

FICCIÓN VICTORIANA Y MIRADA SOBRE EL CUERPO

Rafael Galán
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

La capacidad mimética de la novela es, más que un mero efecto formal, el producto de la comprometida relación que la ficción mantiene con la historicidad específica del ordenamiento del mundo donde esta se produce. La relación entre ficción y realidad no es simple ni unidireccional; la realidad no siempre funciona modelando los textos según patrones externos a ellos. En lugar de eso, la ficción tiene efectos sociales que repercuten en la historia de la cultura que la genera. Ficción y realidad forman un circuito en el que una no se puede entender aisladamente de la otra, y este planteamiento, fuera del cual nos resulta difícil posicionarnos (por vivir aún dentro de los términos de su paradigma), es el que nos podría ayudar a reconocer la particularidad de la manera en la que los individuos nos imaginamos a nosotros mismos. Esta particularidad está entrecruzada por la paradoja de que concedemos autoridad explicativa de la naturaleza del sujeto individual a discursos localizables en el tiempo; es decir, llegamos a considerar relevante explicar en los términos propios de la psicología moderna fenómenos que en puridad la precederían o que no están supeditados a ella sino que le confirieron una genealogía reconocible. Lo que planteo es que una fase decisiva de la historia de nuestra autoconsciencia cultural, embebida de metáforas de profundidad (la identidad 'esencial', 'interior'), puede ser considerada como un corolario de la dirección en la que prácticas culturales como la literatura se orientaron a lo largo del siglo XIX; que la configuración de la cuestión que ocupa a cualquier estudio de la novela del XIX (identidad, deseo y relaciones de poder) obedece a la interacción de modos de pensar y modos de escribir; y que por lo tanto la discusión de la forma de la ficción es inseparable de la de la concepción de la imagen 'propia' del grupo social hegemónico en este período (la clase media).

Específicamente, quiero proponer una forma de leer la novela victoriana que dé cuenta de cómo el modelo característico de la ficción doméstica resulta de la confluencia del realismo, el sentimentalismo y el goticismo, los cuales coinciden en imaginar la dimensión interiorizada del individuo; y cómo este modelo deriva inevitablemente hacia lo melodramático según avanza la época victoriana y se intensifica en sus discursos la 'espectacularización' del sujeto femenino. Según esto, hay variedades novelísticas de la segunda mitad de siglo (como el sensacionalismo) que enfatizarían la reconstrucción de lo visual, y labrarían así el terreno para que la imagen del cuerpo, su sintomatología, se convirtieran en el objeto predilecto de otras disciplinas interesadas en interpretar la naturaleza de la identidad.

Como coinciden en señalar Armstrong (1987: 3) y Levy (1991: 6), lo que ocurre en el período 1770-1850 (casi milimétricamente coincidente con el desarrollo que va de la ficción gótica hasta la sensacionalista) es un proceso de completa reelaboración de la noción misma de lo que significa "ser humano" según criterios de privacidad, subjetividad, sentimentalismo; lo cual repercute asimismo en la naturaleza y el ámbito de la familia, y en la redistribución de las diferencias entre clases y sexos. Es la sustitución de un modo de pensar (y escribir) el individuo, ahora definido por su relación con el mundo social y político según un proceso de privatización y estandarización, cuya finalidad sería la creación del sujeto apropiado para "habitar el nuevo mundo industrial" (Levy p.6), a saber, dotado de la necesaria estabilidad doméstica y, por ende, emocional:

privatización: el discurso sustituye los signos políticos, religiosos de la identidad por los valores morales y psicológicos, y fomenta el reconocimiento de "profundidad" en el sujeto, es decir, su singularidad;

estandarización: la creación de un modelo de individualidad favorece la absorción de categorías tradicionales (diferencias de grupo) por parte de otras, transhistóricas, universales; todos los individuos comparten el hecho esencial de tener su identidad basada en sus cualidades internas; además, el punto de referencia para la constatación de esta semejanza "esencial" estriba en la adopción del modelo de identidad subjetiva que han construido las prácticas discursivas de la cultura burguesa -se da un tercer proceso de *naturalización*, mediante el cual una configuración específica de los fundamentos de la identidad adquiere el rango de "sentido común", "lo natural"; aquello fuera de lo cual los comportamientos se convierten en innecesarios, incorrectos, indeseables, aquello cuyo poder regulador es tanto mayor por utilizar el consentimiento más que la coerción para imponerse como razonable.

