica sobre la novela. Por otra parte, dudo mucho que como señala Oleza el ejercicio se limite al abuso de toda clase de efectismos y humorismos en perjuicio de «la coherencia o la verosimilitud» a fin de mantener el interés de los lectores. Desde mi punto de vista, el sabotaje que desarrolla la novela a partir de la parodia consiste precisamente en impugnar el modelo hegemónico de narrativa basado en la coherencia y la verosimilitud.

Y a fin de perfilar este punto, me veo forzada a hacer dos consideraciones. Estas son las que siguen: (a) una sobre la parodia misma y (b) otra sobre el objeto parodiado en *Las vírgenes locas*.

Para empezar, la parodia, por muy divertida que resulte, es un asunto muy serio. Como recuerda Ballart (1994), aunque «generalmente se la define como imitación exagerada, con cariz burlón, de una obra artística», lo más relevante de la parodia es que «el texto que lleva a efecto la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste las condiciones que permiten leerlo seriamente» (423-424). De ello se desprenden varios elementos significativos: la relativización del criterio estético, que se revela convencional; la llamada de atención sobre la naturaleza verbal del mensaje y la confusión de voces que deja absolutamente abierta la interpretación (425). Por tanto, el ejercicio de llevar al límite, por ejemplo, la ambientación gótica, que Picón desarrolla en ese primer capítulo de la novela va más allá de la pirueta, del más difícil todavía que ponga contra las cuerdas al siguiente escritor. Esa parodia pone de manifiesto la incongruencia y la artificialidad de las convenciones de lo gótico y lo folletinesco, géneros ya desgastados a esas alturas de siglo.

Pero, y aquí entro en la segunda consideración, no solo los géneros populares en declive son objeto de parodia sino que ese ejercicio de revelado de mecanismos y engranajes discursivos atañe también a elementos bien establecidos en el imaginario literario dominante. De hecho, solo hay que abrir la novela para observar cómo se pone en entredicho un referente nuclear en el modelo dominante de la novela realista, a saber, la mujer consumida

por el hastío y entregada a la ociosidad³ y seguir espigando las páginas para ver puestos en solfa varios de los elementos temáticos nucleares del modelo realista. Sobre estos temas volveré más adelante, pero me interesa señalar cómo el carnaval de modelos genéricos que se deforman a través de la parodia es mucho más que un frívolo ejercicio de desautorización de modelos narrativos en crisis servidos con cierta mala idea por cada uno de los autores.

El ejercicio literario es bastante más complejo y utiliza la parodia. Esto se da precisamente por su naturaleza intertextual (Hutcheon 1981), como el hilo de sutura que permite coser esas figuras desdobladas de los distintos autores/lectores que intervienen en la novela: lectores desobedientes, capaces de diseccionar géneros y modelos narrativos y autores saboteadores al mismo tiempo, quienes los reescriben llevando al límite sus convenciones para revelar su artificio verbal e ideológico.

Parábasis permanente

He querido destacar en el epígrafe anterior las grandes líneas de fuerza que hacen de *Las vírgenes locas* una máquina saboteadora: la reunión de lectores/autores desobedientes que utilizan la parodia como herramienta privilegiada para deconstruir distintos géneros y modelos, revelar el carácter artificioso del discurso literario e invalidar cualquier posibilidad de ofrecer un modelo de mundo estable. Es por ello que puede clasificarse como texto atético, según la clasificación de Asensi (2011), quien también aporta la clave para entender los mecanismos a través de los cuales se construye. Apunta Asensi que los textos atéticos,

³ Podemos verlo en la apertura de la novela: «Era el mes de diciembre de 188... La tarde en que dieron comienzo los sucesos aquí narrados llovió tanto, que la Condesa del Jaral no pudo salir a paseo ni hacer visitas y como nadie tampoco fue a su casa, se aburríó muchísimo. Pugnando por vencer el hastío y el aplanamiento que llegó a dominarla, intentó distraerse de varios modos. Primero comenzó a poner en orden una hermosa colección de abanicos antiguos; luego sacó de un armarito todos sus encajes, para separar los que debía enviar a Bruselas a fin de que se los devolvieran restaurados y limpios; después pasó revista en su tocador a los pomos, frascos y tatarretes, haciendo al dorso de una tarjeta los que necesitaba renovar. Por último, y como si todo aquello representara para ella un gran esfuerzo de actividad, se dejó caer perezosamente en un cojín...» (11). La descripción enlaza de manera excesiva e irónica con una imagen central en la cultura del XIX, como es la imagen del ocio femenino, un ocio que por un lado atrapa a la mujer en una red de objetos suplementarios y ornamentales en los que se deposita la propia identidad y en los que se vierte su deseo y por otro raya con el hastío y la insatisfacción.

