*Siglo diecinueve*, 2020, vol. 26

págs. 41-60, ISSN: 1136-2308

# *IR POR LANA*… MIGRACIÓN LABORAL FEMENINA EN UN CUENTO DE PEREDA

# *IR POR LANA*… FEMALE LABOR MIGRATION IN A SHORT STORY BY PEREDA

*Margot Versteeg*
University of Kansas
ORCID ID: 0000-0001-9221-5161

Resumen: "Ir por lana" (1869) de José María Pereda es la historia de una joven campesina decimonónica que busca una salida laboral alternativa a las reducidas opciones que le plantea el campo montañés. Sus sueños de participar en la modernización del país y en el consumo capitalista acompañante – simbolizados por el deseo de comprarse un vestido de lana y unas botas de charol – le empujan a la protagonista a emigrar, primero a Santander y luego a Madrid. Los lectores seguimos a Fonsa en las diferentes etapas de su migración laboral. Si bien la joven asciende de campesina a fregona y criada y luego a doncella, la falta de remuneración le instiga a entrar en un circuito de trabajo mejor remunerado, pero menos honesto, el de una prostitución, primero "de lujo" pero después en la calle. Es un recorrido descendiente que termina con la muerte de la joven como sujeto abyecto en el arroyo madrileño.

Palabras clave: Siglo XIX, Migración laboral, género, Pereda

Abstract: "Ir por lana" (1869) by José María Pereda tells the story of a young 19th century peasant girl who looks for a job opportunity that offers her an alternative to the limited options available in the Santander countryside. Her dreams of participating in Spain's modernization and in a nascent capitalist consumer society – symbolized by her desire to buy a woolen dress and a pair of patent-leather shoes – push the ambitious protagonist to migrate, first to the provincial town of Santander and then to the Spanish capital Madrid. The readers follow Fonsa through the different stages of her labor trajectory. Although the young woman is promoted from

peasant girl to maid and cook, her low wages incite her to enter a circuit of better paid but less honorable work, that of prostitution, at first working for a madam, and later negotiating directly with her clients on the streets. It is a descending trajectory that ends with the young woman's death as an abject subject in Madrid's backstreets.

Key Words: 19th Century, Migration, Gender, Pereda

Publicado primero como cuento en la *Revista de España* (XI.41 [10-XI-1869]: 74-98) y luego recopilado en *Tipos y paisajes* (1871), el relato "Ir por lana" de José María Pereda cuenta la historia de una joven campesina que busca una salida laboral alternativa a las reducidas opciones que le brinda el campo montañés. Sus sueños de participar en la modernización del país y en el consumo capitalista asociado –simbolizados por el deseo de comprarse un vestido de lana merino y unas botas de charol– incitan a la ambiciosa protagonista a migrar, primero a Santander y luego a Madrid. Los lectores seguimos a Fonsa en las diferentes etapas de su trayectoria laboral, y la narración nos la presenta en una serie de geografías urbanas femeninas. Si bien la joven asciende de campesina a criada/cocinera y luego pretende ser doncella, el poco dinero que gana honradamente no es suficiente para satisfacer su anhelo de comprar la ropa que tanto desea, ni menos para saciar su afán de cambiar de clase social y convertirse en una "señora".[1] Es así que la vemos entrar en un circuito de trabajo mejor remunerado, pero menos honesto: el de una prostitución cada vez más vulgar, que primero llevó a la chica a trabajar para una alcahueta y luego a negociar directamente con sus clientes en los salones de baile y en la calle. Es un recorrido descendiente que termina con la muerte de la joven como sujeto abyecto en el arroyo madrileño.

Pereda pinta en su relato el encuentro violento entre un sujeto femenino subalterno y las fuerzas de una modernidad que en el fondo resulta inalcanzable para ella. Irónicamente, la chica

1 En su ensayo "La mujer española" Emilia Pardo Bazán describe el deseo de llegar a ser "una señora" como un elemento paradigmático de toda chica de clase media (Pardo Bazán, 1999: 100-101).

sucumbe al mismo sistema del que esperaba su emancipación. "Ir por lana" se basa en un mecanismo de movilidad social y geográfica muy común en las últimas décadas del siglo XIX – la masiva migración femenina del campo hacia la ciudad. Allí, las aldeanas encontraron empleo en las casas de las nacientes clases medias que, en su determinación de emular el modelo de las clases altas, recurrieron a la contratación de empleados domésticos. Mientras muchas familias contaron con dos sirvientes femeninas, las familias más modestas pertenecientes a la clase media baja debieron contentarse con "una criada para todo" muchas veces traída de pueblos pequeños (Sarasúa, 1994 104-09). La labor desarrollada por la servidumbre era una actividad continua y agotadora, que consistía en guisar, fregar, planchar (una tarea física muy pesada), hacer recados y compras, y sacar agua de la fuente. No solamente las condiciones de vida y de trabajo eran muy duras, sino que también los amos ejercían una vigilancia constante. La remuneración consistía con frecuencia en alojamiento, poco dinero, mala comida y ropa desechada por los amos (Sarasúa, 1994: 109-11).

En el relato las representaciones altamente miméticas de las vicisitudes de la vida de Fonsa están subyugadas a una figuración metafórica –en este caso la repetición de la escena del pecado original.[2] En esta figuración metafórica, cada uno de los acontecimientos descritos forma una especie de *mise en abîme* de la transgresión de la joven campesina, y un escalón en su caída moral. Fonsa, que deja su pueblo para ir a la ciudad, es la reencarnación de Eva que, seducida por la serpiente, peca al probar el fruto del árbol del consumo. Su transgresión va en contra de todos los dictados de las estructuras casi feudales en las que ha sido educada. Seducida por los encantos de la modernidad y sin darse cuenta, renuncia a su honor para satisfacer su deseo de mercancías. Como ha notado Rosalind Williams, se trata de una simbología constante en los textos de finales del siglo XIX, en la que se recurre al campo semántico relativo a la tentación, la seducción, la vanidad, la corrupción y la deshonra (Williams, 1982: 3).[3] Subyacente a la metáfora está la consideración deci-

2 Michael Iarocci ha señalado un procedimiento similar de figuración metafórica en la novela *Peñas arriba* del mismo autor. En dicha obra, el modo idílico, una transacción entre lo real y lo ideal, se manifiesta como una figuración retórica, y ante todo metafórica (Iarocci, 1998: 237).

monónica de que el deseo femenino es una fuerza incontrolable que se suele relacionar no sólo con la ruina moral de la mujer, sino también con el desorden del sistema social, es decir con el vicio, las enfermedades venéreas y la decadencia urbana (Valverde, 1989: 181).