La "naturalización" de los intereses específicos de la burguesía, como se ha dicho, es la estrategia que conduce al consenso entre clases, y esto, junto con la autoconsciencia de grupo, es lo que Levy (1991: 13) considera requisito para el auge de la hegemonía de la cultura de las clases medias. Más que los avatares económicos que consolidaron el control burgués de la realidad social, es la hegemonía cultural la que yace en la base de la formación del estado moderno, porque es la que constituye la propia noción del sujeto moderno.

Es inevitable que la discusión sobre la noción de la modernidad nos remita al origen de todos los desplazamientos comentados, donde se hallará la conexión necesaria entre la realidad social del período, el fenómeno literario, y las formulaciones subjetivas e interpersonales específicas de cada texto. Ese origen lo constituyen las heterogéneas manifestaciones del producto cultural de la sexualidad. La característica principal de la sexualidad como aparato cultural es su discursividad: el estar creada en el discurso, en la "discusión" sobre ella, no en su represión. Específicamente, la sexualidad moderna nace en el discurso de la medicina, las ciencias humanas y la literatura (y en otros con los que se entrecruzan: la burocracia, la policía, el imperialismo etc.) -en contraposición al discurso religioso del mundo premoderno.

El aparato de la sexualidad ayuda a comprender algunos de los aspectos notables y/o problemáticos de lo que he expuesto con anterioridad:

el esencialismo: el desplazamiento del discurso sobre el sexo en el terreno religioso por el del científico *no* supone liberarlo de las valoraciones éticas; el aparato científico y gubernamental dejará de considerar los *actos* sexuales y pasará a apreciar *naturalezas*, tipologías de conducta, susceptibles de ser analizadas y juzgadas;

la familia nuclear: al redefinirse como "natural" cierta formulación del ámbito doméstico, la familia moderna se convierte en la institución social fundamental, y en un espacio sujeto a la atención administrativa, donde individuos estables mantienen relaciones estables (entre marido y mujer, entre padres e hijos);

los mecanismos de control: el ámbito doméstico se convierte en objeto de una mecánica disciplinaria, donde priman la distribución y organización adecuadas, según un modelo que establece analogías con el buen gobierno del cuerpo; la regulación se extrapola también a los demás ámbitos (el laboral de las clases obreras por ejemplo);

la redistribución de los grupos sociales: al partir de una concepción individualista, subjetivista de las motivaciones que subyacen a la identidad, se reconstituyen las relaciones sociales, y a categorías como "clase" suceden las de grupos de edad o géneros;

la redefinición del deseo: el concepto de la constitución de la identidad ha cambiado; el nuevo individuo "privatizado" está inserto en una familia desgajada del mundo político, y posee un cuerpo marcado genéricamente (masculino/femenino) que a su vez encierra un "yo" interior y singular; en lo más profundo de esta identidad yace el deseo, que determina las motivaciones del individuo;

el análisis del cuerpo: el sujeto es objeto de definición, investigación, valoración, puesto que se ha "consensuado" y consolidado un ideal de sujeto; el poder explicativo del deseo para la conducta, además, invita a considerar las formas en que el deseo mal dirigido origina desórdenes en la esfera social (por ejemplo la sexualidad infantil, el placer "perverso", el infradesarrollo/hiperdesarrollo/represión del deseo femenino).