«pueden desarrollar muchas modalidades retóricas pero siempre de una forma u otra desarrolla alguna clase de contradicción lógica u oposición real, que vuelve imposible el mantenerse en una posición» (55).

La parodia, ya se ha dicho, se encuadraría en este tipo de modalidades retóricas en tanto que se articula siempre gracias a fricción entre dos textos, el parodiado y el que parodia (Hutcheon 1981: 143). Como he señalado, el efecto humorístico de este procedimiento es menos importante que el efecto parábasis que la parodia siempre genera y que comparte con otras modalidades discursivas, como la ironía, que a menudo se entrelaza con la primera.⁴ Así ocurre con uno de los ejemplos que Asensi analiza y que inspira buena parte de su propuesta teórica: *Don Quijote*, que se entiende precisamente como un gran artefacto parábasis, que «tiene como efecto la destrucción de la forma, la representación» (299). *Las vírgenes locas*, entre cuyos intertextos evidentes se cuenta también el Quijote, nos sitúa también en el territorio de la quiebra, el desplazamiento de los sentidos y la suspensión del significado a través de varios mecanismos.⁵

Ya he prestado atención a la parodia que, sin duda, es el mecanismo más aparente en la novela: su apertura nos lleva a una versión pasada de vueltas de las atmósferas siniestras y momentos truculentos de la novela gótica, incluyendo la alusión —no sé si decir el homenaje— a un clásico como *Frankenstein*, de Mary Shelley, si bien en este caso el monstruo recompuesto por el doctor Antefakire nada tiene de trágico y mucho de cómico y va acabar en una exhibición de fenómenos, a real la entrada. El modelo folletinesco va a atravesar, llevado al extremo, todo el relato: anagnórisis inesperadas, introducción de

⁴ El concepto de parábasis tiene sus orígenes en el teatro clásico: se trata del momento en el que el coro se queda en el escenario y se dirige al público, rompiendo la ilusión de realidad de la representación dramática. En la teoría literaria moderna, la parábasis está ineludiblemente ligada a la ironía; de hecho, Asensi utiliza el concepto en su análisis a partir de la definición de ironía de Paul De Man («la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos»), que a su vez se sostiene en la definición de Schlegel («la ironía es una parábasis permanente»). Por otra parte, la ironía es una forma discursiva compleja que linda con la parodia, la sátira, el humor... todas ellas estrategias susceptibles de generar ese efecto de ruptura y desvelar la naturaleza artificiosa del discurso literario y del modelo de mundo que se construye en él.

⁵ La importancia del texto cervantino en *Las vírgenes locas* se emplaza en varios niveles: por una parte, está claro que ambas novelas se sirven de la parodia, la metaficción y la reflexión sobre el poder modelizador de las ficciones como elementos centrales; por otra, no cuesta ver un guiño al Quijote en la titulación de los capítulos; finalmente, convertida en novela dentro de la novela, *Las vírgenes locas* será definida por su (supuesto) autor como «una obra maestra que pudiera acabar con el *Quijote*» (131).

subtramas y giros radicales en el rumbo de la narración van a sucederse de principio a fin. Pero en ese mecanismo de fagocitación caben otros elementos en los que apenas se ha reparado, como el discurso científico —fundamental en el marco cultural del siglo XIX— o el modelo hegemónico de la novela realista. Ambos quedan incluidos en el texto a través de la parodia de algunas de sus cuestiones centrales (los nuevos métodos de tratamiento de los enfermos mentales, en el primer caso y la mujer adúltera y la ociosidad y el hastío femenino, en el segundo, por poner dos ejemplos) pero también a través del segundo elemento que quiero destacar: la metaficción.

Y es que si la novela empieza en el registro paródico, la quinta entrega desplaza el peso hacia lo metaficcional con el doble capítulo de Flügel que arranca con una pirueta verbal: «Aquello no tenía pies ni cabeza» (53) frase en la que reverberan los ecos de la afirmación del doctor Antefakire ante el cadáver mutilado de Julián Santurce («Esto no tiene pies ni cabeza» (26)). La pirueta deriva del hecho de que el objeto «descabezado» al que alude el texto de Flügel es la propia novela, que se convierte a partir de ese punto en la obra que Octavio Ortega Carrión trata de escribir a instancias del editor Don Salustio Durante quien como el propio Sinesio Delgado pone como condición al escritor que se atenga al título «Las vírgenes locas» en su composición de la novela.