La caída de Fonsa viene descrita en términos que aluden intertextualmente a la expulsión del paraíso narrada en el libro de Génesis, y podemos interpretar su muerte final – como veremos más abajo – como un sacrificio conforme a las teorías de René Girard. El intertexto bíblico enfatiza el doble estándar para hombres y mujeres, así como la misoginia del relato (Walter, 2012: 92). No es por instinto o mera ambición que Fonsa ha comido del árbol prohibido, sino que lo hace para escapar a la penosa situación en el campo. Cabe notar que el único hermano de la chica, que acaba de marcharse a América, no incurre en la hostilidad del narrador mientras que la joven campesina se ve plenamente culpabilizada. Contrariamente a la posterior narración naturalista que atribuye todo a las circunstancias externas, el intertexto bíblico le permite a Pereda castigar la indeseable iniciativa femenina y su desobediencia a Dios cuando escucha los consejos de la adivina. También insiste en las desastrosas consecuencias de la falta de autoridad patriarcal en la familia de Fonsa, autoridad que hubiera podido impedir el desgraciado final de la historia. En la figuración metafórica del relato, Fonsa pierde la gracia divina y será castigada con el sufrimiento y la muerte. Para el reaccionario Pereda –cuya agenda basada en el catolicismo, el regionalismo y el patriarcado ha sido muy atacada por los escritores realistas y modernistas (González Herrán, 1985: 236-248)-, esta transformación metafórica es el antídoto estético e ideológico contra las transformaciones socio-históricas de una modernidad ineludible y contra la emancipación imparable de la mujer.

El cuento responde a una crisis socio-cultural más general que atribulaba a la nación española durante aquellos años y cuyo catalizador fue la Revolución Gloriosa de septiembre de 1868, debido a que ésta significó una transformación de los fundamen-

---

3 Existen numerosos estudios sobre mujeres, consumo y prostitución. Es de notar, sin embargo, que el cuento –tal vez por su brevedad– otro que mencionar el anhelo de Fonsa de comprar el vestido y las botas, no insiste en el lado consumista de la joven. Solo después de su caída la chica puede ir de tiendas.

tos de los sistemas de identidad socio-cultural en España. Ángel Bahamonde y Jesús Martínez explican que, a raíz de la Revolución, se quebraron las relaciones preindustriales de subordinación "basadas en las prácticas paternalistas, la dependencia y el clientelismo originados por razones de parentesco, la procedencia geográfica y las vinculaciones propias del mundo de los oficios" (Bahamonde y Magro, 2007: 566). Las nuevas formas ideológicas introducidas por la Revolución amenazaron con desestabilizar el orden socio-cultural. En las comunidades rurales se presentaron fisuras cuando sus miembros, instigados por un deseo de movilidad social, empezaron a privilegiar sus necesidades individuales por encima de las de la colectividad, una colectividad que sólo podía funcionar harmoniosamente cuando todos sus miembros participaban en sus rituales, actos religiosos y actividades diarias (Sierra, 2014: 136-39).

La propuesta de Pereda para inmovilizar este proceso de destrucción del entramado social se puede explicar mediante la teoría del chivo expiatorio formulada por René Girard. Cuando el entramado social de una comunidad se ve en peligro, se recurre al sacrificio para prevenir el estallido de conflictos violentos en la sociedad (Girard, 2007: 344, 340). En "Ir por lana," la muerte de Fonsa sirve de admonitorio para mantener a las clases sociales y las ideologías políticas en sus debidos lugares. El sacrificio, escribe Girard, es ante todo un acto de violencia sin riesgo de venganza (Girard, 2007: 339). En Fonsa Pereda ha encontrado una víctima 'sacrificable' por excelencia, ya que la campesina pobre no tiene quien la pueda vengar.[4] En el relato, el narrador castiga a la campesina por haberse apartado de lo que Dios había planeado para la población, es decir el orden y la jerarquía establecidos por la divina providencia (familia, patriarcado, matrimonio, la comunidad religiosa). En vez de obedecer a Dios (y a su representante, el cura del pueblo), la chica acepta las órdenes de una adivina (a-divina); en vez de moldearse al inmutable esquema feudal, la paleta desea participar en la modernidad y se muda a la ciudad (donde hay individualismo, capitalismo, maldad y caos…). Como chivo expiatorio, la "borrega ciega" y descarrillada es castigada por su deseo de borrar las distinciones

4 Para una discusión de las criadas como chivos expiatorios en la cultura popular ver también (Sinclair, 2014: 75-91).

jerárquicas en las cuales se basa la estructura social y por su aspiración a un nivel de vida que no le corresponde (querer ser "una señora"). Esta subversión del orden –un fenómeno moral pernicioso, desde la perspectiva de Pereda– debe ser castigada por medio del sacrificio de una persona "inocente" que restaura la armonía social.