Armstrong (1987: 8) enfatiza que el individuo moderno es fundamentalmente una mujer, pues es en la formulación de su *representación* (y por lo tanto de su posterior *realidad*) donde mejor se pueden reconocer las labores ideológicas de transformación, ahistorización y redistribución que he considerado arriba como modo de operación de la cultura del mundo moderno. El cambio de organización del proceso económico tiene repercusiones indisociables de la distribución de los géneros,¹ y además la construcción de la subjetividad femenina está ahora en el centro de la redefinición más amplia del sujeto; como dice Armstrong (1987:15), los escritos que se involucran en el proceso de reconstitución adoptan nociones que anteriormente sólo habían correspondido a la educación de las mujeres: emotividad, (auto)regulación, hábito de lectura².

¹Levy (1991: 7) habla de un doble movimiento en este fenómeno, que por una parte separa la esfera productiva de la reproductiva (despolitizando más a la familia y el sujeto femenino), y por otra reduce la esfera reproductiva a un nivel secundario (ya que esta labor se relaciona con los atributos naturales de la mujer).

²Lo que dicen Armstrong y Levy, a su vez, podría ser objeto de una pequeña matización, reclamada por Langland (1992): la reconstitución de las relaciones de poder no se detiene al desgajar al individuo del mundo político externo y localizar en el ámbito privado el área de negociación de los conflictos; por el contrario, y en una transacción que ese desplazamiento necesariamente genera, el ámbito de lo privado (el hogar) queda implicado en nuevas formas de competencia de poder; a saber, el control de la clase trabajadora (sirvientas, etc.) por medio/por parte del ama de casa. Como dice Langland (1992: 294), en el marco de la redistribución de poder según géneros, la mujer es marginada en favor del hombre, pero en la redistribución de poder según clases, los signos de tal marginación devienen signos de poder frente a las clases inferiores. Esto es así porque la "reescritura" de lo que constituye una idea (o un arquetipo) de subjetividad es tan poderosa en las relaciones de géneros como en las de clase, y porque, como hemos visto, la "domesticación" de las áreas vitales es un proceso bidireccional: la interpenetración del ámbito productivo y el reproductivo hace que las prácticas reguladoras operen paralelamente.

La literatura, cuyas modalidades populares tuvieron un marcado auge a finales del XVIII, se relaciona de al menos dos formas diferenciadas pero complementarias con el lugar de la mujer en el nuevo orden: en lo que respecta al público lector, y en su manera de transparentar las tensiones inherentes a la instrumentalización ideológica del ideal femenino. En cuanto a lo primero, la ficción resultó un excelente medio de ejercer vicariamente la "supervisión" de grupos de lectoras que el mismo bienestar económico originaba (esposas ociosas, hijas escolarizadas, sirvientas); pero entonces la lectura es un arma de doble filo, pues podía permitir que su función instructiva fuese reemplazada o excedida por un indeseable estímulo de la imaginación³. En cuanto al segundo aspecto que cité arriba, entiendo que el índice de las presiones y resistencias del nuevo concepto de individuo tal como se encarna en la ficción puede reconocerse en las innumerables incertidumbres estructurales y temáticas que produjo la colusión de los modos *romance*, sentimental, realista y gótico.

New (1990: 509) ha explicado cómo el *romance* en el siglo XVIII sufría una especie de dilema, pues por un lado (y dados sus antecedentes más directos, los *romances* franceses del XVII, decididamente fantásticos⁴) su "sentido apócrifo" le alejaba de tener una función moralizante -y esto le granjeó hostilidad artística y moral- y por otro lado, para superar esta situación, parte de la escritura de *romances* los revestía de una afirmación de la verdad divina, que corrigiese el problema.