Señala Margaret Rose, analizando las relaciones entre parodia y metaficción, que esta última:

[...] not only shows 'that' but to shows 'how' the fictional work, and its depictions of truth and reality, are constructed. Such metafictional statements can also be put to use in showing how an illusion has been made, and may, in this manner illustrate a distinction between truth and illusion in the work in which they have been stated. (Rose 1999: 93)

El reflejo entre las dos novelas *Las vírgenes locas* permite precisamente arrojar dudas más que razonables sobre la forma en que se construye y se separa discursivamente lo real de lo ficcional. En este sentido, es particularmente reveladora la conversación entre Octavio Ortega Carrión y Salustio Durante, quien paternalmente le reprocha haber inventado «extrañas aventuras, y riéndose de sus mismas invenciones, las complicó por una especie de ironía del buen sentido hasta hacerlas de imposible solución» (61) para después ofrecerle otra meditación:

La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto

alborotan con su nueva literatura. *Las vírgenes locas*, que a un muchacho de ingenio como usted no le han sugerido más que una fábula entrecortada de absurdos, son, sin embargo, una realidad tan fatal y tan lógica como todas las realidades. (62)

Señala Oleza que Clarín/Flügel utiliza el giro metaficcional para desautorizar los cuatro primeros capítulos, a los que se desecha por absurdos. Pareciera que la intervención de Durante confirma esta visión al reivindicar la realidad como la fuente de inspiración más productiva (¿en concordancia con el naturalismo?⁶) y revelar que «las vírgenes locas» son una realidad, «tan fatal y tan lógica como todas las realidades». Ahora bien, veamos la lógica de esa realidad.

Las «verdaderas» vírgenes locas son las dos hijas de Durante, Carmela y Elena. La primera, según su hermana Elena, debería estar en un manicomio puesto que vive entre arrebatos de misticismo decidida a entregarse únicamente a Jesús; Elena, no obstante, no parece ajustarse mejor al decoro y la cordura, pues se declara como una encarnación de Venus Urania, la Venus del amor ideal, casto e intachable. Clarín abandona la trama en el punto en que Durante se disfraza de Jesús para «aparecerse» a Carmela y mantener así la ilusión de su delirio, un delirio que Elena/Venus Urania detecta claramente al tiempo que es incapaz de ver al suyo propio. Así mientras constata la escenificación con la que se engaña a su hermana, es incapaz de ver que Octavio está muy lejos de ser su esposo del alma y está teniendo auténticos problemas para mantener el tipo ante la cercanía carnal de la joven («¿Ves cómo la engañan? A mí no; tú eres mi amor verdadero, no una sombra; eres mi esposo, el esposo de mi alma») (90). Al mismo tiempo, Octavio lee toda la escena desde la ficción y el arte, más en concreto desde el *Fausto* de Gounod cuyo tercer acto no solo funciona como intertexto que refuerza el «simbolismo de ardiente pasión refrenada» (Oleza 2004), sino que apunta la insidiosa correlación entre arte y vida en materia amorosa: Carmela vive la escena desde el relato del amor místico, Elena desde el relato clásico de la pasión y Octavio desde el relato decimonónico.⁷

⁶ Sin querer entrar en las profundidades de la historia literaria y en el complejo proceso de recepción del naturalismo en España, sí conviene recordar que la «nueva literatura» en la década de los ochenta es el naturalismo: el influyente *Le roman experimental*, de Zola, se publica en 1880 y es también en esta década cuando aparecen publicadas en España tanto las novelas que parecen inspirarse con mayor intensidad en el modelo (por ejemplo, *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós, en 1881) como los ensayos que discuten la validez de la tendencia estética (*La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, entre 1883-1884).

⁷ Todos ellos están sujetos a discursos modelizantes que tienen una dimensión performativa y los inducen a actuar de un cierto modo.

En definitiva, los capítulos de Clarín se cierran con una escena de escenas, con una realidad que no funciona de manera sustantiva sino que se articula a través de relatos, pantomimas e ilusiones. Esa es la realidad tan lógica como cualquier otra realidad invocada por Flügel en el capítulo quinto y que Clarín despliega en el sexto.