"Ir por lana" tiene una estructura en cinco secuencias numeradas. La protagonista es presentada en varios momentos de su trayectoria vital: cuando toma la decisión de mudarse, recién llegada a la ciudad, después de un par de semanas, después de algo más de medio año, y cuando llega a su muerte. Somos testigos de cómo la chica pierde gradualmente su miedo al entorno urbano, algo que se manifiesta también en una mayor versatilidad lingüística. Queda claro que la subjetividad de Fonsa está constituyéndose mediante normas y deseos contradictorios. Al principio son los valores adquiridos en su lugar de origen los que rigen la conducta de la protagonista, pero su progresiva adaptación al ritmo de la vida urbana y la influencia de unos amigos poco recomendables la llevan poco a poco a abandonar estas normas a favor de otras más propensas a la realización de sus deseos. Por otra parte, la caracterización de la chica es sumamente superficial; ella no es sino un instrumento para percibir la realidad, y además un personaje altamente moldeable visto que es sobre su figura que se proyectan las ansiedades y quizás también la fascinación del escritor. Es de notar que Pereda, tan conocido por su defensa de un mundo de hidalguía montañesa, participó él mismo plenamente en la modernidad. Noël Valis lo retrata como "miembro de una poderosa minoría santanderina de indianos e industriales. Accionista. Propietario de una fábrica de jabones. Consejero del banco de Santander" (Iarocci, 1998: 252). Tal vez vale también para él la afirmación que hacen Peter Stallybrass y Allon White en *The Politics and Poetics of Transgression*, es decir que en los deseos subjetivos de la (alta) burguesía, las clases bajas que han sido expulsadas como "bajo otro," vuelven como objeto de nostalgia, anhelo y fascinación (Stallybrass y White, 1986: 191). La consecuencia de todo esto es que los otros u otras excluidos como amenazantes se convierten al mismo tiempo en objetos de atracción y deseo.

Mediante la descripción física que inicia el relato, Fonsa Calostros se nos presenta como un cuerpo femenino sano y apetecible: "[n]utrida de carnes, sana de color, ancha de caderas, roma de nariz, alta de pecho, alegre de mirada y frisando en los

veintidós" (Pereda, 1897: 353). El apellido "Calostros," que refiere a la primera secreción láctea después del parto, ancla la salud de la chica firmemente en la naturaleza y la tierra. La campesina, que es la chica más guapa del pueblo donde todos la quieren y no carece de pretendientes, se nos presenta como uno de los pilares de la comunidad rural. Su juventud, su cuerpo sano, y sus anchas caderas sugieren una procreadora modelo. La chica, sin embargo, no tiene mucho interés en cumplir con su destino "natural". Es que no es feliz, y para el lector moderno resulta obvio que la joven tiene motivos suficientes para no serlo. Si bien el narrador describe la vida del campo como organizada cíclicamente alrededor de rituales y faenas de cosecha, se desprende también de su descripción que es una vida de trabajo y privaciones. Fonsa pasa sus días cavando la tierra y sufriendo las intemperancias del tiempo, mientras va descalza y mal vestida. El campo, en este cuento, dista mucho de ser un paraíso, y no ha de sorprender que sus habitantes dejen de estar dispuestos a poner sus obligaciones colectivas por encima de las individuales. En el entorno rural empobrecido ya se ha iniciado el éxodo: el hermano de Fonsa acaba de emigrar a América, y dos amigas suyas se han ido a servir a Santander. Son estas mismas amigas las que le presentan a la chica las promesas de la modernidad, ya que las jóvenes van bien vestidas y propagan la ilusión que en la capital de provincias se divierten mucho, comen y visten bien, y trabajan poco. Y leemos (con una primera alusión a la serpiente que incita a la campesina a comer la manzana de Eva) que al escuchar esto, "el condenado gusanillo de la ilusión" (354) empieza a picar a Fonsa y la chica formula –contra la explícita voluntad del narrador– el deseo de abandonar a sus viejos padres para ir a servir a Santander.

La voz narrativa perediana manifiesta desde el inicio su reprobación de los planes de la "ilusa" muchacha (Pereda, 1897: 354). Critica las aspiraciones de la chica que repara "más de lo conveniente" (Pereda, 1897: 354) en su condición de pobre campesina, y concluye que las aspiraciones de este tipo han hecho "en la Montaña más estragos que el oídium, la epizootia y el cólera juntos" (Pereda, 1897: 354). En vez de culpar a un sistema casi feudal que no permite ningún progreso material al proletariado rural, la voz narrativa censura la pobreza de criterio tanto de la chica como de sus padres que "soñaban como ella en riquezas y señoríos, y miraban con repugnancia la escasa tierra que labraban, como si no fuese capaz de prestarles lo necesario para

cubrir sus cortísimas necesidades" (Pereda, 1897: 354), y que "al conocer las pretensiones de Fonsa, en lugar de darle un par de moquetes por atreverse a aspirar a la lana y al charol de sus amigas, sin saber antes cómo lo habían ganado […] aceptaron el plan como una inspiración de Dios" (Pereda, 1897: 355). La ironía del caso es que son sobre todo estas intervenciones del narrador que en el lector moderno suscitan empatía con las aspiraciones de la protagonista, porque explican la falta de perspectiva que le ofrece su condición de campesina pobre en una sociedad que cambia rápidamente.

En "Ir por lana" las aspiraciones de Fonsa se enfocan específicamente en la obtención de ropa (un vestido de lana merino) y zapatos (unas botas de charol), *leit-motiv* de sus deseos. Esta vestimenta le permite imaginarse su posición en una clase social superior y participar en una vida de clase media, lo que para ella significa ser una "señora". Es de sobra conocido el comentario de Walter Benjamin que la ropa les permite a todos parecer distinguidos. Los zapatos, por su parte, le permiten a la campesina transgredir demarcaciones y por su brillo son una ofensa al recato y la decencia. Llevando ropa de lujo y zapatos brillantes, la criada transgrede las fronteras entre las clases sociales –algo que (el narrador de) Pereda no le puede permitir y por lo que será castigada con la muerte.