El uso instructivo de esta ficción que, casi como la alegoría, se sometía al "designio moral" estaba en una fase terminal cuando otras formas tomaron el relevo para funcionar como literatura "seria", cuando el clima intelectual de la Ilustración imprime su visión científica a la literatura. La novela realista sustituye al *romance*; el *romance* pierde a su vez su contenido trascendente, y despojado de él y reconducido a la literatura de entretenimiento, se convierte en "fantasía". El Gótico surge literalmente como una fantasía de artistas excéntricos (como Horace Walpole), pero al adquirir popularidad como entretenimiento burgués -es decir, a posteriori- vuelve a llenarse de significado: la exploración de la angustia de la vulnerabilidad de la relación entre el individuo y el mundo, preocupaciones a las que difícilmente responden la religión, la ciencia, o la filosofía. Esto confirma, a mi entender, el carácter no mitológico de la ficción gótica, pues evidencia la conexión directa con la inestabilidad de los conceptos de individuo y sociedad en la cultura contemporánea. El "compromiso" del Gótico con esta cuestión no tiene necesariamente "seriedad" intelectual, antes al contrario su funcionamiento es paródico y, originalmente, escapista, pero en todo caso revelador de los conflictos que rodean al "ingrediente" principal de toda ficción: la subjetividad.

Dwyer (1990: 1040) ha criticado lo que entiende como reduccionismo en Watt al tratar la *novela sentimental* como el reflejo del auge del individualismo de la burguesía del siglo XVIII, pues el primero ve en ella más bien un afán corrector de los abusos del poder en la esfera estatal y económica apelando a la educación de las emociones (ya que las circunstancias del final del siglo hacían obsoleto el afán de reforma expresado en forma satírica⁵). La postura de Dwyer, sin embargo, como la de Allen, tiende a generalizar el papel del cultivo de las emociones en la novela, pues ve el Gótico como otra manifestación de este

³De ahí que buena parte de la crítica haya querido encontrar en los textos más desconectados de un propósito "práctico" la expresión subrepticia de actitudes inconformistas.

⁴Ver Spencer (1986: 182).

⁵ Ver Allen (1954: 85).

movimiento, sólo que dirigido a sentimientos de otra clase: en lugar de la compasión, el refinamiento, la empatía, el Gótico privilegiaría el exotismo, el miedo. En mi opinión este dato, que es correcto, está relacionado más bien con el carácter que señalamos en el Gótico de exacerbar hasta la parodia los presupuestos del enfoque subjetivista de la ficción⁶.

Lo que me interesa destacar sobre la novela sentimental es lo siguiente: su colaboración al reenfoque la perspectiva de la ficción, desde lo público hacia la esfera privada, doméstica, emocional; la aparición de algunos de sus manierismos en el Gótico (la relación simbólica entre carácter y paisaje, por ejemplo); y su (limitado) interés en dar voz a la protesta por ciertas arbitrariedades del poder.

El sentimentalismo, en este sentido más difuso, concurre con la dirección general de la novela del siglo XVIII al XIX, que podría describirse como un abandono del exceso de idealización en la expresión de la sensibilidad. Este movimiento no es solamente de "domesticación" -como dije, la ficción, paralelamente a otros discursos, centra su atención (es decir, su labor de mediatización política) en una noción de subjetividad feminizada, privatizada- sino también de "domesticación". En la era de Richardson la novela comienza a adquirir realismo psicológico y compromiso ético (Fowler, 15), representando un tipo de identidad femenina que, aunque arraigado en una versión "rehabilitada" de la aristocracia, tiende a favorecer el perfil doméstico de la mujer en el que el matrimonio aparece como resolución de los posibles desajustes (en la corrección del comportamiento de la mujer). Fowler (1991: 15-16) incide en el dibujo que bosquejé anteriormente de un hogar organizado según los términos de la familia bien ordenada (separación de funciones, moderación y disciplina), en cuyo seno la mujer acepta "libremente" su subordinación a la figura masculina debido a la instrumentalización del amor como medio de control.