Por tanto, el supuesto orden que Flügel viene a imponer con su giro metaficcional no es sino un nuevo quiebro que viene a subrayar la negativa del texto a ceñirse a un modelo de mundo sólido y estable, y su tendencia a construirse pegado a otros textos y relatos. Estos aspectos son los que, en definitiva, acaban por apuntalar el carácter discursivo de la realidad y el carácter artificioso del discurso.

Los capítulos siguientes introducirán nuevos giros metaficcionales y paródicos: en el capítulo décimo, escrito por Eduardo del Palacio, un narrador desconocido nos conduce a un sanatorio mental donde uno de los enfermos, Felipe de la Cuña, se revela como el autor de *Las vírgenes locas*. Y en el epílogo, Luis Taboada convierte a Sinesio Delgado en personaje que, justo antes de enloquecer, confiesa que Eduardo del Palacio está loco, como los personajes mismos de la novela.⁸ Como se ve, la vacilación de los límites entre realidad y ficción a partir de una saturación de *mise en abymes* es máxima, hasta el punto de que la novela no acaba con el punto final sino con una nota a pie, atribuida a la redacción de *Madrid cómico* en la que se informa «En este momento se acaba de volver loco el señor Taboada» (143).

La parodia y la metaficción que dominan la novela son, pues, modalidades retóricas que permiten sostener una parábasis entendida como efecto de ruptura o interrupción de la coherencia del discurso literario. Es precisamente en este carácter parabásico donde reside el carácter atético de la novela, esto es, su potencia como máquina sabotadora que no deja de llamar la atención sobre la retoricidad del lenguaje.

Un modelo agujereado: mujer, castidad y matrimonio

Hasta este punto he llamado la atención sobre los engranajes, piezas y mecanismos que constituyen y ponen en movimiento la maquinaria sabotadora que es *Las vírgenes*

⁸ Elena y Carmela acaban recluidas en el famoso manicomio de San Baudilio de Llobregat; Quintana (que es en realidad Don Salustio Durante) en la cárcel-modelo y Peláez (amigo de Octavio que revela la verdadera identidad de Quintana), también loco, se dedica a hacer de músico ambulante por las calles de Madrid.

locas y he subrayado cómo su capacidad sabotadora depende en buena medida del efecto parabásico sostenido a lo largo del texto, efecto que no deja de enfatizar las convenciones del lenguaje literario y desvelar sus entresijos. Me he centrado, por tanto, en el aspecto más vinculado al plano formal, verbal, pero no hay que olvidar que uno de los fundamentos de la crítica como sabotaje es la vinculación entre este plano y el ideológico a través de la idea de silogismo. Tanto los textos téticos —que ofrecen un modelo de mundo tan sutil como compacto— como los textos atéticos —que se niegan a ofrecer un modelo de mundo o cuanto, menos, señalan sus inconsistencias— tienen en común una estructura silogística, esto es «una forma de razonamiento en la que se extrae una conclusión a partir de unas premisas que comparten un mismo término», que consituye el punto de unión entre «la función estética y la función ético-política de la obra de arte» (Asensi 2012).

Ni siquiera un texto tan salvajemente centrado en la función estética y en la llamada de atención sobre la forma literaria, queda al margen de una proyección ética-política, aunque esta surja precisamente de las ruinas de las convenciones literarias que no dejan de triturarse a lo largo de los capítulos y de la puesta en duda de las fronteras entre realidad y ficción. De hecho, Rafael Reig señala certeramente cómo la oposición entre realidad/ficción no deja de ser una concreción temática del centro nervioso de la literatura del XIX, la oposición entre idealismo y realismo, que se manifestaría en tres aspectos: el ya mencionado realidad/ficción, la oposición cuerpo/espíritu y naturaleza/sociedad, concretada a su vez en correlatos como el matrimonio y el adulterio.

No es este el lugar para ofrecer un análisis detallado de todos los elementos ideológicos que circulan en *Las vírgenes locas*; ya se ha dicho que este trabajo solo pretende ser un primer recorrido por la novela y que su objetivo es más apuntar posibilidades que agotarlas. Sin embargo, sí quisiera esbozar algunas ideas sobre la perforación del modelo del matrimonio y el adulterio, verdadero silogismo invisibilizado de la producción literaria del momento, que la novela desarrolla.