El caso de Fonsa señala la gradual despoblación del campo y las primeras grietas en las estructuras feudales que en el siglo XIX siguen rigiendo la vida rural pero que en las ciudades ya han sido sustituidas por un sistema capitalista basado en la libre explotación del hombre por el hombre. La sociedad feudal se caracteriza por un estilo de vida prácticamente inmutable a través de los años, la predominancia de la Iglesia en el ámbito político e ideológico, una economía basada en la tierra, y la resignación de la población a vivir la vida tal como es sin tratar de mejorarla drásticamente (Stutz y Warf, 2012: 28-29). Que esta resignación ya hace algún tiempo empieza a faltar, se nota no solamente en las generaciones jóvenes sino también en los padres de la chica, que en lugar de castigarla comparten con su hija la repugnancia hacia los trabajos del campo y aceptan sus planes de movilidad social como una inspiración divina. No obstante, deciden que Fonsa, como chica honrada, debe servir en una casa conocida y decente.

Reveladora de la mentalidad feudal del padre es su decisión de encomendar el cuidado de su hija a una persona de confianza,

en este caso a una señora santanderina que veranea cada año en el pueblo y que debe asegurar la vigilancia de la chica. Todo el vocabulario del fragmento ha sido escogido para insistir en la pervivencia de las estructuras feudales. En la carta que el iletrado padre le dicta al escribano local para mandarle a la Señora Remedios, le recomienda a su hija como si recomendara una vaca – "La muchacha es docilota y sofría, está en güenas carnes y es avispá de por suyo, güen genial y mejor voluntá" (Pereda, 1897: 356). El padre firma el pliego con "su vasallo" (Pereda, 1897: 356). Cuando doña Remedios encuentra una casa de confianza donde Fonsa pudiese servir, su padre le da a su hija un largo "sermón" en el cual le inculca "el temor de Dios" e insiste en que no falte "al respecto de sus amos ni levante los ojos del suelo" cuando le reprendan (Pereda, 1897: 357). Llevando sus escasas posesiones en la cabeza de manera tradicional, Fonsa se dirige a Santander acompañada de su madre quien – después de darle otro idéntico "sermón," hace la "solemne entrega" de su hija a doña Remedios (Pereda, 1897: 357). Después de la entrega, la madre se compra un rosco de vasallón (el término tampoco es gratuito) y vuelve a su pueblo donde continua "bregando con los terrones y las vacucas" (Pereda, 1897: 358). Para Fonsa empieza entonces una nueva etapa en su vida en la que la tosca aldeana ha de utilizar toda su "escasa inteligencia" (Pereda, 1897: 358) para aprender su "modesta, pero trascendental" (Pereda, 1897: 358) obligación.[5]

Si bien el servicio doméstico se caracteriza por salarios bajos, la falta de derechos laborales, y unas horas de trabajo excesivas, para una chica recién llegada a la ciudad, un empleo como criada significa, antes de un salario, un lugar para dormir, comida y ropa, así como la protección de una familia. Es, en las palabras de Carmen Sarasúa, un refugio en el que se pasa la fase de adaptación a la vida urbana (Sarasúa, 1994: 236). En la casa la sirvienta aprende a cumplir sus tareas. A pesar de los elogios de su padre en cuanto a las destrezas de su hija para las faenas domésticas, la torpeza de Fonsa es grande y la chica empieza su servicio "rompiendo mucha vasija" (Pereda, 1897: 358). Este proceso de aprendizaje en el trabajo doméstico contradice obviamente la

5 El narrador insiste en la ingenuidad de la aldeana. Habla despectivamente de su "flaca mollera" (Pereda, 1897: 381) y de su "roma inteligencia" (Pereda, 1897: 385).

noción patriarcal del trabajo femenino, según la cual se consideran las tareas domésticas como naturales e inherentes para las mujeres.

En la ciudad la sirvienta entra por primera vez en contacto con formas de vida urbanas. El ritmo de la ciudad es obviamente distinto –mucho más rápido– que el del campo. A la tradicional desconfianza de los campesinos hacia las ciudades se une la inseguridad que provoca el desconocimiento de la vida urbana (Sarasúa, 1994: 236). Leemos que a Fonsa le asustan el ruido y movimiento de las calles, haciendo que en los días de fiesta se niegue a salir, añorando los bailes de su aldea. Sólo en la cocina (es decir en la zona de trabajo de su casa) se siente protegida y tranquila. Así sigue adhiriéndose al precepto de la fijación domiciliaria que exige la sociedad burguesa como prueba de estabilidad social y moral (expresada en el refrán "la mujer la pierna quebrada y en casa").

Pero la modernidad, escribe Rita Felski, celebra la movilidad, el movimiento, la transgresión de fronteras. Su lugar preferido es la calle urbana, el lugar de encuentros fortuitos, acontecimientos inesperados, multiplicidad y diferencia (Felski, 2000: 86). Como ya señalé arriba, el servicio doméstico sirve como mecanismo de integración, y forzada por las circunstancias, la sirviente aprende a moverse por la ciudad, donde entra en contacto con formas de vida urbana. Se le exige que cambie su lenguaje y que aprenda un nuevo modo de comportamiento (Sarasúa, 1994: 236). Una criada que se mueve activamente por las calles vive al mismo tiempo en los espacios doméstico y público, y por ende no sólo desarma la concepción de unas esferas femeninas y masculinas bien delineadas, sino que desequilibra también la glorificación de la domesticidad decimonónica.