En este marco la explicación de las "anormalidades" en su funcionamiento son atribuibles a los defectos en la canalización o dosificación del deseo sexual femenino. De aquí que el paisaje de variaciones individuales (es decir, el mayor o menor alejamiento del ideal de conducta) sea cada vez más amplio, más "verosímil". Una vez que históricamente deja de tener sentido contraponer estrechamente la mujer doméstica a la aristocrática, por ser la primera el modelo dominante socialmente, se incrementa la funcionalidad del concepto del hogar-refugio/mujer-guardiana, que perpetúa la imagen de inevitabilidad de las instituciones capitalistas. Pero, como ha mostrado Armstrong⁷, el uso del icono de la mujer angelical cumple una labor política más compleja según avanza el siglo XIX (al reaparecer la novela doméstica como género predominante tras un lapso de tres décadas después de 1818). Armstrong ve en la simplificación de las dicotomías hombre/mujer, o mujer angelical/su reverso monstruoso (cada vez más frecuente en la ficción victoriana) un desplazamiento, una neutralización efectuada por el discurso novelístico, entre otros, en su negociación de la lucha ideológica contra lo extra-burgués (por extensión, extra-social, extra-cultural); el recurso a explorar las profundidades del yo "revela" que el origen de la tensión política reside en comportamientos aberrantes de la sexualidad femenina -es decir, la novela imagina figuras que encarnan bajo una forma femenina perversa o criminal la violencia contra el hogar. De aquí, en la lúcida interpretación de Armstrong, que los personajes de mujeres dementes y de prostitutas abundan a partir de los años 1840, asociados cuidadosamente a orígenes ajenos a la clase media (o sea, convirtiéndose en

⁶ Ya MacAndrew (citada por Fleenor, 1983: 17) señala que el Gótico supone una distorsión del ideal de la novela sentimental, una exageración de su "culto de la debilidad".

⁷ En el capítulo "History in the House of Culture" (1987: 161-202).

repositorio de formas de comportamiento "arcaicas"). A esto se contraponen imágenes familiares de espacios domésticos "modernos" -inspirados en la regulación de los espacios disciplinarios, y bajo la supervisión de una mujer.

Más allá de la simple adopción de recursos formales⁸, es evidente que en la ficción a partir de los años 40 convergen las direcciones de la novela que tan repetidamente ha diferenciado la crítica como opuestos o incompatibles -el *romance* y el realismo. El lugar del *goticismo* en esto, sugiero, es incómodo; cuestionando de manera más o menos compleja, según los textos, la naturaleza del individuo, la integridad de su sentido de autonomía, la seguridad de su posición en el mundo. Siendo un discurso a la vez delimitado en la historia literaria y "subterráneo" en la ficción de un período mucho más amplio, es razonable tratar de sopesar su confirmación del movimiento general de la novela así como su status peculiar de "discordancia" en la celebración del sueño burgués. Lo gótico incorpora muchos de los aspectos que hemos relacionado excéntricamente con la ideología doméstica.

Como agudamente observa Baldick, hablando de Maturin (1989: xviii), la dirección que asume el goticismo es la de interesarse en '*petty torments, [...] stagnation and boredom as the basis of curiosity and despair*', es decir, en la dialéctica por la cual '*the monotonous becomes intense, while intensity becomes monotonous*', buscando localizar '*the sources of [...] horror in a realm usually assumed to be very remote from it: that of domestic realism, where the pressure of petty circumstances acts more powerfully than any devil as a temptation to crime*'. De ahí que, como dice el mismo Baldick en otro lugar (1992: xx), la casa, el hogar adquiera relevancia en el Gótico como símbolo con asociaciones no ya psicológicas, sino más insistentemente históricas -connotaciones del horror de identificar en lo doméstico la posibilidad pavorosa de que pervivan formas de corrupción "arcaicas", es decir no burguesas. Por lo tanto el ámbito doméstico puede a la vez aparecer como refugio del horror y como *f fuente* de las amenazas contra la integridad⁹.