Dice Lou Charnon-Deutsch en su análisis del texto que, como muchas de las novelas del siglo XIX cuyo título hace sospechar que la(s) protagonistas serán femeninas, *Las vírgenes locas* es un relato que trata, en última instancia «about men who are helpless victims of an haphazard world» (Charnon-Deutsch 1990: 167). Parte sustancial de ese mundo caótico son, no obstante, los objetos de deseo de esos hombres, unas mujeres que exceden al modelo de feminidad normativo, en parte por ajustarse en demasía a él.

Recordemos que a lo largo del siglo XIX y en especial durante su segunda mitad, proliferan los textos destinados a instituir un modelo femenino sólido ineludiblemente

ligado al ascenso de las clases medias y los valores burgueses. Se trata del *ángel del hogar*, que vincula a la mujer con el matrimonio, la maternidad y la domesticidad (Jago 1998: 24). Hay que recordar también que conforme se va forjando este modelo, otros textos evidencian sus fisuras o transitan por el reverso del modelo de manera admonitoria; junto al *ángel del hogar* proliferan ya no solo las adúlteras —auténtico icono de la literatura del momento— sino la sensación general de que la mujer es una criatura inestable, peligrosa, capaz de desarticular el orden por una naturaleza nerviosa de carácter fisiológico y una insatisfacción vital alimentada por las costumbres y la educación.

Pues bien, *Las vírgenes locas* parecen emplazarse en este mismo terreno discursivo para deshacerlo a través de unos personajes femeninos que adhiriéndose a los ideales de castidad que sostienen el *ángel del hogar* acaban por desbordarlo. Así, las integrantes de la secta «Las vírgenes locas» abrazan la castidad hasta el extremo, pero ello no las conduce —como debiera ser— al ámbito de la reproducción regulada en el matrimonio, sino a esa hermandad enloquecida que no duda en asesinar a quien amenaza la pureza corporal de sus componentes. Es evidente que la imagen de la secta genera por sí misma una extrañeza, pero el colapso del discurso normativo sobre la feminidad y la sexualidad alcanza cotas máximas en las escenas de seducción protagonizadas por el desdichado Santurce y la Condesa del Jaral. Mientras él intenta arrimar cebolleta con la dama, esta le aleja decididamente y declara:

Soy tuya en espíritu, en esencia, por la voluntad, con alma. Pero mi cuerpo, este barro bien modelado, esta estatua de carne que tú idolatras y yo desprecio, no puede ser tuya; no lo será jamás [...] ¿Para qué he de ser tuya materialmente —prosiguió— [...]? No quiero ser tuya corporalmente, pero mi alma es esclava de la voluntad. (13)

Y ante la amenaza del amante despechado de entregarse a otras mujeres como venganza ante la negativa de la Condesa a mantener relaciones con él, esta responde: «Sean tuyos sus cuerpos; pero si llegas a amar con el pensamiento... ¡ay de ti!» (13).

¿Cómo calificar esta escena? ¿Incitación a una suerte de adulterio masculino que ni siquiera es adulterio por caer fuera del matrimonio? ¿Validación de la falta de castidad femenina mientras el cuerpo quede preservado de todo contacto? ¿Reducción al absurdo de la obsesión por la pureza corporal de la mujer? Lo que está claro es que la lógica que circula en este diálogo colapsa los modelos de relación hombre-mujer basados tanto en el matrimonio como en su quiebra, el adulterio.

Sucede lo mismo con las vírgenes locas «reales», Elena y Carmela, que reniegan de cualquier intercambio sexual y abrazan dos formas de amor que escapan a la estructura matrimonial: el amor platónico y el amor místico, para desesperación de Octavio Ortega, que como Santurce, está más inclinado a caer en la tentación carnal que su adorada Elena. En el caso de las hermanas, la ruptura con el modelo dominante está servida en parte por la figura paterna, quien les ofrece una educación que las lleva de manera imprevista hasta ese punto:

[...] aquellas hijas, educadas en una perfecta sabiduría y en una perfecta ignorancia de las relaciones del sexo, criadas sin maceraciones, ayunos ni demás detrimentos del cuerpo, en ejercicios corporales de la más pura higiene, entre ejemplos y costumbres de un irreprochable idealismo armónico, en el que al alma se le debe todo lo que pide su pureza y al cuerpo todo lo que reclama su desarrollo natural... aquellas hijas queridas se habían vuelto locas. (78)