En sus itinerarios por la ciudad, las criadas construyen sitios para forjarse nuevas identidades. Como criada Fonsa debe cumplir con la penosa tarea de ir a la fuente a buscar agua. El transporte de agua se consideraba degradante, por lo que solía ser realizado por mujeres (Sarasúa, 1994: 203). En la plazuela de la fuente, espacio de sociabilidad femenina, las sirvientas esperan su turno para llenar sus recipientes. Contrariamente a Fonsa, recién llegada a la ciudad y no del todo ajustada, las fregatrices de la fuente ya se han adaptado a la vida urbana, pero no a las normas pequeño-burguesas. El narrador se expresa de manera muy negativa sobre las criadas. Forman el contraejemplo de una feminidad decente: hablan a gritos, y discuten continuamente,

gesticulando con "grotescos ademanes y contorsiones" (Pereda, 1897: 359). Son precisamente estas chicas, que han cambiado el acento de su lugar por el *pejino* del pueblo bajo de Santander, que visten casabecas y tienen el pelo recogido en rodete, las que se esfuerzan por "educar" a Fonsa quien, como aldeana recién llegada, sigue andando con justillo y en mangas de camisa, y lleva el pelo en moño. "No hay peor cuña que la de la misma madera" escribe el narrador (Pereda, 1897: 360) que critica fuertemente la mala influencia de las fregatrices en la ingenua paleta. Así es que sus colegas le advierten a la chica que tiene un nombre "aldeano" y en su afán de hipercorrección le sugieren que lo cambie por "Eldifonsa" (Pereda, 1897: 359).[6] Pero antes de todo, las criadas se entretienen contando los secretos de sus respectivas familias y hablando mal de sus amos, algo que el narrador censura tajantemente: "Según aquel congreso de ingratas y desleales, todas sus amas eran *roñosas*, todos sus *señores* impertinentes, todos sus *señoritos* dulces y afables, y todas *sus señoritas* gazmoñas y fastidiosas" (Pereda, 1897: 359). La sirvienta es una *outsider* dentro de la vida doméstica burguesa y como tal una fuente de ansiedades burguesas de mantener el hogar como un espacio privado, libre de la intromisión de la vida pública, en este caso el chismeo de la criada. Cuando la ingenua Fonsa vuelve a su casa, con el cubo en la cabeza (como en su pueblo), la narración precisa irónicamente que la chica "bendecía a Dios, porque […] le había procurado para servir la *única* familia buena que había en Santander" y que "suspiraba de pena al considerar todo lo que tenía que aprender para colocarse a la altura de sus correctoras de estilo" (Pereda, 1897: 360).

Su acceso al espacio público para las tareas laborales y su demora en plazas, fuentes y paseos, le permiten a la criada familiarizarse con la ciudad. También le facilitan el contacto con la gente, así como la peligrosa proximidad física de los hombres. Un día, al volver de la fuente, Fonsa –que se ha vuelto "más refinada" al decir de sus amigas y que gracias a "la esmerada y nutritiva alimentación que le daban en casa de sus amos" se ha redondeado y que ha perdido "la corteza que oscurecía el claro color natural de su cara" (Pereda. 1897: 360) al decir del narrador– se

6 La vacilación en el curso de la historia entre los nombres de la protagonista –Fonsa, Eldifonsa, Alifonsa, Lifonsa– sugiere la falta de una identidad y subjetividad estable.

ve acosada por las proposiciones de un joven artesano poco limpio y mal vestido. Para el lector resulta evidente que esta ropa denuncia un sujeto de moral dudosa. Aunque la aldeana se muestra inicialmente altiva y despectiva con el chico, cuyo discurso parece provenir directamente del teatro popular, gradualmente despierta su interés. Cuando el cortejante organiza una serenata *negociando con* y *pagándole a* un ciego para cantarle una canción, Fonsa incurre en su primera falta seria como criada –deja resquemar la cena– y en una dura reprensión de su señora, lo cual socava también la noción de la casa como un espacio protegido.

Para el lector, el negocio del cortejante con el ciego con el fin de ofrecerle una serenata a la chica, muestra la mercantilización de las relaciones sociales y hasta qué punto todo en la ciudad está penetrado del capitalismo (el capitalismo como religión diría algunas décadas más tarde Walter Benjamin). Incluso los representantes de la cultura popular no mueven un dedo si no se les paga porque saben estimar el valor de su obra (diez cuartos para canciones dedicadas a chicas llamadas María, pero media peseta si la canción va destinada a jóvenes con nombres menos comunes, como Fonsa.) Es el contacto con este mundo capitalista que produce que la chica falte a sus obligaciones como sirvienta, por lo que incurre en el desapruebo de su ama (cuya posición es por supuesto compartida por el narrador).

Con el paso del tiempo Fonsa empieza a adaptarse a la vida urbana y pierde el miedo a la gente y al bullicio de la calle. Las calles por las que la chica circula (una circulación que tiene paralelos con las mercancías y el dinero que circulan en el sistema capitalista), ya no son anónimas, pero vienen ahora provistas de nombres concretos. Es de observar que la chica no se adapta a las formas pequeño-burguesas sino al comportamiento de las demás criadas. Esta progresiva adaptación y el aprendizaje en la *escuela fregonil* hacen que la chica se asemeje cada vez más a las otras empleadas de servicio, a las que muy pronto ve como –según la opinión negativa del narrador– "tan bestias como ella" (Pereda, 1897: 368). Fonsa no sólo cambia su manera de hablar, sino que también con mayor frecuencia le falta el respecto a sus amos. Así es que llega tres veces tarde a casa, y recibe por estas tres faltas graves tres *sermones* de su señora. En vez de no levantar sus ojos del suelo cuando le reprendan, como le había enseñado el sistema feudal en el que había sido educada, da tres respuestas nada reverentes. Se nota que Fonsa ya no es buena vasalla y que gra-

dualmente los sermones de su ama pierden su efectividad. Debido a la última insolencia de Fonsa su señora la amenaza incluso con ponerla de patitas en la calle (Pereda, 1897: 369).

No existe un modelo único de criada, si bien se valoraban altamente la obediencia, laboriosidad, fieldad y limpieza. Además, la criada debía ser poco callejera y poseer el mayor recato en las relaciones con los hombres. Tampoco debía ser respondona, ya que el salero y el desgarro eran mal vistos (Sarasúa, 1994; 226-30). El comportamiento impertinente que manifiesta Fonsa debe haber sido muy común. En *El hogar. Órgano de la agencia de servicio doméstico* leemos:

> Una de las cosas que los sirvientes deben procurar con el mayor esmero es tratar de alejar del ánimo de sus señores hasta la más ligera desconfianza. El detenerse demasiado en los recados, y luego venir con disculpas que de cualquier modo que se arreglen siempre inspiran sospechas, el hacer las cosas como a disgusto, el contestar con despego y con orgullo, y otros de este tenor son motivo para perder una colocación que sabe Dios cuando volverá a recobrarse. (Sarasúa, 1994: 229)

La despedida implicaba que la sirvienta no recibiría una carta de recomendación, por lo que le resultó muy difícil colocarse de nuevo (Pereda, 1897: 230).