La ficción que imbrica instrumentos góticos con el ejercicio de la ley y la realidad doméstica deriva en los años 60 hacia el sensacionalismo, que Pykett (1992: 74) ha relacionado abiertamente con el gótico en cuanto que novela doméstica. Voy a partir de esta analogía para explorar algunas peculiaridades de la *novela sensacionalista*, que en conjunto se deducen de un hecho que considero fundamental para reconstruir la historia de la ficción del XIX: el diálogo que se entabla entre la novela doméstica (un modo ficcional propio de la burguesía) y el *melodrama* (de carácter más popular).

"Melodrama" no es sinónimo de "novela sensacionalista", pero no cabe duda de que al hablarse del primero como un "modo" más que género (tal como hace Brooks, 1976) se facilita la consideración de que la ficción del XIX acaba, necesariamente, asimilando rasgos particulares de lo que el melodrama fue en origen: un género teatral¹⁰. He dicho

⁸Ver Spencer (1986: 181).

⁹Antes utilicé la metáfora de la convergencia, pero en numerosas ocasiones lo que los textos manifiestan es más bien una colisión de direcciones narrativas e ideológicas: una que, apoyándose en convenciones más o menos góticas articula en el texto la existencia de un componente anti- o a-social, pero no necesariamente falto de atractivo; y otra que, con un perfil más claramente socializado (pero que no prescinde del apoyo del goticismo), dibuja formas de realidad social y textual normalizadas, pero no necesariamente deseables. El caso paradigmático sería por supuesto *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (1847), aunque incluso aquí el nivel de realismo doméstico "superpuesto" no supone la aniquilación de las fantasías arcaizantes del nivel goticista.

¹⁰ La asimilación, como señala Walkowitz (1992: 177), también la realizaría el discurso político radical y populista.

"necesariamente" porque creo que aunque el sensacionalismo revisó lo melodramático al absorberlo, hay en el centro del melodrama algo que en la ficción de los 60, y a resultas de la inestabilidad formal y temática de la novela doméstica, se intensificó y exigió mayor poder representacional: la inscripción de lo visual, que llegaría a ocupar en el texto el lugar que lo lingüístico (discursivo o metafórico) encontraba mayores resistencias a registrar. La "indecidibilidad" de la fascinación por (la mistificación de) el ideal femenino y su manipulación cultural (que por momentos niega o fuerza determinadas áreas de la experiencia subjetiva) hace que la ficción explote el espectáculo de las complejidades (o mejor: complicaciones) de la vida emocional de la mujer. Esta "espectacularización" producirá resultados contradictorios, como si la ficción doméstica digiriese mal la tendencia melodramática -pero 'digerir mal' significa aquí permitir fisuras en el bloque ideológico en el que se integra.

Un esquema de lo que diferentes críticos¹¹ han opinado sobre el melodrama puede ayudar a reconocer concomitancias y desacuerdos entre lo que este contiene y lo que la ficción de mediados del XIX asume:

- 1 recurso a los estados emocionales exaltados;
- 2 oposición simplista entre villanía (siempre castigada) y virtud (recompensada, aunque a veces con resultados paradójicos);
- 3 tematización de las contradicciones que rodean al lugar social de la mujer (los requerimientos familiares, su doble papel sexual y materno, su potencial de rebeldía y su espíritu de sacrificio);
- 4 importancia de la acción complicada y el misterio -la tendencia a desvelar;
- 5 uso fluctuante del punto de vista, dificultando la identificación con un solo personaje;
- 6 retórica ampulosa, que escenifica emociones, pero que simultáneamente depende de lo enfático de la gesticulación -lo visual¹².

¹¹ Brooks (1976), Casey (1984), Kaplan (1989), MacPike (1984), Modleski (1982), Pykett (1992), Scheman (1988), Walkowitz (1992). Tengo que aclarar que no todos tratan específicamente el melodrama de la ficción del XIX (también el cine clásico de Hollywood).