Es decir, la adhesión a un modelo normativo que ensalza la castidad femenina y que es incluso servido por la figura paterna, acaba engendrando unos personajes femeninos que burlan el modelo de regulación burgués de la economía y la sexualidad, justamente situado su cuerpo/objeto de deseo fuera de ese circuito. La virginidad de las vírgenes, por tanto, resulta de los más disolvente: ni ángeles, ni adúlteras sino todo lo contrario. Evidentemente se puede argumentar que el precio a pagar por los personajes femeninos es la locura que discurre por cauces diversos, desde el asesinato al misticismo. Pero como ya hemos visto, peculiar es la locura en una novela donde todos acaban por enloquecer.

A modo de desenlace

Como digo, el texto merecería un análisis más detallado, tanto en lo concerniente a este tema como a otros elementos significativos. La posición de la mujer en el marco de la economía matrimonial y la gestión del propio deseo son quizás el aspecto temático más evidente, pero la corrosión de la masculinidad burguesa o del mismo ideal de escritor, o el desmontaje de algunos discursos filosóficos y científicos son aspectos también prominentes que, lamentablemente, tengo que dejar a un lado.

Sin embargo, me interesaba apuntar cómo el complejo juego con las convenciones literarias y los niveles de ficción que la novela despliega va de la mano con la corrosión de diversos elementos ideológicos. *Las vírgenes locas* es ante todo, una novela extraña, excepcional, en lo tocante a su composición y arquitectura; es lógico, pues que el (escaso) interés que ha concitado se centre exclusivamente en esa extrañeza formal, en el disparate, el juego de niveles narrativos, etc.

El esbozo de lectura que he intentado desarrollar ha tratado de explorar algunas otras vías. Ciertamente, la novela conspira contra sí misma utilizando mecanismos de lo más vanguardista, pero como recuerda la crítica como sabotaje: «los textos, literarios o no, no solo desautomatizan secuencias lingüísticas trilladas o referentes desgastados, sino las estructuras que median la visión de mundo de los sujetos» (Asensi 2013: 22). He intentado, pues, mostrar que la desautomatización de elementos literarios que despliega la novela a través de maniobras muy sofisticadas, va de la mano con una profunda disolución de una visión de mundo unitaria, cómoda y conclusiva.

REFERENCIAS

ASENSI, Manuel

- 2011 *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- 2012 «Los CSI y la guerra de Arguedas: en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje». En BOLOGENESE, Chiara; BUSTAMANTE, Fernanda y Mauricio ZABALGOITIA. *Este que ves engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona: Icaria, pp. 57-84.
- 2013 «Modelos de mundo y lector/as desobedientes». En FERRÚS, Beatriz y Mauricio ZABALGOITIA. *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Barcelona: Anthropos, pp. 17-30.

BALLART, Pere

- 1994 *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

CHARNON-DEUTSCH, Lou

- 1990 *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. Filadelfia: Johns Benjamin.

DELGADO, Sinesio (ed.)

- 1999 *Las vírgenes locas*. Madrid: Lengua de Trapo.

HALL, Stuart

- 1980 «Encoding/Decoding». En HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOW, Andrew and Paul WILLIS. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres: Routledge, pp. 128-138.

HUTCHEON, Linda

- 1981 «Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l'ironie». *Poétique*, N. 46, pp.275-298.

JAGOE, Catherine

- 1998 «La misión de la mujer». En JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, pp. 21-54.

JUAN PENALVA, Joaquín

- 2002 «Leopoldo Alas Clarín y el autor de *Las vírgenes locas*, Octavio Ortega y Carrión». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01349408655460384199802/index.htm>>.

OLEZA, Juan

- 2004 «Donde se demuestra que la investigación es cosa de locos. Clarín y su paraíso sin manzanas». En *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València, pp. 31-60.

RAVASINI, Inés

- 2013 «Sinesio Delgado et al., Le vergini folli. Romanzo estemporaneo». En *Enthymema*, N.8, pp. 390-395.

REIG, Rafael

- 1999 «*Las vírgenes locas*, algoritmo narrativo». En DELGADO, Sinesio (ed.). *Las vírgenes locas*. Madrid: Lengua de Trapo.

ROSE, Margaret

- 1993 *Parody Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

TORRES, David

- 1985 «Clarín y “las vírgenes locas”: doce autores en busca de una novela». *Cuadernos hispanoamericanos*, N. 415, pp. 53-63.