Con el tiempo Fonsa empieza a adaptarse más y más a la vida urbana, una adaptación que el narrador no deja de criticar. La "ingrata" chica comienza ahora a hablar mal de su señora porque ésta "le trancaba los garbanzos, el azúcar y el chocolate" (Pereda, 1897: 369). Adopta las maneras de las demás fregonas –"reírse a gritos sin saber de qué"; decir tonterías (Pereda, 1897: 368)– y también se muestra altiva con las aldeanas recién llegadas. De regreso en su pueblo para celebrar la tradicional fiesta del santo patrono, ya no encaja en su comunidad. Aparenta aires de elegancia y asegura a sus amigas que le *repuznaba* la *ordinariez* de la aldea (Pereda, 1897: 366). Así participa en un círculo vicioso corrompiendo a las todavía ingenuas pobladoras del campo, y fomentando el éxodo rural, por lo que se merece una vez más la desaprobación del narrador. Contenta a su padre dejándolo medio duro, lo que muestra que la mercantilización de las relaciones sociales ha corrompido hasta la vida en el campo.

Si bien su ama le ha regalado una casabeca a Fonsa, y le ha anticipado su sueldo para que la chica pueda comprarse un vestido de percal rameado y unas botas de lienzo (ropa que la cali-

fica netamente de empleada), la criada sigue falta de recursos económicos. El que después de siete meses de servicio, su salario ahorrado no baste todavía para comprarse el tan codiciado vestido de lana y las botas de charol, subraya la explotación a la que están expuestas las sirvientas. Es en este contexto que la joven entra en contacto con una "amiga" experimentada que "se distinguía entre todas las de su categoría por la variedad de sus trajes y por la frecuencia con que cambiaba de amos" (Pereda, 1897: 371), lo que indica su circulación, epítome del capitalismo. La amiga no solamente le sugiere a Fonsa ordeñar la compra (las habituales sisas al ama que conocemos de la Menegilda de la famosa zarzuela *La Gran Vía*, 1886),[7] sino que la convence también de ver a una adivina, quien, a su vez, la introduciría a la prostitución (desde luego, sin decírselo). Ante las protestas de Fonsa, cuya educación según los mandatos cristianos no le permite la consulta de una adivina –es un pecado "según el señor cura de mi pueblo… y además el Catecismo" (Pereda, 1897: 373)–, la amiga la convence al decir terminantemente que el catecismo del pueblo no vale en la ciudad. Allí rigen, obviamente, las leyes del capitalismo.

En lo que sigue del texto el narrador nos ofrece una mirada que abarca, más allá de las zonas céntricas de la ciudad, los márgenes de lo social, porque Fonsa se aventura más allá de lo permisible. Su itinerario la lleva por una rápida turbulencia de callejuelas sin nombres hasta llegar a un portal oscuro, angosto y lóbrego, del que arranca una escalera carcomida y tortuosa. El espacio familiar se vuelve ahora otra vez extraño, ajeno, desagradable y sucio, con un toque gótico para inspirar el miedo. En un espacio que se asemeja a una especie de caverna reside la adivina cuya descripción física traduce simbólicamente la opinión del narrador sobre la perversidad del monstruoso personaje: "Era una mole de carne mugrienta y asquerosa, mal cubierta con algunos trapos tan sucios como la carne" (Pereda,1897: 374), etc. La adivina no cumple con ninguna prescripción de decencia femenina. En realidad, el narrador incurre en la estigmatización del cuerpo de la adivina como el de "un ser que no me atrevo a calificar de mujer porque no se ofenda el *bello* sexo" (Pereda, 1897:

7 A pesar de las sisas, sin embargo, las ganancias no le alcanzan a la chica para mercar un par de medias (Pereda, 1897: 372).

374). Si hay suciedad en el campo (barro, polvo, etc.), hay suciedad literal y moral en la ciudad. La obediencia de Fonsa a la clarividente viene descrita como un acto de idolatría, una expresión de adoración para la representación de una divinidad considerada falsa. Al ídolo la gente le atribuye virtudes que el ídolo no tiene, escribiría Leopoldo Alas en 1893 (Torres, 1984: 199). La adivina (a-divina en oposición a la "inspiración divina" que engendró el plan de la joven de mudarse a la ciudad) le asegura a Fonsa que lo que ella dice se cumple como el Evangelio, y le advierte que Dios no la perdonará si desechara sus consejos. Y la narración precisa que cuando la mujer empieza a echar las cartas, la criada está dispuesta a dudar, no de su poder, sino de la misericordia de Dios (Pereda, 1897: 377). En términos metafóricos, la caída de Fonsa está cerca. En base a las cartas, la adivina le anuncia a Fonsa un futuro risueño, la pronta adquisición del vestido y de las botas, y los amores de un caballero rico y con bastón, que la contactará mediante una mujer morena.

Una vez en la calle, la amiga establece el contacto entre Fonsa y dicha mujer morena que se llama Doña Rosaura, y que es la supuesta embajadora del caballero rico. Es tan remarcable la casualidad que la narración comenta que "tantas coincidencias juntas eran para dar al traste con otra razón menos dormida que la de Fonsa" (Pereda, 1897: 380). El texto insiste repetidas veces en la "ceguera" de Fonsa, lo que no es de sorprender, ya que como buena vasalla la chica ha sido educada para "obedecer ciegamente". Doña Rosaura acaba con los últimos escrúpulos de la "inocente borrega" (descarrillada) cuyo afán del vestido y de las botas empuja su "cuerpo que rueda al abismo" (Pereda, 1897: 382), con lo que el narrador enfatiza su descenso moral. La chica promete callarse y obedecer ciegamente, así como acudir al día siguiente a la cita convenida.