¹²En el siguiente cuadro ejemplifico con tres textos de la época los enunciados del esquema:

Elizabeth Gaskell *Ruth* (1853)

- 1 Patetismo.
- 2 Villano seductor//heroína inocente, que recurre al servicio a los demás y el sacrificio personal.
- 3 Lugar extrasocial (madre soltera); ausencia de rebeldía; espíritu de sacrificio.
- 4 ¿Qué significa la belleza triste de Ruth (a ojos de los habitantes del pueblo donde intenta reconstruir su vida de incógnito)?
- 5 Los personajes "codifican" el cuerpo de Ruth, en particular su seductor, como un objeto estético y sexual; el texto "mata" a la protagonista una vez expiada su culpa.
- 6 Belleza que condena a la "caída" (=el abuso del seductor).

Mrs Henry Wood *East Lynne* (1961)

- 1 Pasión adúltera de Isabel; rivalidad entre mujeres (Barbara, Isabel); drama edípico (Barbara sustituye a Isabel como esposa de Carlyle, la figura paterna); drama materno (Isabel, tras el pecado de su adulterio, desea fervientemente volver con sus hijos).
- 2 Adulterio, seducción; maternidad excesiva; ineficacia doméstica//fidelidad; maternidad moderna; eficacia doméstica; agonía del arrepentimiento.

El melodrama, por lo anterior, parece recrear en sus propias convenciones algo que se asemeja al acto interpretativo que interroga a la realidad social sobre sus inherentes contradicciones, de las cuales la más emblemática es quizás la del exhibicionismo de aquello que ha sido previamente codificado como interior, subterráneo. Como en el gótico, el estado prototípico del melodrama resulta ser un *impasse* en el que la imaginación de lo oculto (y su interpretación) nunca acaba de sobreponerse a la constante prórroga de sus secretos. Ender, en su libro sobre la histeria (1995), y tomando como objeto de estudio una novela de George Eliot (*Daniel Deronda*), llega a hablar de que la escenificación narrativa de la histeria (o sea, de la expresión de emociones a través de síntomas corporales) revela, paradójicamente, que su lenguaje entra en un callejón sin salida representativo, lo cual le hace coincidir con la noción de lo "oculto moral" sugerida por Brooks (1976: 4) para explicar la obsesión melodramática por la revelación de secretos.

El mismo Brooks (1976: 79) extiende su teoría de la pertinencia del modo melodramático para dar cuenta de lo que yo veo como la metáfora definitiva del ocultamiento; Brooks dice que el psicoanálisis es otra forma de melodrama, que funciona con textos definibles como reductos o repositorios de lo indecible (los sueños y el cuerpo de la histérica). Del mismo modo que el melodrama usa el "mutismo" (Brooks, 1976: 62) para marcar en sus textos la presencia de lo oculto, el psicoanálisis encuentra sentido en la cesación del lenguaje. Ender lo sintetiza así:

A woman whose suffering body covers up, as in a veil, the mysteries of a feminine soul constitutes the centrepiece of many narratives of sexual identity. [...] In each case, the female subject embodies a secret meaning related to gender or sexuality, which must be uncovered in the process of narration. (Ender, 1995: 155)

La conclusión es clara: la mente femenina, el lugar a donde la estrategia de la ideología ha reconducido los elementos disruptivos, es la que encierra el Otro. De lo cual sigue que la psiquiatría, con utillaje que comparte con la literatura, "desentierra", en el mismo acto de inscripción, la amenaza latente contra la estabilidad. La interiorización de la alteridad completa el círculo de la subjetividad moderna, compuesta de superficies melodramáticas y abismos góticos.