Es aquí que el relato contiene un paréntesis de algunas horas, que se puede atribuir a una autocensura moral por parte del narrador. La chica se escapa de su mirada. Cuando vemos otra vez a Fonsa, la joven está altamente disgustada. Empieza a sospechar que ha sido engañada y que acaba de dar el primer paso hacia su caída. Su transgresión la ha convertido en una "mujer pública" o "mujer de la calle," incluso literalmente porque por sus repetidas faltas su ama acaba de despedirla y la ha planteado en la calle. El narrador omnisciente nos comunica con gran acierto los acontecimientos del paréntesis temporal al transmitir el sueño de Fonsa. Es un texto muy acertado que representa las

imágenes dislocadas del delirio nocturno de la chica, de las que muchas son de clara connotación fálica. El texto es también de gran eficacia artística, ya que utiliza la repetición para suscitar un ritmo moroso y subrayar el efecto del delirio (Aguinaga, 1994: 96):

> Aparecíansele también en su delirio la casa de la adivina, y su amiga, y un millar de barajas dispersas, y un señor que la echaba onzas y más onzas sobre el delantal, y el delantal se llenaba de ellas, y caían después por el suelo y nunca acaban de caer, y veía culebras que se convertían en vacas […] iba vestida de escajos y tenía cabeza de raposa y cola de lagarto; después asomaba un señor por una bocacalle, daba un silbido, se espantaban las vacas y la corneaban a ella, que salía de un portal muy largo, muy largo, muy largo, con vestido de merino de lana y botas de charol […]. (Pereda, 1897: 387)

El mismo fragmento sugiere también la caída de la chica al colocarla en su sueño arriba en el (fálico) campanario de su lugar y despidiéndola por los aires: "Vuela, vuela, vuela, cae, cae, cae, parecióle haber estado bajando más de tres días, al cabo de los cuales llegó al suelo…" (Pereda, 1897: 387).

Después de que la chica cayera en la prostitución, el ritmo del relato se acelera considerablemente. Fonsa puede comprarse ahora el suspirado vestido y las tan anheladas botas, lo cual con su soldada no le hubiera sido posible. A la mujer que desea incorporarse al espacio de intercambio capitalista y acceder al gasto económico no le queda muchas veces otra posibilidad que convertirse ella misma en mercancía y recurrir a la prostitución. La chica entre tanto ha cambiado. A pesar de sus escrúpulos por haber perdido su honra, la joven es ahora mucho menos "docilota" y "sofría" (Pereda, 1897: 356) que cuando acabó de llegar de su pueblo. Se rebela contra su condición de criada ya que encuentra insoportable la sujeción y mezquino el sueldo que le proporciona el servicio doméstico, y quiere controlar su propio destino (hasta cierto punto, por supuesto), un peligro temido por Pereda. Ya en el siglo XIX, la doctora barcelonesa Prudencia Sereñana atribuyó la conexión entre el servicio doméstico y la prostitución, además de a la utilización sexual que hacen de las criadas los varones de la familia, ante todo a los bajos salarios y los despedidos de las criadas (Sarasúa, 1994: 252). Fonsa abandona sus pretensiones de ser doncella, y acepta trabajar para doña Rosaura y sus adláteres. Se hace popular en los salones de

recreo de cada vez peor estofa como consta de los nombres elocuentes: el Relajo, el Crimen y el Infierno,[8] –donde la narración precisa que se entrega a las emociones del baile y a otros de peor calidad. Ahí es muy apreciada primero porque tiene un físico todavía bastante sano y es "frescachona y rolliza" (Pereda, 1897: 391) y segundo porque no sabe bailar, algo que muestra su ingenuidad y aumenta su valor en este mercado de mujeres.

Después de una breve estancia en la aldea, a la que la obliga su padre, a quien la chica soborna, dándole otra vez dinero (se nota de nuevo que las estructuras del capitalismo han alcanzado y corrompen también las relaciones interpersonales en el campo), Fonsa se escapa a Madrid "con el doble objeto de continuar su carrera en mayor escala y vivir más a cubierto de la persecución de su familia" (Pereda, 1897: 393). Ahí sigue en la prostitución y los amores mercenarios, pero pronto muere hambrienta, casi desnuda y enferma. Su rígido cadáver –un cuerpo consumido y explotado– se recoge en una plazuela sobre un montón de basura. Aparte de que la capital de la nación venga asociada aquí con el fango, es de notar que la voz narrativa, que había empezado con alabar la salud y guapura de la chica como si ella fuera una vaca, ahora insiste en la pérdida de las gracias de Fonsa como si fuera consecuencia de su viaje a la metrópolis. Es obvio que el narrador sugiere que la chica que hubiera podido ser una procreadora modelo ahora ya no sirve para nada.

El mismo narrador, cuya hostilidad hacia la joven se desliza tantas veces en el texto, y que defiende vehementemente los límites que el patriarcado decimonónico pone a la emancipación femenina, le niega a la chica toda forma de agencia, independencia, y libre albedrio y no le permite ninguna transformación personal. Apoya un sistema en el que la identidad de una persona se encuentra fijada en la familia y la clase social (Roberts, 1998: 84). Al leer su representación de este encuentro violento entre un

8 Para estos sitios de ocio y otros que existieron en Santander, véase (García Castañeda, 2005: 181-199). En cuanto al *Infierno* escribe este crítico: "algunos años más tarde, *El Infierno* era frecuentado por una mezcolanza de señoritos, horteras y menestrales, y […] el ambiente era muy otro." García Castañeda cita a un personaje perediano, que afirma "no os digo más que al entrar en pormenores de este salón dominguero, tal es la bulla que en él se arma, que hasta los sordos me oyeran; tal es su atmósfera, que solamente con su recuerdo temo inficionar vuestra pudicia británica, y que me llaméis grosero sin poderlo remediar. Sírvaos de gobierno el título de la sociedad para formaros una idea aproximada de la diabólica animación que en ella remará" (García Castañeda, 2005: 18).

sujeto femenino subalterno y las fuerzas de una modernidad inalcanzable, el lector moderno no tarda en darse cuenta de que Fonsa es culpable de nada más que su propia ingenuidad al abrazar la modernidad. Es una situación que viene acertadamente resumida por Marshall Berman en su famosa cita: "to be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are" (Berman, 1982: 15). En la ciudad el tiempo cíclico de la comunidad rural viene sustituido por el tiempo lineal del progreso, solo que –en este caso– no va en ascenso sino en descenso. O en los términos moralistas del refrán al que se refiere Pereda en el título de su relato, esto es ir por lana… y volver trasquilada.

Según Toni Dorca hace mucho tiempo que Pereda ha dejado de ser un autor atractivo para los lectores modernos. Esto se debe, prosigue el mismo Dorca, a su credo literario que se basa en un encomio de los valores patriarcales tradicionales que pronto van a sucumbir ante el capitalismo. Pereda retrata su región de origen como un lugar idílico desprovisto de conflictos sociales y pone en obra un narrador autoritario que preside un mundo estático (Dorca, 2002: 97). Es cierto que la técnica narrativa de Pereda no se adhiere a las construcciones realistas del liberalismo burgués. Además, es innegable que su discurso metafórico tenga una obvia carga ideológica. No solamente sirve para anclar su visión del mundo basada en el catolicismo, el regionalismo y el patriarcado, sino que la misma estructura metafórica del relato desafía la secuencialidad, causalidad y significado teleológico de la narración realista (Iarocci, 1998: 239). Mediante esta narración metafórica, que proclama inmovilidad en un mundo cada vez más dinámico, y una identidad inmutable en medio de la diferencia, Pereda se esfuerza por ocultar estéticamente las fricciones de clase y contradicciones sociales palpables en la sociedad de su tiempo (Iarocci, 1998: 251). Para el lector moderno, sin embargo, es precisamente este fallido intento de Pereda de borrar las tensiones sociales subyacentes en sus narraciones, lo que convierte a "Ir por lana" en una valiosa fuente de materiales culturales. Y si, en el personaje de Fonsa, Pereda opta por un chivo expiatorio que no puede vengarse, numerosas escritoras posteriores se asegurarán que la joven sea debidamente vengada.

# OBRAS CITADAS

AGUINAGA, Magdalena. *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas.* La Coruña: Gráfica Galaico, 1994.

BAHAMONDE MAGRO, Ángel, MARTÍNEZ, Jesús A. *Historia de España: Siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.

BERMAN, Marshall. *All that is Solid Melts into Air: the Experience of Modernity*. London: Penguin, 1982.

DORCA, Toni. "Illustrating Pereda: Picturesque *Costumbrismo* in *El sabor de la Tierruca*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies.* Vol. 6, 2002: 97-114.

FELSKI, Rita. "The Invention of Everyday Life." *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: New York University Press, 2000: 77-98.

GARCIA CASTAÑEDA, Salvador. "Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decimonónico." *Anales de Literatura Española*. Vol. 18, 2005: 181-199.

GIRARD, René. "Violence and the Sacred." Bruce B. Lawrence and Aisha Karim, eds. *On Violence: a Reader.* Durham: Duke University Press, 2007: 334-350.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. "Pereda y el fin de siglo (entre modernismo y noventa y ocho)." José Manuel González Herrán, ed. *Nueve lecciones sobre Pereda*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1985: 223-59.

IAROCCI, Michael P. "On the Ideology of Metaphor in Pereda's *Peñas Arriba*." *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 51, Núm.2, 1998: 236–256.

PARDO BAZÁN, Emilia. "La mujer española." Guadalupe Gómez Ferrer, ed. *La mujer española y otros ensayos.* Madrid: Cátedra, 1999: 83-116.

PEREDA, José María de. "Ir por lana…" *Tipos y paisajes*. (1871). *Obras completas*. Vol 6. Madrid: Viuda e hijos de Manuel Tello, 1897: 353-394.

PÉREZ y GONZÁLEZ, Felipe. *La gran vía. Revista madrileña cómico-lírico-fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros*. Música de los maestros Chueca y Valverde. Representada por primera vez en el T. Felipe de Madrid el día 2 de Julio de 1886. Madrid: R. Velasco Imp., 1886.

ROBERTS, Mary Louise. "Gender, Consumption, and Commodity Culture." *The American Historical Review.* Vol. 103, Núm.3, 1998: 817-44.

SARASÚA, Carmen. *Criados, nodrizas y amos*. *El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868.* Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1994.

SIERRA, Sarah. "From Sacred Religion to Sacred Nation: Ritual Crisis in *Don Gonzalo González de la Gonzalera*." *Bulletin of Hispanic Studies* Vol. 91, Núm. 2, 2014: 127-46.

SINCLAIR. Alison. "Que se eche la culpa a la criada: Historias de ejemplaridad y culpabilidad en la literatura popular española de los siglos XVIII y XIX." *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo* Vol. 20, 2014:75-91.

STALLYBRASS, Peter y WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

STUTZ, Frederick P. y BARNEY Warf. *The World Economy. Geography, Business, Development.* New York: Pearson, 2012.

TORRES, David. *Los prólogos de Leopoldo Alas.* Madrid: Playor, 1984.

VALVERDE, Mariana. "The Love of Finery: Fashion and the Fallen Woman in Nineteenth-Century Social Discourse." *Victorian Studies.* Vol. 32, Núm. 2, 1989: 169–188.

WALTER, Susan. "After the Apple": Female Sexuality in the Writings of Emilia Pardo Bazán." *Decimonónica* Vol. 9, Núm. 2, 2012: 88-105.

WILLIAMS, Rosalind. *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France.* Berkeley: University of California P, 1982.