-
- 3 Protagonista adúltera; tipología de madres (Isabel, deficiente por excesiva; Barbara, moderna por ser esposa antes que madre).
 - 4 Impostura de Isabel, autoimpuesta como expiación.
 - 5 Isabel sustituida por Barbara como modelo de feminidad (aunque la segunda sea menos atractiva como personaje).
 - 6 Isabel como observadora de su anterior familia, desde la periferia de su posición como institutriz.

Mary Elizabeth Braddon *Lady Audley's Secret* (1862)

- 1 Pasión, locura, crimen.
- 2 Protagonista bígama, seductora, arribista, criminal//contrapartida virtuosa en las otras mujeres, que sin embargo son amas de casa ineficaces.
- 3 Resistencia a la subordinación.
- 4 Impostura como estratagema.
- 5 Identidad cambiante de la protagonista; Lady Audley sometida al escrutinio de un abogado, un sacerdote, un psiquiatra.
- 6 Belleza angelical que esconde maldad y locura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Walter (1954). *The English Novel: A Short Critical History*. Harmondsworth: Penguin. 1986.
- ARMSTRONG, Nancy (1987). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York/Londres: OUP. 1989.
- BALDICK, Chris (1989). "Introduction". En *Melmoth the Wanderer*. Charles M. Maturin. Oxford: OUP, vii-xix.
- (1992). "Introduction". En *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: OUP, xi-xxiii.
- BRADDON, Mary Elizabeth (1862). *Lady Audley's Secret*. Nueva York: Dover. 1974.
- BROOKS, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/Londres: Yale UP. 1995.
- CASEY, Ellen M. (1984). "Other People's Prudery": Mary Elizabeth Braddon". En *Sexuality and Victorian Literature*. Don R. Cox (ed.). Knoxville: The University of Tennessee Press, 72-82.
- DWYER, John (1990). "The Sentimental Ethic". En *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Martin Coyle & al. (eds.). Londres: Routledge, 1029-1043.
- ENDER, Evelyne (1995). *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*. Ithaca/Londres: Cornell UP.
- FLEENOR, J. E. (ed.) (1983). *The Female Gothic*. Londres: Eden Press.
- FOWLER, Bridge (1991). *The Alienated Reader: Women and popular Romantic Literature in the Twentieth Century*. Hemel Hempstead: Harvester-Wheatsheaf.
- GASKELL, Elizabeth (1853). *Ruth*. Oxford: OUP. 1985.
- KAPLAN, E. Ann (1989). "The Political Unconscious in the Maternal Melodrama: Ellen Wood's *East Lynne*". En *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. Derek Longhurst (ed.). Londres: Unwin Hyman, 31-50.
- LANGLAND, Elizabeth (1992). "Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel". *PMLA*, 2: 290-304.
- LEVY, Anita (1991). *Other Women: The Writing of Class, Race, and Gender, 1832-1898*. Princeton: Princeton UP.
- MacPIKE, Lorelee (1984). "The Fallen Woman's Sexuality: Childbirth and Censure". En *Sexuality and Victorian Literature*. Don R. Cox (ed.). Knoxville: The University of Tennessee Press, 54-71.
- MODLESKI, Tania (1982). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Nueva York/Londres: Routledge.
- NEW, Melvyn (1990). "Modes of Eighteenth-Century Fiction". En *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Martin Coyle & al. (eds.). Londres: Routledge, 505-517.
- PYKETT, Lyn (1992). *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Women Writing*. Londres & Nueva York: Routledge.
- (1994). *The Sensation Novel: From "The Woman in White" to "The Moonston"*. Plymouth: Northcote House/The British Council.
- SCHEMAN, Naomi (1988). "Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women". *Critical Inquiry*, 15: 62-89.
- SPENCER, Jane (1986). *The Rise of the Woman Novelist*. Oxford: Blackwell. 1989.
- WALKOWITZ, Judith R. (1992). *La ciudad de las pasiones terribles: narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*. Trad. M^a. Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra. 1995.
- WOOD, Ellen (Mrs Henry) (1861). *East Lynne*. London: J. M. Dent. 1994.